

Universität zu Köln
Philosophische Fakultät
Kunsthistorisches Institut



Masterarbeit

„WISSMANN WIR KOMMEN.“

Adolf Kürles Denkmal für Hermann von Wissmann im
Spiegel seiner denkmalpraktischen Verhandlungen seit 1909

Zur Erlangung des Grades Master of Arts

Vorgelegt von:

Klara Niemann



Studiengang: Ein-Fach-Master Kunstgeschichte

Fachsemester: 5

Abgabe: 18.06.2021

Erstgutachterin: Prof. Dr. Susanne Wittekind

Vorwort & Dank

Inspiziert von der Lektüre von *Art on My Mind. visual politics* (New York 1995) der Literaturwissenschaftlerin und Kulturkritikerin bell hooks entwickelte sich im Sommersemester 2020 im Kolloquium von Prof. Dr. Christian Spies eine angeregte Diskussion über die Frage, ob und wie Autor*innen die eigene gesellschaftliche Position reflektieren und kommunizieren sollten. hooks' intelligente Aufschlüsselungen der komplexen Zusammenhänge von *gender*, *race* und *class*, die darauf einwirken, wer was sagt, sagen kann und zu welchen Themen gehört wird, veranlassten die Studierenden dazu, über Möglichkeiten nachzudenken, Hegemonialstellungen vermeintlich objektiver Normperspektiven aufzubrechen, indem man sie sichtbar macht. Ausgehend von diesen Überlegungen möchte ich dieser Arbeit eine kurze Selbstverortung vorausstellen. Als Masterstudierende und weiße Frau aus einem behüteten Elternhaus bekleide ich eine privilegierte Sprecher*innenposition. In Bezug auf das hier berührte Thema des Kolonialismus und Postkolonialismus möchte ich daher meine westeuropäische Sicht auf die eben dort zu lokalisierenden Handlungsweisen am Konstrukt *Denkmal* herausstellen. Meine Überlegungen verstehe ich als Erkundungen aus und für diesen Raum, die unbedingt offen gegenüber Ergänzungen oder Widersprüchen anderer Perspektiven sind.

Diese Arbeit entspringt nicht allein meinem Wissenshorizont, sondern hat durch viele Menschen gewonnen, die entweder ganz direkt in kritischer Auseinandersetzung mit den Inhalten und mit Ratschlägen zu Quellen und Materialien dazu beigetragen oder mich schlicht durch ihre Wertschätzung bestärkt haben. Vor diesem Hintergrund gilt mein besonderer Dank meiner Betreuerin Prof. Dr. Susanne Wittekind, die stets mit großer Aufmerksamkeit allen ihren Studierenden mit Veranstaltungs- und Literaturempfehlungen beisteht und mir persönlich durch ihre anerkennenden Worte immer Mut macht. Mein Dank gilt außerdem Hannimari Jokinen und besonders Dr. Joachim Zeller, die großes Interesse an meinem Thema gezeigt und mich weit über meine konkreten Fragen hinaus mit Hinweisen und essenziellem Bildmaterial unterstützt haben. Christine Haller und Marlene Kropp möchte ich herzlichst für ihr aufmerksames Lektorat danken.

Die Abschlussarbeit eines Studiums ist zuletzt auch eine Gelegenheit, Dankbarkeit gegenüber alldenjenigen auszudrücken, die meinen bisherigen Weg ermöglicht und bereichert haben. Das sind selbstverständlich mehr Begegnungen als ich nennen könnte; eine ganz besondere Stellung aber nehmen meine Familie und Freunde ein, die mein sicherer Hafen sind, allen voran meine Eltern, ohne deren bedingungslose Unterstützung nichts möglich wäre.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Das Wissmann-Denkmal in seiner ursprünglichen Konzeption	4
2.1 Werkbeschreibung	4
2.2 Errichtungsumstände und erinnerungspolitische Bedeutung. Eine kurze historische Einordnung	5
2.3 Analyse der denkmalästhetischen Qualitäten	7
2.3.1 Einordnung des Denkmaltyps im Kontext einer sich auflösenden Ikonographie	7
2.3.2 Motivik und Ikonographie. Ausdruck kolonialer Machtstrukturen und monierender Erinnerung	11
2.3.3 Denkmalrhetorische Gestaltungsmittel	16
2.4 Zwischenfazit. Die kommunikativen Eigenschaften des Wissmann-Denkmal	21
3. Objektgeschichtliche Analysen: Denkmalpraktische Verhandlungen des Wissmann-Denkmal	22
3.1 <i>Dar es Salaam, um 1916</i>	22
3.1.1 Die Beklebung des Denkmals durch britische Militärs im Ersten Weltkrieg	22
3.1.2 Die Beklebung als mokierender Eingriff	23
3.2 <i>Dar es Salaam und London, 1918</i>	24
3.2.1 Die Demontage des Wissmann-Denkmal und die Neubesetzung seines ehemaligen Standorts	24
3.2.2 Denkmalentfernung und -überschreibung im Spannungsverhältnis von Vergessen und Erinnern	25
3.2.3 Die herrschaftssymbolische und machtpolitische Dimension des Denkmalabbaus	29
3.3 <i>Hamburg, 1922</i>	31
3.3.1 Die Reinstallation des Wissmann-Denkmal im historischen Kontext des Kolonialrevisionismus	31
3.3.2 Der neue Sockel des Denkmals und seine affirmative Wirkung	32
3.3.3 Der neue Standort und seine Rolle für die Bedeutungsproduktion des Denkmals	34
3.4 <i>Hamburg, 1967–1968</i>	36
3.4.1 Die Stürze des Wissmann-Denkmal im Kontext der Studierendenproteste von 1968	36
3.4.2 Mutilierungen des Denkmals als Ästhetiken der Versehrung	38
3.4.3 Die Stellvertreterfunktion der Wissmann-Figur	42
3.5 <i>Hamburg und Berlin, 1987 bis heute</i>	45
3.5.1 Präsentationsweisen des Wissmann-Denkmal als Ausstellungsobjekt	45
3.5.2 Die kuratorische Strategie der liegenden Wissmann-Figur	48
3.6 <i>Hamburg, 2004–2005</i>	52
3.6.1 Das Wissmann-Denkmal als Gegenstand der künstlerischen Intervention afrika-hamburg.de	52
3.6.2 Objektgeschichtliche Referenzen und Überlagerungen als Verhandlungsstrategie	54
3.6.3 Ein Einordnungsversuch der Denkmalverhandlung an der Schnittstelle von künstlerischer, kuratorischer und aktionistischer Praxis	56
4. Resümee	61
Literaturverzeichnis	65
Quellenverzeichnis	70
Abbildungsverzeichnis	71
Bildanhang	75

1. Einleitung

„Plötzlich stand er neben Wissmann. Alle starrten zu ihm hinauf. Er zerrte an dem Knoten, pulte ihn auf, zog die Schlinge hoch, legte sie um Wissmanns Hals. Das Metall war kalt gewesen. Ullrich sprang herunter, packte mit den anderen das Seil und alle riefen: Hau ruck. Wissmann wackelte. Beim zweiten Hau ruck kippte er kopfüber vom Sockel. Sein Tropenhelm bohrte sich in den braunen Rasen.“¹

In seinem Roman *Heißer Sommer* nähert sich Uwe Timm literarisch dem Thema des Denkmalsturzes an. Um dem Geist der 68er Bewegung nachzuspüren, erzählt er darin eine eigene Version des damaligen Sturzes des Hamburger Wissmann-Denkmal, das dort zum Exempletum des Protestes der Studierenden gegen Kolonialismus und Imperialismus wurde. Weit über dieses Ereignis hinaus aber ist das 1909 ursprünglich in Dar es Salaam, im heutigen Tansania, errichtete Denkmal Hermann von Wissmanns (1853–1905) in seiner mittlerweile über 100-jährigen Geschichte immer wieder Objekt von Auseinandersetzungen und Bedeutungsproduktionen gewesen. Damit stellt es ein relevantes Fallbeispiel für die Frage nach dem Umgang mit Repräsentationen der Kolonialzeit allgemein und Persönlichkeitsdenkmälern im Speziellen dar, die spätestens seit den antirassistisch motivierten Denkmalstürzen im Juni 2020 wieder forciert gestellt wird. Denn als bedeutungsschweres und historisches Medium der Erinnerung und Identitätsbildung, steht das Denkmal wiederholt im Zentrum von Aushandlungsprozessen der Selbstkonstituierung als Gesellschaft und wird teilweise von polaren Blickwinkeln aus betrachtet. Während dem ehemaligen Kolonialgouverneur Wissmann in Tansania etwa mit dem Wort *maafa*, der „schrecklichen Katastrophe“² erinnert wird, ist sein Name in Deutschland heute weitestgehend vergessen.

Diese Arbeit macht es sich zur Aufgabe, eine chronologische Untersuchung eben jener Eingriffe am Wissmann-Denkmal sowie ihrer Ästhetiken und visuellen Sprache anzustellen. Zur aktualisierten Debatte um die Dekolonisierung von Denkmälern trägt sie damit insofern bei, als sie exemplarisch die Elemente eines Kolonialdenkmals aufschlüsselt und seine di-

* In dieser Arbeit bemühe ich mich um eine geschlechter- und diskriminierungssensible Sprache. In dieser Intention benutze ich das Gendersternchen, um die Diversitäten von Geschlecht zu kennzeichnen. Begriffe und Eigennamen aus der Kolonialzeit wie die Bezeichnungen der deutschen Kolonien sind aufgrund ihrer Historizität und dem mit ihnen verbundenen Nexus des Kolonialismus in Anführungszeichen gesetzt. Außerdem schreibe ich gemäß bspw. dem Glossar der Neuen Deutschen Medienmacher*innen *Schwarz* groß, da die geänderte Schreibweise die politische Selbstbezeichnung vom Adjektiv abgrenzt. Da im Gegensatz das Weißsein keinen diskriminierenden Konstruktionen unterliegt, wird *weiß* hier klein geschrieben. Vgl. Neue Deutsche Medienmacher e.V., <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/filter:a/> (30.05.2021).

¹ Timm 1985, S. 137.

² Vgl. Mboro 2021. *maafa* ist ein Begriff aus dem Swahili, der verstärkt seit den 1990er Jahren dazu gebraucht wird, die Verbrechen von Sklavenhandel, Kolonialismus und die daraus hervorgegangenen tiefgreifenden Wunden auf dem afrikanischen Kontinent und in der afrikanischen Diaspora zu umschreiben. Wissmann mit diesem Wort zu belegen, charakterisiert ihn als einen Kristallisationspunkt jenes Unheils.

versen (Ver-)Handlungsmöglichkeiten aufzeigt. Welche gestalterischen Mittel werden gebraucht und verändert, um Umdeutungen und Verhandlungen vorzunehmen, das Denkmal zu konstituieren und zu dekonstruieren und welche Wirkungen zieht dies nach sich?

In einem Zwischenschritt werden dafür zunächst die ursprüngliche Konzeption des Denkmals entsprechend seines Zustands von 1909 analysiert und daraufhin chronologisch die Stationen der Objektverhandlungen nachvollzogen. Denn um die späteren Umgänge mit dem Denkmal in ihren Funktionsweisen und Bedeutungen nachvollziehen zu können, scheint eine eingehende Analyse seiner Gestaltung unerlässlich, zumal konventionelle Persönlichkeitsdenkmäler des beginnenden 20. Jahrhunderts kunsthistorisch bisher wenig untersucht worden sind, zugleich aber vor allem über ihre Ästhetik Überzeugungs- und Überwältigungsstrategien verfolgen. Während methodologisch im ersten Teil ikonographische und rezeptionsästhetische Ansätze sowie postkoloniale Fragestellungen nach Blickregimen, Stereotypen, rassistischen und kolonialistischen Machtstrukturen Verwendung finden, stehen im zweiten Teil die Bedeutungsebenen und Ästhetiken der Objektverhandlungen im Fokus, die von Ikonoklasmen bis hin zu kuratorischen Fragestellungen reichen. Damit sind es vor allem deutsche und westeuropäische Strukturen der Kulturproduktion und des Objektverständnisses, die innerhalb ihrer eigenen Wissensordnungen am Wissmann-Denkmal ansetzen und hier befragt werden.

Wegen des breiten Spektrums an Eingriffen von Demontage bis Ausstellung, die bis in die Gegenwart hinein am Denkmal vollzogen worden sind, begrenzt sich die Untersuchung auf das reale Denkmalobjekt im öffentlichen städtischen Raum. Mediale oder textuelle Problematisierungen sind hingegen kein Analysegegenstand; ebenso wenig Feierlichkeiten wie Einweihungen oder Kranzniederlegungen, wenngleich sie das Denkmal als Erinnerungsort aktualisieren und beleben. Diese Denkmalpraktiken sind vor allem Gegenstand der Geschichtswissenschaft, die die Erforschung von Denkmälern längst von der Befragung des Denkmalinhalts hin zu sozialen Praktiken der Errichtung, des Umgangs und der Rezeption verschoben hat. Sie werden dementsprechend als wandelbare und Dynamiken unterworfenen öffentliche Setzungen und gegenwartsorientierte Bedeutungsproduzenten begriffen. Beispielfür Kolonialdenkmäler untersucht der Historiker Joachim Zeller diese Aspekte in seiner Dissertation *Kolonialdenkmäler und Geschichtsbewußtsein* (2000), in der er die These verfolgt, diese als Ausdrücke eines historischen Geschichtsverständnisses und Seismographen von Wandlungen in der Erinnerungskultur einer Gesellschaft zu verstehen. Aufgrund seiner Aufarbeitungen, auch des Wissmann-Denkmal im Speziellen, dienen seine Texte hier als wichtigste Quelle für dessen Historie.

Die kunsthistorische Forschung kann dabei zum geschichtswissenschaftlichen Verständnis von Denkmälern als Objekten dynamischer kultureller Aufladungen und als politische Instrumente grundlegende Ergänzungen beitragen und Erkenntnisse untermauern, beziehungsweise neu begründen und bewerten. So sind es vor allem ästhetische Mittel, wie die vom Kunsthistoriker Peter Springer ausführlich in seinem Aufsatz *Rhetorik der Standhaftigkeit* (1987/88) analysierte Symbiose von Sockel und Figur, die eine Kommunikation mit den Betrachtenden eingeht. Dabei lässt sich das Feld der Begrifflichkeiten rund um Argumentation und Rhetorik, das für die Gestaltung und die mit dem Denkmal verbundenen Intentionen verwendet wird, auch für dessen Verhandlungen als Antworten mobilisieren. Forschungen zu visualisierten Gewaltformen an Kunstobjekten, wie sie bei Denkmalstürzen exerziert werden, zeigen symbolische Dimensionen auf, die gesellschaftsrelevante Haltungen vermitteln und eine visuelle Botschaft senden. Sie sind insbesondere Gegenstand kunstsoziologischer Überlegungen, die die Bedeutungsdimensionen und gesellschaftliche Relevanz von Ikonoklasmen zunächst anhand mittelalterlicher Bilderstürme in den Blick nehmen, wie etwa Martin Warnkes *Die Zerstörung des Kunstwerks* (1973) oder Horst Bredekamps *Das Kunstwerk als Medium sozialer Konflikte* (1975). Ikonoklasmen seit der Französischen Revolution bis in die Gegenwart hingegen untersucht Dario Gamboni in *Zerstörte Kunst* (1998). Beschädigungen an bestehenden Monumenten im Speziellen finden im Kontext der in den 1980ern aufkommenden kunsthistorischen Debatte um ein vermeintliches Ende des Denkmalmediums und die Zukunft von Kunst im öffentlichen Raum Erwähnung, die sich angesichts der neuen Ansprüche des Mahnmals nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs sowie post-sowjetischer Denkmalstürze anbahnt; eine umfangreiche Untersuchung denkmalpraktischer Eingriffe im Zusammenhang ihrer visuellen Strategien und Wirkungen ist bisher allerdings nicht angestellt worden.

Das Wissmann-Denkmal als materiellen Kristallisationspunkt und visuellen Verhandlungs-ort einer gesellschaftlichen und erinnerungspolitischen Variablen zu begreifen, ist an diesen Forschungsstand anschließend ein zentraler Ausgangspunkt dieser Arbeit. Die im Titelzitat „Wissmann wir kommen [!]“³ von Timm implizierte verheißungsvolle Annäherung der Studiereden trifft somit direkt in den Kern des Themas. An der Objektgeschichte des Wissmann-Denkmal zeigt sich beispielhaft die Wirkkraft, die von Denkmälern, ihren gestalterischen Strukturen, Errichtungen, Stürzen und dezenteren Verhandlungen ausgeht.

³ Timm 1985, S. 135.

2. Das Wissmann-Denkmal in seiner ursprünglichen Konzeption

2.1 Werkbeschreibung

Das Denkmal für Hermann von Wissmann ist 1909 auf dem Wissmann-Platz⁴ in Dar es Salaam nach einem Entwurf des Künstlers Adolf Kürle (1865–1912) errichtet worden. Es hebt ein überlebensgroßes Standbild Wissmanns von 2,60 Metern Höhe auf einem 2,20 Meter hohen Granitsockel empor, der von einer kleineren Figurengruppe begleitet wird, die aus einem liegenden Löwen und einem Soldaten mit Fahne besteht (vgl. Abb. 1 und 2).

Die Wissmann-Figur posiert in selbstbewusster, aufrechter Haltung, das rechte Bein entspannt als Spielbein leicht nach vorn gestellt. Sie ist samt der quadratischen Plinthe, über die die rechte Stiefelspitze leicht herüberraagt, aus einer Bronzelegierung gegossen. Dargestellt in einer Uniform mit kniehohen Stiefeln und Tropenhelm, wird die Wissmann-Figur als Kolonialherr militärischen Rangs ausgewiesen. Ihre rechte Hand ist, ein Fernglas haltend, in die Hüfte gestützt, während die linke ein auf dem Boden aufgestelltes Schwert hält. Ihr Blick ist leicht erhoben und im Gestus eines Entdeckers nach links in die Ferne gerichtet.

Der Sockel ist zweiteilig aufgebaut. Sein oberer Teil scheint aus drei aufeinandergestapelten Blöcken zusammengesetzt. In der grob behauenen Art weist er ein dynamisches Relief von links oben nach rechts unten auf, das eine natürliche Beschaffenheit suggeriert. Auf dem obersten Block lesen eingravierte Majuskeln „HERRMANN VON WISSMANN“. Weitere Inschriften sind auf allen vier Seiten des Sockels angebracht und verlauten:

vorderseitig: Hermann von Wissmann. geb. 4. September 1853, gest. 15. Juni 1905

rückseitig: Durchquerer Aequatorial-Afrikas von West nach Ost 1880–82, 1885–87, Siegreicher Reichskommissar 1889–91, Kaiserlicher Gouverneur 1895 – 96 // Kühn und bedacht als Erforscher, / tatkräftig und klug als Gebieter / War er der Siedlung im Lande / Förderer, Hüter und Hort.

rechts (Swahili in lateinischen Lettern): Gouverneur von Wissmann. / Unser Herr in früherer Zeit. / Er hat die Küste beruhigt / Und hat uns auf den rechten Weg gewiesen. // Unser Sultan war Wissmann, / Der mit dem vierzigfachen Verstande; / Er war ein Mann des Vertrauens; / Wir liebten ihn alle zusammen. // Er ist nicht mehr in der Welt. / Der Besitzer von Tapferkeit im Kriege. / Schaut hin auf den Gedenkstein, / Damit ihr euch an ihn erinnert!

links (arabisch): Erinnerung an Hermann Wissmann, / den berühmten afrikanischen Erforscher, / den Begründer der Deutsch-Ostafrikanischen Kolonie. / Gott sei ihm gnädig! Amen.⁵

Der untere Teil ist ein flaches, aber recht breites Podest von quadratischer Grundfläche, das an den Ecken nach außen abfallende Ausprägungen andeutet und wie ein Postament klassizistischer Architektur anmutet. Darauf befindet sich vor dem oberen Sockelteil, beziehungsweise zu dessen linken vorderen Kante, eine weitere bronzene Figurengruppe. Diese stellt

⁴ Es handelt sich um den „Platz, an dem die (damalige) Wissmann- und Bismarckstraße sowie die Straße Unter den Akazien und die Dr. Beckerstraße aufeinandertrafen“. Vgl. Zeller 1996, S. 1094.

⁵ Zit. n. Zeller 1996, S. 1094.

einen uniformierten Soldaten mit Stiefeln und Kappe dar, der zur Figur Wissmanns emporblickt. Mit circa 1,80 Metern Höhe reicht er nicht ganz bis zu der oberen Sockelkante. Kleidung und Kontext schreiben ihn der hauptsächlich aus Schwarzen Kolonialsoldaten bestehenden „Schutztruppe“ zu. In seinen Händen hält er abgesenkt eine Fahne an einer Stange, deren Stoff sich über einen vor seinen Füßen liegenden Löwen drapiert. Der Löwe nimmt den vorderen Teil des unteren Denkmalssockels ein, der Kopf mit geschlossenen Augen vor den in Schrittposition aufgestellten Füßen des Soldaten abgelegt. Dabei reichen die linke vordere Pranke sowie die hinteren beiden Tatzenspitzen und Teile der Fahne leicht über die Sockelkante. Hinter dem Löwen ragt eine ebenfalls bronzene Kaktusstaupe am Sockel empor.

Großzügig freistehend bildet das Denkmal zur Zeit seiner Errichtung das Zentrum des Wissmann-Platzes. Als Mittelpunkt einer Kreuzung zweier ungepflasterten Alleen, umgeben von einem Rund aus niedriger Bepflanzung einer Verkehrsinsel ähnlich, steht es prominent in den Blickachsen der beiden Verkehrsadern. Neben Vegetation säumen für sich stehende zwei- bis dreistöckige Gebäude im Kolonialstil, den Gouverneurspalast eingeschlossen,⁶ diese Straßen (vgl. Abb. 3).

2.2 Errichtungsumstände und erinnerungspolitische Bedeutung. Eine kurze historische Einordnung

Wie einer Meldung der Deutschen Kolonialzeitung zu entnehmen ist, vergibt der Präsident der Deutschen Kolonialgesellschaft Herzog Johann Albrecht zu Mecklenburg den Auftrag für das Wissmann-Denkmal 1907 an den Künstler Adolf Kürle.⁷ Dieser hatte seinen in Dar es Salaam realisierten Denkmalentwurf bereits 1906 erfolglos bei einem Wettbewerb für ein Denkmal zu Ehren Wissmanns in Bad Lauterberg im Harz eingereicht; darüber hinaus ist wenig über den in Berlin lebenden Bildhauer bekannt. Nach dem Guss der Figuren und der Ausfertigung des Sockels in Deutschland sowie der Verschiffung der einzelnen Elemente an seinen Bestimmungsort, dem damaligen Verwaltungssitzes der Kolonie „Deutsch-Ostafrika“ sowie „Schutztruppen“-Stützpunkt, ist das Wissmann-Denkmal am 3. April 1909 im heutigen Tansania eingeweiht worden.⁸

Die Errichtung des Dar es Salaamer Kolonialdenkmals ist mitunter in den kolonialistisch geprägten Personenkult einzuordnen, der sich posthum um den Dargestellten unter (kolonialbegeisterten) Deutschen etablierte. Hermann von Wissmann, 1890 geadelt, durchquert in

⁶ Vgl. Uhlmann 2007.

⁷ Der Kolonialdeutsche, 24.1907, S. 299. In dem Beitrag wird außerdem zu Spenden aufgerufen.

⁸ Vgl. Zeller 1996, S. 1094.

den 1880er Jahren zwei Mal als „Forscher“ den afrikanischen Kontinent. In den darauffolgenden Jahren trägt er als Anführer der sogenannten „Wissmann-Truppe“ zum Erwerb deutscher Kolonien bei, deren Expeditionen eine maßgebliche Rolle bei der Gründung „Deutsch-Ostafrikas“ spielen; 1895 bis 1896 bekleidet er dort das Amt des Gouverneurs. Sprechend für die Rezeption Wissmanns und seines Wirkens ist die Analyse des Historikers Winfried Speitkamp:

„Die Trauerreden und Predigten charakterisierten Wissmann [...] als Forscher und Kämpfer, als Urbild eines Deutschen, mutig gegen Natur und Feinde, dabei liebevoll gegenüber seiner Familie, beliebt im Kreise der Kolonialisten, gerecht und menschlich im Umgang mit Untergebenen. Wissmann wurde den ‚Kolumbusnaturen‘ zugerechnet, zugleich als Mann von ‚Alexanderart‘ beschrieben, ferner als ‚Charakternatur‘, anspruchslos, bescheiden, ‚tatkräftig und doch versöhnlich‘, ‚ein Held im Kampf und großmütig gegen die Besiegten‘. Hervorgehoben wurde vor allem seine zivilisatorische Mission, so etwa wenn von Wissmanns ‚Kreuzzug ... gegen den Sklavenhandel‘ die Rede war.“⁹

Die starke Glorifizierung Wissmanns im Kaiserreich, wo 1905 in der breiten Öffentlichkeit noch wenig Interesse an den Kolonien besteht, legt nahe, dass insbesondere bei den Kolonist*innen in „Deutsch-Ostafrika“ gruppenspezifisch von einem besonders großen Bezug dieser Persönlichkeit auszugehen ist, der sich auch im dortigen Denkmal niederschlägt und dazu einlädt, Joachim Zellers folgende klare Hierarchisierung der Bedeutungsebenen des Wissmann-Denkmal in Dar es Salaam zu relativieren. Dieser interpretiert das Wissmann-Denkmal als eine Machtdemonstration der Deutschen in „Deutsch-Ostafrika“, die „zur Legitimation der bestehenden Herrschaft“ diene. Wissmann-Denkmal seien „ebenso Ausdruck eines europäischen Überlegenheits- wie zivilisatorischen Sendungsbewußtseins“.¹⁰ Dabei trete die „Verehrung seiner Person“ durch die denkmalrhetorisch initiierte Erinnerung hinter die Absicht der „Propagierung und Popularisierung des ‚kolonialen Gedankens‘“ zurück.¹¹ Zwar wird durch die zentrale Setzung des Denkmals als Landmarke ein deutschnationalistischer Herrschaftsanspruch im Gestus der Eroberung erklärt und legitimiert; den Aufstellungsort, das dortige Publikum und die Stifter*innen berücksichtigend möchte ich allerdings den Aspekt der Personenerinnerung im Denkmal stark machen, da vor Ort keine Überzeugung vom kolonialen Projekt mehr notwendig scheint. Vielmehr könnte man die Intention vermuten, sich mittels einer eigenen Heldenfigur ganz unabhängig vom (desinteressierten) Mutterland selbst im eigenen Vorhaben zu bestärken. Dafür spricht, dass gerade die gesellschaftliche Zersplitterung in einzelne Interessensgruppen eine treibende Kraft hinter der seit der Reichsgründung 1871 inflationären Errichtung von Personendenkmälern ist.¹²

⁹ Speitkamp 2004.

¹⁰ Vgl. Zeller 1996, S. 1110.

¹¹ Vgl. Zeller 1996, S. 1095–1096.

¹² Vgl. Zimmermann 1982, S. S. 29.

Dass die Bedeutung der spezifischen Person Wissmanns nicht zu vernachlässigen ist, stützen nachfolgend zudem Argumente für monierende Aspekte in der Denkmalgestaltung sowie die Rolle der Soldatenfigur. In ihrer trauernden Haltung sollte diese wohl für die bei der Einweihung anwesenden Soldaten als Vorbild fungieren, wie an den ehemaligen „Schutztruppen“-Anführer zu erinnern sei, und stellt einen Versuch dar, die kolonisierte Bevölkerung auf sich einzustellen.¹³ Insgesamt besteht eine enge Verknüpfung zwischen der im Denkmal erinnerten Persönlichkeit und der von diesem ausgehenden und darüber hinausweisenden nationalen Bedeutung des Denkmalobjekts als Anzeiger von Herrschaft und deren Legitimation.

2.3 Analyse der denkmalästhetischen Qualitäten

2.3.1 Einordnung des Denkmaltyps im Kontext einer sich auflösenden Ikonographie

In Abgrenzung zur allgemeinen Bedeutung unter Denkmalschutz gestellter Kulturgüter gehört das Wissmann-Denkmal zu jenen Denkmälern, die bewusst als solche intendiert sind. Bereits Alois Riegl unterscheidet diese in *Der moderne Denkmalkultus* (1903) als „gewollte Denkmale“ mit „gewolltem Erinnerungswert“ von solchen Monumenten, die es nachträglich durch ihren „Alterswert“ werden, und begreift sie damit als in die Gegenwart ausgerichtet.¹⁴ Das Dar es Salaamer Beispiel fällt in die Nachwehen eines wahren Booms an Denkmalerichtungen, die in Deutschland seit der Reichsgründung 1871 exponentiell zunehmen, um die Identität als Nation in Kommemoration und Berufung auf vermeintlich gemeinsame Werte einzuüben und zu bekräftigen. Damit geht dieser Denkmalbegriff auf identitätspolitische und insbesondere nationalistische Bestrebungen zurück.

Dasselbe gilt für das Personen-, Persönlichkeits- oder Individualdenkmal, als welches sich das Wissmann-Denkmal konkreter klassifizieren lässt, indem es als auf einem Sockel erhobenes figürliches Standbild konzipiert ist. Einen grundlegenden kunsthistorischen Abriss für das Personendenkmal mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum legt Maria Zimmermann im Rahmen ihrer Dissertation von 1982 vor. Darin beschreibt sie, wie dieser Typus abseits

¹³ „Mit Hilfe des Mediums Denkmal sollte dieses koloniale Weltbild [hierarchischer Ordnung zwischen weiß und Schwarz] vor allem auch für den Blick der Afrikaner als in der Gegenwart und in der Zukunft verbindlich und unwandelbar sichtbar gemacht werden.“ Zeller 2000, S. 123. Auch der Historiker Jakob Hahn betont den Aspekt der „Ehrung Wissmanns durch die indigene Bevölkerung“ als eine durch das Denkmal realisierte „Inszenierung“. Hahn 2019, S. 356.

¹⁴ Nach Riegl formuliere „der gewollte Erinnerungswert schlankweg den Anspruch auf Unvergänglichkeit, ewige Gegenwart, unaufhörlichen Werdezustand.“ Damit zählt er diesen zu den Gegenwartswerten, was die gewollten Denkmale zu Gegenständen beständiger Restaurierung und gesetzlichem Schutz „vor zerstörenden Eingriffen der Menschenhand“ mache. Vgl. Riegl 1903, S. 38–39.

eines Kontexts von Religion oder Grabmal mit Berufung auf antike Vorbilder in der Renaissance ihren Ursprung findet. Ab dem Quattrocento in Italien etabliert es sich zunächst als ein Abbild von Machthabern etwa in thronender Form oder als Reiterstandbild, wie beispielsweise Donatellos berühmter *Gattamelata* (1446/47), bis mit dem Gedankengut der Aufklärung eine Verschiebung dessen stattfindet, was als denkmalwürdig erachtet wird. Nach den absolutistischen und dynastischen „Herrschermalen“ des Barocks folgte eine vermehrte Würdigung des Verdienstes einer Person. Allmählich entwickelt sich das Personen-denkmal zu einem bürgerlichen Medium; ab dem 19. Jahrhundert gehen solche Errichtungen im öffentlichen Raum verstärkt auf Bürgerinitiativen zurück.¹⁵ Repräsentiert sind die Denkmalwürdigen im 19. Jahrhundert vor allem durch „die Bildnis-Büste und die ganzfigurige Personendarstellung“ und verfolgen „moralisch-pädagogische“ Absichten, die „mit vaterländischen Ideen“ behaftet sind.¹⁶ Dabei gehen die Künstler*innen vor allem mimetisch vor, auch stilistische Einflüsse von Jugendstil oder Avantgarde beobachtet Zimmermann kaum.¹⁷ So folgt auch 1908 noch das Wissmann-Denkmal dieser Form.

Weiterführende Einordnungen in eine Denkmaltypologie gestalten sich allerdings schwierig, einzulösen. Denn es besteht eine Diversität denkmalhistorischer und ikonographischer Gestaltungstraditionen, die nicht eindeutig oder endgültig zuordbar sind. An dieser Stelle möchte ich jedoch insbesondere drei Referenzen herstellen:

Erstens erscheint die Denkmalkonzeption mit dem ganzfigurigen Generalstandbild verwandt, wie es Zimmermann mit den Beispielen aus dem 18. Jahrhundert am Berliner Wilhelmsplatz erwähnt.¹⁸ Kongruenzen ergeben sich hierbei in der Darstellung eines hochrangigen Militärs, der im entsprechenden Zeitkostüm gekleidet und im Kontrast zum Reiterdenkmal stehend dargestellt wird. Mit diesem Typus geht die von Zimmermann beschriebene Verschiebung einher, dass nun der Verdienst eine Person denkmalwürdig mache. Auch für Wissmann kann – gerade in Anbetracht des posthumen Kultes um seine Person (s. 2.2) – von einer Auszeichnung seines Verdienstes ausgegangen werden, dem ein Vorbildcharakter innewohnt. Dies bekräftigen auch die ausführlichen Inschriften. In der Art der Darstellung erinnert das Monument auch an die zahlreichen Bismarck-Denkmalen, die seit der Reichsgründung 1871 errichtet werden und den Landespatron zumeist stehend in militärischer Gewandung verschiedener Ausschmückung mit Orden oder Insignien zeigen. Sie kön-

¹⁵ Vgl. Zimmermann 1982, S. 11–26.

¹⁶ Vgl. Zimmermann 1982, S. 24.

¹⁷ Vgl. Zimmermann 1982, S. 30.

¹⁸ Vgl. Zimmermann 1982, S. 15.

nen zur Zeit der Errichtung des Wissmann-Denkmal als die präsenteste und damit fast normative Form des Persönlichkeitsdenkmals begriffen werden. Im Gegensatz zu diesen jedoch wird hier ein Toter geehrt und keine lebendige Machtinstanz verkörpert.

Zweitens ist eine sepulkrale Dimension des Denkmals denkbar. Eine solche Interpretation baut auf der Bildsprache sepulkraler Denkmäler auf, die die Betrachtenden an die (eigene) Vergänglichkeit gemahnen, aber mit der Verherrlichung der erinnerten Person zugleich auf die Möglichkeit verweisen, durch gute Verdienste im christlichen Himmel und/oder in der Erinnerung weiterzuleben. Auf Traditionen barocker Grabmäler beruhend, werden hierbei allerdings keine eindeutigen Symbole des *memento mori* integriert, sondern eher indirekt auf den Tod angespielt. Als Referenz lässt sich, besonders wegen der ähnlichen Figur des schlafenden beziehungsweise toten Löwen, Antonio Canovas einhundert Jahre älteres, aber innovatives und nachhaltig rezipiertes Christinendenkmal in Wien heranziehen.¹⁹ Verfolgt man in Bezug auf das Wissmann-Denkmal die ikonographische Überlegung, dass mit der Figur des von der Flagge bedeckten Löwen ein zeitgenössischer Beerdigungsritus dargestellt wird (s. 2.3.2), nähme es eine ähnliche Trauerfunktion ein. Der tote Löwe wird demnach als symbolische Darstellung Wissmanns als einst starker Mann interpretiert. So ließe er sich auf dieser Bildebene betrauern, während er gleichzeitig apotheotisch gen Himmel aufsteigend verherrlicht und erinnert würde. Der Soldat dient in diesem Sinne als Brücke zwischen den Empfindungen der Trauer über die Vergänglichkeit des Lebens allgemein und Wissmanns Tod im Spezifischen sowie seiner triumphalen Erinnerung bis in die Ewigkeit, indem das Auge der Betrachtenden über die Gerade der Fahnenstange vom Löwen zum Soldaten geführt wird, um dann dessen Blickrichtung auf zur Wissmannstatue zu folgen (s. 2.3.3). Als Hypothese ergibt sich hieraus, dass das Wissmann-Denkmal auch einen Gedenkort der Person fernab seiner Begräbnisstätte darstellt. Die Wechselwirkung von Betrauern und Apotheose stimmt zudem mit der Intention von Denkmälern überein, eine emotionale Rezeption anzustoßen.

Drittens ist das Monument aufgrund seines Erinnerungsinhalts als Kolonialdenkmal einzustufen.²⁰ Als solches ist es zeittypisch, indem es mit Wissmann an einen der „Helden und

¹⁹ Für eine ausführliche kunsthistorische Untersuchung des Christinendenkmals als Beispiel des Monuments an der Schwelle zwischen Grab- und Denkmal und formsprachliche Überlegungen dieser Epoche vgl. Gause-Reinhold 1990.

²⁰ „Als *deutsche Kolonialdenkmäler* werden Denkmäler verstanden, die nach Beginn der deutschen überseeischen Kolonisation im Jahre 1884 in Deutschland (Deutsches Reich von 1871) sowie in den ehemaligen Kolonien errichtet [...] wurden und an Personen und Ereignisse der deutschen Kolonialgeschichte erinnern.“ Zeller 2000, S. 47.

Praktiker der kolonialen Eroberung und Herrschaft“ erinnert, die „bald zu mythischen Gestalten nationalen Eroberungsdrangs, Abenteuergeistes und Forschungsinteresses aufstiegen“.²¹ Vermittels der Person wird auf die deutsche Kolonialgeschichte verwiesen, beziehungsweise diese erst geschrieben. Explizit am Beispiel deutscher Kolonialdenkmäler argumentiert außerdem Zeller, dass Denkmäler ideologisches Produkt des Geschichtsbewusstseins ihrer Stifter*innen sind und einen erzieherischen und geschichtspolitischen Anspruch verfolgen.²² Das Wissmann-Denkmal verkörpert diesen propagandistischen Kommunikationsanspruch somit im Besonderen.

Die vielseitigen Einordnungsmöglichkeiten des Wissmann-Denkmaldeutungen deuten bereits darauf hin, dass sich Denkmäler im beginnenden 20. Jahrhundert in einer konzeptuellen Krise befinden. Dies steht im kunsthistorischen Kontext einer Auflösung fester allegorischer Programme und einer relativen Willkürlichkeit der Denkmalgestaltung während der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von Zeitgenossen postulierten Denkmalinflation.²³ Während dieser „Krise des Denkmals“, so schreibt Zimmermann,

„kennzeichnet die Denkmäler des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine auswechselbare Beliebigkeit, sowohl in dem zu ehrenden Personenkreis als auch in ihren Formvorstellungen. [...] Denkmäler waren nicht mehr Symbole gemeinsamer Ideale und Hoffnungen, sondern Monumente der Eitelkeit und Selbstbeweihräucherung einzelner Interessengruppen. [...] Das Denkmal sank herab zum dekorativen Versatzstück.“²⁴

Dass ebenso das Wissmann-Denkmal in einen zeitlichen Kontext einzuordnen ist, in dem sich ikonographische Zuschreibungen auflösen, lässt sich ferner mit Felix Reußes Argumentation für die Entwicklung des abstrakten Denkmals bekräftigen. Wie er zusammenfasst, ist mit Beginn der Moderne auch in Bezug auf Denkmäler der „Verlust eines verbindlichen ikonographischen Vokabulars, der sich am deutlichsten im Abbau des allegorischen Apparats äußert“, zu beobachten. „Die entwerteten ikonographischen Schemata, nun in beliebigen Zusammenhängen verfügbar, wurden dabei immer stärker zu bloßen Formelementen.“ – und zwar „zugunsten einer subjektiven Bildsprache“.²⁵ Besonders im Denkmalskontext korreliert dies mit neuen Inhalten, die es zu vermitteln galt:

„Das zu Erinnernde selbst hat sich zunehmend gewandelt. Der einzelne wurde spätestens seit dem Ausgang des 19. Jh. nicht mehr als abgehobenes, losgelöstes Individuum oder gar Genie, sondern als Teil einer Entwicklung, als gesellschaftlich determiniertes Wesen gesehen. Persönlichkeitsdenkmäler

²¹ Speitkamp 2000, S. 8.

²² Vgl. Zeller 2000, S. 20.

²³ Einer der beliebtesten Referenztexte, um das Ausmaß der „Denkmalfut“ zu beschreiben, ist Robert Musils kleine Polemik zum Denkmal, die auch in seinem *Nachlass zu Lebzeiten* (1936) verewigt ist.

²⁴ Zimmermann 1982, S. 29.

²⁵ Vgl. Reuß 1995, S. 36.

alten Stils wurden dadurch fragwürdig. Stattdessen ging es zunehmend mehr um Inhalte überindividueller Natur.“²⁶

Indem das Wissmann-Denkmal auf ein unverbindliches, weil mehrdeutiges, Symbolprogramm zurückgreift (s. 2.3.2), ist es kunstkritisch im Rahmen dieser Entwicklung als konservatives Personendenkmal „alten Stils“ – nämlich eines allegorisch-mimetischen – zu verorten. Angesichts des darin zu erinnernden Gegenstands deutet Reußes Zusammenfassung auf die Spannung zwischen der denkmalhistorisch traditionellen Persönlichkeitsverherrlichung und der gesellschaftlichen Bedeutungsdimension dieses Individuums hin, in der sich die Kürlesche Denkmalkonzeption im umbruchsreichen Zeitkontext der Jahrhundertwende bewegt und nach Lösungen sucht. Während Kürles nur drei Jahre später in Windhoek eingeweihtes „Landeskriegerdenkmal“ ohne allegorisches Beiwerk auftritt (vgl. Abb. 4),²⁷ umgibt Wissmann im Monument eine pathetische Symbolik mit vagen persönlichen, aber vielseitig bedeutsamen Bezügen, die nachfolgend beleuchtet wird.

2.3.2 Motivik und Ikonographie. Ausdruck kolonialer Machtstrukturen und monierender Erinnerung

Das Wissmann-Denkmal verfolgt ein kolonialistisch geprägtes Bildprogramm, das koloniale Machtstrukturen visualisiert und Wissmann als Held des kolonialen Projekts verherrlicht. Neben der offensichtlichen Identifikation durch die Inschrift weisen auch die mimetische Abbildung sowie attributive Beigaben den Dargestellten als Herrmann von Wissmann aus. Symbolisch verweisen diese auf seine Funktionen als „Afrikaforscher“, Militär und Kolonialgouverneur, wobei die Entschlüsselung dieser Motive unter Berücksichtigung ihrer eklektizistischen Zusammenstellung und in Fortführung der vorangegangenen Argumentation vielmehr auf historischem oder alltäglichem denn ikonographischem Wissen beruht. Referenzen auf Vergleichswerke sowie den posthumen Personenkult um Wissmann ergänzen die Untersuchung.

Programmatisch für das Gesamtwerk ist die Souveränität Wissmanns, die seine selbstbewusst auf sein Schwert aufgestützte Haltung suggeriert. Als traditionell herrschaftliche Insignie ist das Schwert der primäre Anzeiger für die Gewalt, die Wissmann auf sich vereinigt. Aber auch seine Kleidung bekräftigt die Machtstellung. Sie setzt sich aus einer Tropenuniform mit -helm und Stiefeln zusammen. Vergleicht man diese Darstellung mit einer Illustration Rudolf Hellgreves mit der Unterschrift „Major H. von Wißmann“, unterscheidet sich

²⁶ Reuß 1995, S. 40.

²⁷ Für eine Geschichte des heute als „Windhoeker Reiter“ bekannten Denkmals und eine Einordnung seiner Bedeutungsverschiebungen vgl. Elago 2015 und Zeller 2007/2019.

die Kleidung lediglich durch die Stiefel; bei Hellgreve trägt Wissmann einfache Schuhe (vgl. Abb. 5). Unter dem Titel des Majors der „Schutztruppe“ hatte Wissmann den sogenannten „Araber-Aufstand“ (1889–90) niedergeschlagen, was als Leistung gegen den Sklavenhandel und zur Absicherung des „Schutzgebietes“, das zu der Zeit noch unter dem Regime der Deutsch-Ostafrikanischen Gesellschaft stand, rezipiert und bei Denkmalenthüllungen zu Ehren Wissmanns reproduziert wird²⁸ sowie in der Inschrift Erwähnung findet. Die Kleidung könnte darauf Bezug nehmen. Die Bedeutsamkeit dieses Aspekts belegt ein zeitgenössischer Zeitungsbeitrag. Trotz der verhältnismäßig schlichten Uniformierung wird dort kritisiert, dass das Denkmal zu militärisch anmutet.²⁹

Nach Peter Springers Untersuchung der ikonographischen Besetzung des (Militär-)Stiefels in seiner „Eigenschaft als inkorporierte Waffe und Gewaltmetapher“, die besonders durch Übergröße und in Untersicht betont werde,³⁰ kann ferner auch Wissmanns überlebensgroßes Auftreten in Gouverneurstiefeln als Machtdemonstration gelesen werden. Für Wissmann als „Eroberer“ sind sie Waffe und Instrument, sich das betretene Land anzueignen. Indem die rechte Stiefelspitze die Plinthe überragt, wird dieser entdeckerrische und militärische Anspruch betont. Verwandt mit dem Motiv des Siebenmeilenstiefels schwingt dadurch eine Suggestion von „Unaufhaltsamkeit“³¹ mit.

Fernglas und Tropenhelm zeichnen Wissmann zusätzlich als Entdecker aus, sind sie doch weitere Instrumente der Landeroberung. Diese Attribute interagieren zudem mit der bronzenen Kaktusstaude und dem grob behauenen Granitsockel, dessen Beschaffenheit sinnbildlich auf die „ungezähmte“ Natur Afrikas Bezug nimmt. So wird die Landschaft von den Siedler*innen einerseits mit dem „Erhabenen“ verbunden, zugleich aber als wild und widerständig wahrgenommen, was mit einer Konzipierung des Kolonialismus als bezwingenden „Akt der Unterwerfung“ einhergeht.³² Indem das Naturhafte überspitzt durch die künstliche Bearbeitung des Steins dargestellt wird, findet diese Ambivalenz zwischen rauer Natur und ihrer dadurch umso beeindruckender erscheinenden Bewältigung Ausdruck, wobei Wissmann entsprechend seiner Landdurchquerung als ihr Bezwinger auftritt.

Eine ähnliche Bildsprache entwickelt Johannes Götz' etwa zeitgleich entstandenes und nur wenige Monate vorher am 4. September 1908 eingeweihtes Denkmal zu Ehren Wissmanns in Bad Lauterberg im Harz (vgl. Abb. 6). Götz hatte sich bei dem Wettbewerb, in dem sich

²⁸ Vgl. Zeller 1996, S. 1092.

²⁹ „Das Militärische an der Persönlichkeit Wissmanns wird zu auffällig gekennzeichnet.“ Deutsch-Ostafrikanische Zeitung, 6.6.1908. Zit. n. Zeller 1996, S. 1094.

³⁰ Vgl. Springer 2013, S. 124.

³¹ Springer 2013, S. 129.

³² Vgl. Kundrus 2003, S. 149 und 156.

auch Kürle engagierte, durchgesetzt. Auch hier steht die überlebensgroße Wissmann-Statue in Tropenuniform mit Helm erobernd auf einem Findling, wobei ihm eine Landkarte in der rechten Hand die Anmutung gibt, das umliegende Land zu erkunden. Die Ähnlichkeit der Grundkonzeption weist auf die einstige Ausrichtung Kürles Entwurfs auf den Standort im Harz hin.

Hieran anschließend bekräftigt außerdem die Figur des Löwen auf zweierlei Weise den erobernden Gestus. Als „König des Tierreichs“ ist er dem Bereich der Natur zuzuordnen und in der Alltagskultur häufig mit Bedeutungen wie stark, mutig oder majestätisch verknüpft. In der christlichen Ikonographie werden dem Löwen recht diverse Deutungen bis hin zum „Sinnbild imperialer Macht“ zuteil.³³ Deutet man Wissmann in der Denkmalkonzeption als dessen Sukzessor, wird auch in seinem Verhältnis zu dieser Figur das obige Narrativ fortgeführt. Zeller geht so weit, im Motiv des Mannes über einem besiegten Löwen eine mythologische „Anspielung auf Herkules“ zu lesen, die Wissmann als „Bezwinger der Natur“ darstelle.³⁴ In diesem Sinne würde der Löwe das kolonisierte afrikanische Land symbolisieren.³⁵ Entscheidend ist aber vor allem das Zusammenspiel mit der über dem Löwen drapierten Fahne, die in der Literatur zumeist als Reichsflagge interpretiert wird. Dementsprechend würde diese über dem Löwen einen nationalen Herrschaftsanspruch des Deutschen Kaiserreiches über das „Schutzgebiet“ transportieren, der hier explizit mit Wissmann in Bezug gesetzt wird.

Die Gruppe aus dem Löwen, dem Soldaten und der Flagge kann zudem mit einer vom Bildhauer und Medailleur Albert Moritz Wolff entworfenen und im Todesjahr Wissmanns geprägten Gedenkmedaille in Verbindung gesetzt werden (vgl. Abb. 8). Zeller vermutet, dass sich Kürle gestalterisch an deren Motiv eines mit gesenkter Fahne trauernden „Schutztruppen“-Soldaten orientiert hat.³⁶ Im Unterschied zum Denkmal zeigt die Münze diesen jedoch vor einem Sarg. Interessant ist hierbei ein Verweis der Künstlerin Hannimari Jokinens auf

³³ Vgl. Bloch 1990, Sp. 112 und 118.

³⁴ Vgl. Zeller 1996, S. 1097. Ähnlich der Herkules-Interpretation thematisiert auch Wissmanns Grabmal auf dem Kölner Melatenfriedhof (vgl. Abb. 7) dessen vermeintliche Eroberungsleistung. Auf dem klassizistisch-architektonisch gestalteten Grabstein verkünden goldene Majuskeln „INVENIAM VIAM AUT FACIAM“ („Finde ich keinen Weg, so bahne ich mir einen.“). Eine darüber eingelassene Bronzetafel zeigt einen Mann, der im Kampf mit drei Schlangen begriffen ist. Marianne Bechhaus-Gerst beschreibt die Grabmalkonzeption als Verherrlichung von Brutalität, da diese die blutigen Expeditionen Wissmanns in „Deutsch-Ostafrika“ als unerschrocken heldenhaftes Vorrücken interpretiere. Außerdem verweist sie auf die nachhaltige Erinnerungskultur gegenüber Wissmann, die sich in Köln zuletzt 2006 darin äußerte, dass der „Traditionsverband der Deutschen Schutz- und Überseetruppen“ die Patenschaft für die Grabpflege übernahm und dieses restaurierte. Vgl. Bechhaus-Gerst 2013.

³⁵ „Versteht man ihn als getöteten Löwen, kann er als Symbol für den Sieg Wissmanns über die gefährliche afrikanische Natur verstanden werden.“ Hahn 2019, S. 356.

³⁶ Vgl. Zeller 1996, S. 1094.

den Beerdigungsritus militärischer Ehrerweisung, bei dem die Fahne über dem Sarg ausgebreitet wird und auf den mit der gesenkten Flagge angespielt sein könnte.³⁷ Bedenkt man außerdem Wissmanns Spitznamen „Löwe von Afrika“, ergibt sich für den Löwen eine weitere Interpretationsmöglichkeit, nach der dieser eine Personifikation des Verstorbenen selbst darstellen würde. Diese Deutung würde die Mythisierung Wissmanns als mutigen und starken Bezwingen und Eroberer in zwei Bildebenen bekräftigen. Während er sich unten als der einstig mutige und starke Löwe betrauern ließe, bezwänge oben seine Erinnerung den Tod (s. 2.3.1).

Insgesamt entspinnt sich um die Löwenfigur im Denkmal ein verstricktes Bedeutungsgeflecht, das ähnlich komplex oder zweiseitig scheint, wie das eines weiteren deutsch-kolonialen Referenzwerts dieses Tiers: So lässt sich der Löwenkopf im Wappen „Deutsch-Ostafrikas“ sowohl auf das „wilde“ kolonisierte Land als auch die „starken“ Kolonialherren beziehen.

Die Rezeption Wissmanns nach seinem Tod (s. 2.2) bekräftigt die vorangegangenen Deutungen seiner Darstellung. Besonders die Referenzen zu mythisierten Erobererfiguren wie Kolumbus und Alexander dem Großen betonen den Gestus der erfolgreichen Unterwerfung, den das Denkmal vermittelt. Es entspinnt sich ein Narrativ, nach welchem Wissmann sich unerschrocken und mutig das Land angeeignet habe. Sein Charakter erscheint dabei in Assoziation mit dem Begriff der „Natur“ ähnlich ungezähmt und romantisiert wie das kolonisierte Land. Auch für die Untersuchung der Beziehung zur Figur des Schwarzen Soldaten ist die Rezeption Wissmanns nach seinem Tod von Bedeutung. Indem Wissmanns „zivilisatorische“ Leistung und sein gerechter Umgang mit den Besiegten gerühmt werden, wird der Mythos vom Verhältnis zu den aus der kolonisierten Bevölkerung stammenden „Schutztruppen“-Soldaten transportiert, der sich auch im Denkmal wiederfinden lässt. So verherrliche etwa die Vereinigung eines Wissmann-Porträts mit der Soldaten-Darstellung auf der motivisch verwandten Gedenkmedaille dessen „angebliche Tugend als Menschenkenner mit einer ebenfalls angeblich außergewöhnlichen Gabe im Umgang mit Afrikanern.“³⁸

Einen Ausgangspunkt für die Analyse der Figur des Askaris bieten die Untersuchungen über Repräsentationsformen von „schwarzen deutschen Kolonialsoldaten“ der Historikerin Stefanie Michels. Demnach ist der Begriff aus dem Swahili ins Deutsche übernommen worden und weist eine komplexe Verwendungsgeschichte auf; für die Zeit der Denkmalerrichtung

³⁷ Vgl. Jokinen, <http://afrika-hamburg.de/denkmal2.html>.

³⁸ Schilling 2019, S. 227.

allerdings hebt Michels seinen Gebrauch insbesondere für jene afrikanischen Soldaten hervor, die für die Kolonie „Deutsch-Ostafrika“ kämpften.³⁹ Die charakteristische Uniform aus (khakifarbigem) Hemd, Hose und Kappe mit Nackentuch⁴⁰ weisen den Soldaten dementsprechend der Kolonialtruppe zu. Dass er als Gefährte des Kolonialgouverneurs Wissmann und damit seinem militärischen Oberbefehlshaber auftritt, bekräftigt diese Identifikation. Die Uniformierung unterscheidet den Bildtypus des Kolonialsoldaten von anderen zeittypischen Darstellungen von Schwarzen als „Wilde“, die häufig nackt oder in – teilweise phantasierter – Stammestracht auftreten, wie es besonders für die Völkerschauen des 19. Jahrhunderts typisch ist.⁴¹ Im Kontrast dazu reproduziert die Einpassung dieses „Anderen“ in die vertraute militärische Ordnung den Zivilisierungsmythos.⁴²

Das spezifische „Epistem“ der „treuen Askari“ jedoch verknüpft Michels vor allem mit den nachfolgenden Erfahrungen des Ersten Weltkriegs in „Deutsch-Ostafrika“ und Paul von Lettow-Vorbeck. Als Beispiele für dessen bildliche Festigung dienen ihr vor allem Buchcover.⁴³ Mittels dieser zeitlichen Eingrenzung lässt sich bei der im Denkmal dargestellten Figur von einem Bild der Askari noch vor der festen Begriffsassoziation mit dem Adjektiv „treu“ ausgehen. In der Art der Darstellung eines aufschauenden und militärisch untergeordneten Soldaten sowie unter Berücksichtigung der Mythisierung Wissmanns als gerechten Herrn deutet seine Rolle in der Konzeption des Denkmals allerdings bereits die Untergebenheit an, die mit späteren Darstellungen korrespondiert und auf den kolonialrevisionistischen Mythos der „treuen Askari“ hinweist (s. 3.3). Das Dar es Salaamer Denkmal könnte in dieser Hinsicht als ein Vorbild gelten. Die Figur des Schwarzen Soldaten (re-)produziert somit ein Bildmotiv deutsch-kolonialer Erzählungen.

Bezeichnend für die Figur in diesem scheinbar harmonischen Gefüge ist, dass es sich hierbei um einen typisierten afrikanischen Kolonialsoldaten handelt, dessen Darstellung so unspe-

³⁹ So seien bereits für die *Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft* (1884–1891 Verwaltungsinstanz des späteren Kolonialgebiets) sowie die „Wissmanntruppe“ (1889–1891) Askari in Diensten gewesen. Bis dahin bezeichnete das Wort auch Reisebegleiter unterschiedlichster Herkunft. Im Laufe der Jahre nach der Gründung der „kaiserlichen Schutztruppe“ 1891 bis spätestens 1896 habe dann eine Angleichung zwischen Askari und offiziellen „Schutztruppen“-Soldaten stattgefunden. Vgl. Michels 2009, S. 18–19 und 24–25.

⁴⁰ Vgl. Michels 2009, S. 24.

⁴¹ Der Kolonialismus in der visuellen Kultur ist am einigen Beispielen von Völkerschauen und Kolonialausstellungen untersucht worden, etwa für Hagenbecks Tierpark in Hamburg. Vgl. Thode-Arora 2007.

⁴² „Während in anderen Kontexten schwarze Menschen als ‚nackte Wilde‘ und damit als ‚unzivilisiert‘ abgebildet wurden, weckte der ordentlich uniformierte Soldat beim zeitgenössischen deutschen Betrachter sicher Vertrauen. Er blieb nicht nur einfach fremd, sondern wirkte teilweise vertraut. Tatsächlich rühmten sich die kolonialen Offiziere und Beamten damit, eine ‚Kulturleistung‘ an ihren schwarzen Angestellten vollbracht zu haben, [...]“ Michels 2009, S. 126.

⁴³ Vgl. Michels 2009, S. 18 und 22.

zifisch eine Pluralität von Herkunft und Identitäten zusammenfasst wie der Begriff „Askari“. Durch die Gegenüberstellung einer individuellen Persönlichkeit (Wissmann) und eines Typus (Askari) reproduziert das Denkmal binäre koloniale Machtstrukturen vom weißen Wir als Identitätsangebot in der Person Wissmanns und den Schwarzen „Anderen“ aus kolonialherrschaftlicher Perspektive. Dennoch kommt dem Askari im Denkmal eine verquere Art von Ehrung zu, indem er die „am meisten deutsch-national heroisierte“⁴⁴ Truppe repräsentiert und in seiner bewundernden Haltung ein Vorbild für das lokale Publikum formen soll.

Zwischen den ikonographischen Motiven und gestalterischen Elementen entspinnt sich ein dichtes Netz von Bedeutungsaufladungen, die jedoch auf mehreren Wegen lesbar bleiben. Beispielhaft hat sich dies an der Figur des Löwen manifestiert, der sowohl als der Verstorbene selbst als auch als Wissmanns Jagdtrophäe oder Afrikasymbol gelesen werden kann. Damit bestätigt sich die im vorangegangenen Kapitel postulierte Willkür der Ikonographie. In ihrer Gesamtheit fügen sich die einzelnen Bestandteile jedoch zu einem schweren, künstlerischen Symbolgehalt zusammen, der die Wichtigkeit des Denkmals beziehungsweise der darin erzählten Geschichte ausdrückt. Die Bedeutungsschwere trägt zur Verherrlichung des Dargestellten bei; so funktioniert sie als denkmalrhetorisches Mittel.

2.3.3 Denkmalrhetorische Gestaltungsmittel

Die vorausgehend beobachtete Bedeutungsschwere durch eine große Dichte symbolischer Elemente kann im Sinne einer Überwältigungsstrategie als ästhetisches Mittel verwendet werden, das Deutungshoheit über die Vergangenheit in die Zukunft weisend beansprucht. Sie legitimiert die Denkmalsetzung und die damit einhergehende exemplarische Heraushebung seines Gegenstandes. Am Beispiel des Hermannsdenkmals im Teutoburger Wald bei Detmold stellt der Kunsthistoriker Hans-Ernst Mittig das Manipulative der Denkmalgestaltung heraus. Demnach arbeiten alle Elemente dem Gestaltungsprogramm zu, „um den Betrachter zur Aufnahme seines Appells zu ‚programmieren‘.“⁴⁵ Ferner sei eine wirklichkeits-

⁴⁴ Vgl. Michels 2009, S. 93. Durch eine generationenübergreifende Professionalisierung der Soldaten und eine Bindung an die „deutsch-ostafrikanische“ Truppe wegen überdurchschnittlicher Bezahlung, wie Michels belegt, „wurden die deutschen Kolonialsoldaten zu einer privilegierten Klasse innerhalb des kolonialen Systems. Umgekehrt begann für die Kolonialsoldaten eine ‚Nationalisierung‘, eine Vereinnahmung in die Schicksalsgemeinschaft des deutschen Volkes.“

⁴⁵ Mittig 1987, S. 535. Auch Zeller argumentiert aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive, dass Denkmäler eine „symbolische Verdichtung“ transportieren, mit der eine „ideologische Überhöhung“ von Geschichte einhergehe. Skulpturale und/oder architektonische Objekte würden zudem zur „ästhetischen Überhöhung“ von Geschichte beitragen und Würde und Bedeutung des Denkmals zusätzlich steigern. Ein Nebeneffekt des ästhetisierten Denkmals sei es, ganz unmittelbar „Empfindungen zu wecken und dadurch zur Identifikation

ferne „symbolisierende Ausdrucksweise“ notwendig, um komplexe historische Zusammenhänge zu pointieren.⁴⁶ Die Ästhetik des Denkmals ist demnach essenziell für seine Kommunikationsfunktion.

Überhaupt scheint es ein bekräftigender oder legitimierender Aspekt des Denkmals zu sein, dass es als Kunstwerk wahrgenommen und gedacht wird – ganz unabhängig von künstlerischer oder gestalterischer Qualität, die in der Kunstkritik um die Jahrhundertwende im Kontext der inflationären Errichtungen bemängelt wird. Während überwiegend die Autonomie des Künstlergenies zum Legitimationsmittel von Kunst wird, bleiben bei Denkmalsetzungen die Auftraggeber*innen von größerer Bedeutung.⁴⁷ Paradoxerweise ist es für diese wiederum die bildende Kunst als kultureller Wert an sich, der das Denkmalobjekt und das darin Dargestellte bekräftigt und aufwertet. So ist das Wissmann-Denkmal indirektes Ergebnis eines Künstlerwettbewerbs, also eines inszenierten Ringens um künstlerische Innovation, wengleich die Aufgabe klar formuliert ist und die Entwurfswahl letztlich nach persönlichem Geschmack des Hauptinitiators Herzog von Mecklenburg getroffen wird. Was aber sind neben der symbolischen Dichte und dem Kunstwert denkmalkonstituierende Elemente? Konkret gefragt: mit welchen ästhetischen Mitteln vermittelt Kürle die Denkmalinhalte und ihre Gewichtigkeit an das Publikum?

Aus einer kunsthistorischen Perspektive arbeiten vor allem Peter Springer und Hans-Ernst Mittag grundlegende konstitutive Ästhetiken des betreffenden Denkmaltyps heraus und schreiben diesen mit Begrifflichkeiten der Rhetorik argumentative Wirkungsweisen zu. Dazu gehört zuallererst ein Anspruch auf Dauerhaftigkeit, der sowohl materiell als auch formalästhetisch vermittelt wird. So addieren sich beim Wissmann-Denkmal die tatsächlich feste Beschaffenheit der Denkmalmaterialien Granit und Bronzelegierung sowie die Festigkeit suggerierende Gestaltung der beiden Sockelteile – architektonische Standhaftigkeit des unteren Fundaments und naturhafte Unbezwingbarkeit des Sockel-, „Findlings“ – zu einem standfesten Eindruck. Dabei bezieht sich die Dauerhaftigkeit nicht nur auf das materielle Denkmalobjekt, sondern kommuniziert darüber hinaus einen „Anspruch auf dauernde Geltung der Werte, die das Denkmal vorträgt“⁴⁸. Dies trägt unter anderem zur Verherrlichung

anzuregen“, also gleichzeitig kritische Analysen von Seiten der Betrachtenden zu unterlaufen und die ausgedrückte Geschichte „gegen Kritik zu immunisieren, sie sakrosankt, unangreifbar zu machen“. Vgl. Zeller 2000, S. 29–31.

⁴⁶ Vgl. Mittag 1987, S. 542–543.

⁴⁷ Vgl. Kapner 1987, S. 49.

⁴⁸ Mittag 1993, S. 12.

der Person Wissmanns bei, geht ferner aber auch einher mit dem „Brauch, die Dauerhaftigkeit von Denkmälern mit der des denkmalsetzenden Staates in Verbindung zu bringen“⁴⁹. Vor diesem Hintergrund beansprucht das Wissmann-Denkmal eine langlebig über die Verdienste Wissmanns in die Zukunft hinausweisende Herrschaft der Deutschen in ihren Kolonien.

Interessant in Bezug auf die Materialität des Denkmals ist zudem die Entscheidung, die Rohstoffbeziehung und Herstellung im Kaiserreich vorzunehmen, wäre doch die Fertigung vor Ort wegen der Verschiffung seiner Bestandteile (insbesondere des Granitsockels) wahrscheinlich kostengünstiger und einfacher gewesen. Auf diese Weise aber stellt nun das „heimatliche“ Material in der Kolonie eine substantielle Beziehung zwischen den beiden Orten her, die die lokale Bevölkerung gewissermaßen mit Wissmanns Geburts- und Begräbnisstätte sowie der eigenen Herkunft zu verbinden vermochte. Der Transport zeichnet zudem entsprechend des zivilisatorischen Sendungsbewusstseins der Kolonist*innen den Weg der Kultur nach, die von Zentraleuropa auf den „unzivilisierten“ Kontinent gebracht wird. Diese wird im Denkmal nicht nur formal-stilistisch oder als Praxis der Denkmalsetzung in die Kolonie gesendet, sondern physisch greifbar.

In seinem viel rezipierten Aufsatz *Rhetorik der Standhaftigkeit* (1987) begreift Springer vor allem den Sockel im Kontext des Dauerhaftigkeitsanspruchs als „Instrumentarium gegen die Zeit“⁵⁰. Ihm zufolge gehen Sockel und Denkmal im Allgemeinen ein untrennbares, „symbiotisches Wechselverhältnis“ ein, das im aufgesockelten Denkmal seine konservative Ausdrucksform findet.⁵¹ Indem das Denkmal also über Material und Formsprache Beständigkeit argumentiert, beansprucht es die Überzeitlichkeit des Objekts sowie seiner Inhalte. Damit wird ebenso der Dargestellte in eine andere Realitätssphäre enthoben. Auch in der Konzeption des Wissmann-Denkmals spielt der Sockel also eine entscheidende Rolle. Indem dieser die Wissmann-Figur aus der Umgebung herausstellt, wird sie der Zeitlichkeit und dem Alltäglichen enthoben und der Dargestellte apotheotisch idealisiert.⁵² Die denkmalinterne Größenrelation (überlebensgroßer Wissmann und kleinere Soldatenfigur) verstärkt dabei optisch die Sockelhöhe und damit die Erhöhung Wissmanns über das Publikum. Mit dem Akt der Emporhebung geht eine Hierarchisierung einher, die in diesem Beispiel das Verhältnis zur unteren Figurengruppe des Schwarzen Soldaten mit erlegtem Löwen einerseits und zu den

⁴⁹ Mittig 1993, S. 26.

⁵⁰ Springer 1987/88, S. 367.

⁵¹ Vgl. Springer 1987/88, S. 368–369.

⁵² Vgl. Springer 1987/88, S. 369–370.

Betrachtenden andererseits als ein „Werte-, Bedeutungs- und Machtgefälle“⁵³ bestimmt. Die „Verzweigung des Betrachters“ mit den Mitteln metrischer Übergröße und des Emporschauens kann als eine typische Gestaltungsstrategie der Überhöhung für Denkmäler um die Jahrhundertwende begriffen werden, die bereits in zeitgenössischen Karikaturen als solche ironisch aufgegriffen wird.⁵⁴

Indem der Sockel die Modalitäten der Begegnung mit dem Dargestellten verhandelt, stellt er ein maßgeblich konstitutives Element für die Denkmalfunktionen des Verherrlichens und Erinnerns dar. Bereits in der florentinischen Renaissance leistet er, wie die Kunsthistorikerin Alison Wright beobachtet, eine rhetorische Arbeit, die der Absicht folgt, etwas zu ehren oder Würde zu produzieren und definiert darüber hinaus den Platz einer Statue im kulturellen Feld, spezifiziert also ihre Bedeutung. Sockel und Statue gehen demnach eine dialektische Beziehung gegenseitiger Legitimierung ein. Damit einher geht eine temporale und performative Wirkung der Ausstellung, die einen Moment zeitloser Kontemplation schafft.⁵⁵

Über die Größenproportionen beansprucht das Denkmal zudem einen Raum, der die Betrachtenden zusätzlich auf Abstand hält, um das Dargestellte ohne Verzerrung sehen zu können. Als freistehendes Monument gewährt der Aufstellungsort auf dem Wissmann-Platz diese Distanz und macht es rundum gleichberechtigt zugänglich. Die allseitige Interaktion mit dem Publikum wird dabei durch die Sockelinschriften angeregt, während hingegen die einfrontig ausgerichtete Statue und Bespielung des Sockels durch die untere Figurengruppe den Platz hierarchisch in eine Frontalansicht und untergeordnete Perspektiven ordnet. Die „Zentralstellung“ ist dabei eine typische städtebauliche Platzierung für figürliche Plastiken, wobei Monumentalität häufig durch Masse angestrebt wird, wie sich hier im hohen und großen Sockel realisiert.⁵⁶

Diesen Abgrenzungen des Denkmals, die es in eine „Würde-Distanz“ zu seiner Umgebung versetzen, wird nach Springer jedoch zugleich auch mit vermittelnden Strategien entgegengewirkt, um eine emotionale und inhaltliche Nähe zum Entrückten beizubehalten. Für die

⁵³ Springer 1987/88, S. 372.

⁵⁴ Vgl. Springer 2013, S. 31. Springer führt beispielsweise an der Bismarck-Karikatur „Denkmalsenthüllung“ von Bruno Paul, erschienen 1901 im *Simplicissimus*, vor, wie die Untersicht als „Topos denkmalhafter Entrückung“ rezipiert wird.

⁵⁵ Vgl. Wright 2011, S. 4, 6 und 9. Wright stellt außerdem Anleihen von der Weihefunktion antiker Sockel heraus. Obwohl ihre Untersuchung den Sockeln florentinischer (Bronze-)Statuen des Quattro- und Cinquecento gilt, lassen sich Kontinuitäten der Praxis ziehen, etwas auf Sockeln zu erhöhen, die sich auch mit den Prämissen der Denkmalforschung decken.

⁵⁶ In *Platz und Monument* (1908) nimmt Albert Erich Brinckmann Monumente vermehrt als zu einem „Platzschmuck“ reduziert wahr. Seine Kritik der städtebaulichen Einpflegung von Monumenten gibt einen Eindruck von den Standards, welchen der Denkmalraum zur Zeit der Errichtung des Wissmann-Denkmal unterlag. Vgl. Brinckmann 1908, hier insbesondere S. 158–164.

allgemeine Formentwicklung des Denkmals beobachtet er eine Vermehrung dieser distanz-überbrückenden Strategien, die sich bereits im auslaufenden 19. Jahrhundert in einer verstärkten Integration der Betrachtenden äußert.⁵⁷ Beispielhaft hierfür sind vermittelnde Sockelfiguren:

„Assisting figures throw bridges out of the static past of the statue to the changing observers in a changing present. Nestled between both, they bridge temporal and spatial distance as well, and also mediate between the highdignity level above and the every-day level below.“⁵⁸

In Dar es Salaam verkörpert die auf dem niedrighwelligen Sockelabsatz positionierte Figurengruppe eine solche Strategie. Indem die Pranken des Löwen sowie Teile der Fahne über den Sockelrand hinüberraen, wird eine einladende Verbindung zum Publikumsraum geschaffen.⁵⁹ Ferner verleitet der Blick des Soldaten als deiktisches Element die Betrachter*innen dazu, diesem zu folgen. Wissmann attributiv als vermittelndes Sockelelement untergeordnet, befindet sich der Askari in einer dem Publikum näheren und zwischen Denkmal und Umgebung befindlichen Realitätsebene. So funktioniert der Askari als eine Identifikationsfigur, deren emotionale Haltung zu Wissmann die Betrachter*innen rezipieren und übernehmen. Mit dem Akt des Aufschauens geht eine bewundernde Haltung einher, die die Vorbildhaftigkeit des idealisierten Dargestellten durch die Körperhaltung unmittelbar physisch rezipierbar macht.

Diese rezeptionsästhetische Analyse der Verhältnisse, die der Sockel zu den Betrachter*innen aufbaut, offenbart deren bewusste Integration in Kürles Werkkonzeption. Der Sockel ist folglich maßgeblich an der Kommunikation zwischen Denkmal und Betrachtenden beteiligt, begründet geradezu die kommunikative Funktion. Über das zentrale Element des Sockels entwickelt das Wissmann-Denkmal verschiedene Bild- und Realitätsebenen, die Machtverhältnisse konstituieren und kommunizieren.

Während das Gefälle zwischen der Wissmann-Statue und den Betrachter*innen dem Verhältnis zwischen einem verherrlichten und einem bewundernden Subjekt entspricht, geht die innerbildliche Beziehung zwischen Wissmann- und Soldaten-Figur weiter. Auf einer Bildebene, in der sich der Soldat in derselben Realitätssphäre mit Wissmann als sein Bewunderer und Untergebener befindet, gilt zwar ähnliches und ergänzt, dass auch über den militärischen Rang anhand der Kleidung eine Hierarchie aufgebaut wird. Darüber hinaus aber – und das ist entscheidend – funktioniert hier der Soldat, wie beschrieben, vorrangig als gestalterisches

⁵⁷ Vgl. Springer 1987/88, S. 372.

⁵⁸ Springer 2009, S. 316.

⁵⁹ In dieser Eigenschaft erinnert der erlegte Löwe erneut an den schlafenden Löwen in Antonio Canovas ikonischem Monument für Marie Christine von Sachsen-Teschen (1800–1805), der eines der verbindenden Elemente zum Betrachter*innenraum darstellt.

Element der Denkmalkommunikation. Auf dem unteren Sockelabsatz platziert nimmt er gemeinsam mit dem erlegten Löwen eine attributive Realitätsebene ein. Neben den Löwen und die auf die afrikanische Landschaft anspielende Sockelkonzeption gestellt wird er zudem der Sphäre des Naturhaften zugeordnet, was einer biologistisch begründeten rassistischen Ordnung entspricht. Nicht nur über den differenten Größenmaßstab werden auf diese Weise koloniale Machtstrukturen transportiert, auch auf gestalterisch-methodischer Ebene wird eine Hierarchie zwischen dem verehrten Helden-Subjekt und dem als gestalterisches Beiwerk objektifizierten Schwarzen Soldaten aufgebaut. Als entindividualisierter Typus dient er auf dieser Bildebene der Identifikation Wissmanns und der Emotionalisierung der Rezeption durch die Betrachter*innen.

2.4 Zwischenfazit. Die kommunikativen Eigenschaften des Wissmann-Denkmal

Die beschriebenen ästhetischen Argumentationen sind ausschlaggebend für die Bedeutungsproduktion des Wissmann-Denkmal. Sie konstituieren das Denkmal als solches. Entscheidende Elemente dafür sind der Sockel, das Material, der Aufstellungsort sowie die symbolische Aufladung. Diese Mittel kommunizieren Hierarchien auf bildinhärenter Ebene sowie zur Umgebung. So wird Wissmann als der erinnerte Bedeutungsträger auf zweierlei Weise sowohl räumlich als auch zeitlich emporgehoben. Das Denkmal ist von einer eigenen und herausgehobenen Wertigkeit und behauptet die Deutungshoheit über das Dargestellte. Daraus gehen Selbstbegründung und gemeinsame Identitätsstiftung der deutschen Kolonist*innen in Dar es Salaam hervor. Als konkrete Inhalte, die dies gestalterisch begründen, sind die Vermittlung rassistisch-kolonialer Machtverhältnisse sowie die gemeinsame Erinnerung an Wissmann herausgearbeitet worden. Aber auch die Denkmalstiftung selbst als das Setzen eines landschaftlichen Markers trägt dazu bei und ist als nationalistische Geste der Landbeanspruchung zu verstehen, die durch die Eroberungsästhetik der Wissmann-Statue noch gesteigert wird. Über die idealisierende Erinnerung an die Person Wissmanns wird ein in die Zukunft weisendes, von der eigenen Überlegenheit getragenes Selbstverständnis mobilisiert. Es lässt sich schlussfolgern, dass die Ästhetik des Wissmann-Denkmal als maßgebliches soziopolitisches Kommunikationsmittel verwendet wird. Denkmalästhetik ist hier Machtkommunikation – sowohl in den konkret vermittelten Inhalten als auch als öffentliche Manifestation in Form der Objektsetzung eines intendierten Denkmal. Als ein solches Kommunikationsmedium ist das Wissmann-Denkmal der Antwort seines Publikums nicht gefeiert.

„Jede Sockelerhöhung birgt ihre Negation nämlich stets in sich. Denkmalsetzung und Denkmalsturz sind die zwei Seiten, Komplementäre des gleichen Phänomens.“⁶⁰

3. Objektgeschichtliche Analysen: Denkmalpraktische Verhandlungen des Wissmann-Denkmal

Die an die gestalterische Analyse anschließenden Untersuchungen der Umdeutungen und Verhandlungen des Wissmann-Denkmal befragen es aufs Neue als Kommunikationsmedium, allerdings in erweiterter Perspektive. Die bekräftigenden bis ablehnenden Reaktionen, die es im Laufe seiner über hundertjährigen Objektgeschichte erfährt und die hier in den Blick genommen werden, arbeiten sich am Denkmalobjekt und dessen Machtästhetiken ab, indem sie in die herausdestillierten denkmalrhetorischen Mittel eingreifen, sie umkehren, in neue Kontexte setzen, dem Denkmal etwas hinzufügen oder wegnehmen, es kommentieren oder verschwinden lassen. Zumeist aber handelt es sich bei den heterogenen Strategien um physische Interventionen in die Denkmalästhetik, die auf ähnlich komplexe Weise wie die ursprüngliche Konzeption die enge Interdependenz von materieller Manifestation und sozialpolitischer Wirkung und Aussage offenbaren.

3.1 Dar es Salaam, um 1916

3.1.1 Die Beklebung des Denkmals durch britische Militärs im Ersten Weltkrieg

Im Verlauf des Ersten Weltkriegs wird Dar es Salaam von britischen Truppen besetzt, die das Wissmann-Denkmal mit Plakaten bekleben. Dies lässt sich anhand einer Photographie aus dem Besitz einer dortigen Militäreinheit, heute im *Imperial War Museum*, nachvollziehen (vgl. Abb 9). Sie zeigt das Denkmal in Gesamtansicht von der Vorderseite. Die Inschrift, die den Namen Wissmanns trägt, wird durch die quadratischen Papiere verdeckt. Zudem macht die Denkmalanlage einen ungepflegten Eindruck; die vormalige Umgrünung ist nicht mehr vorhanden und neben der metallenen Kaktuspflanze wächst kahles Gestrüpp empor. Die archivalische Beschreibung des Museums, „covered with proclamations“⁶¹, wirkt übertrieben für die zaghafte Überklebung, könnte jedoch einen Hinweis darauf geben, um welche Art Papiere es sich handelt, nämlich um (militärische) Verlautbarungen. Der Eingriff scheint geringfügig. Jedoch wird er von den Deutschen nachhaltig als „respektlos“⁶² rezipiert. Noch 1928 wird in der Zeitschrift *Der Kolonialdeutsche* beschrieben, wie das Denkmal „in wenig

⁶⁰ Springer 1987/88, S. 369.

⁶¹ Imperial War Museum, Object description, HU 64222.

⁶² Zeller 2000, S. 140.

vornehmer Art als Anschlagssäule benutzt“⁶³ worden sei. Die Reaktionen sind Grund, diesem ersten Fremdeingriff am Wissmann-Denkmal in dieser Untersuchung Raum zu geben.

3.1.2 Die Beklebung als mokierender Eingriff

Visuell ist das Vorgehen der Briten der römischen Praxis der *Pasquille*⁶⁴ ähnlich. Das Anbringen von Zetteln am Statuensockel macht sich dabei dessen exponierten öffentlichen Charakter zunutze, um Botschaften zu vermitteln. Während es jedoch bei dem *Pasquino* vor allem um die Sichtbarkeit der Nachricht zu gehen scheint, um eine größtmögliche Schmähung des darin Adressierten zu bewirken, geht die Platzierung der britischen Proklamationen am Wissmann-Denkmal über den pragmatischen Aspekt der herausgehobenen Nachrichtenverbreitung hinaus und wendet sich außerdem gegen das Denkmal selbst. Denn wie die deutsche Rezeption nahelegt, geht mit dem Eingriff eine Entwürdigung des Denkmals einher, die sich anhand seiner Einwirkungen auf die Denkmalrhetorik erläutern lassen.

Indem die Plakate tagesaktuelle Verlautbarungen von materieller Unbeständigkeit darstellen, wirken sie dem Dauerhaftigkeitsargument entgegen. Das der Zeit enthobene Denkmal wird dadurch in einen gegenwärtigen Kontext gesetzt und zugleich seinem zukunftsweisen Geltungsanspruch beraubt. Die angebrachten Papiere überwinden darüber hinaus die Distanz, die denkmalrhetorisch zum umliegenden Raum aufgebaut wird. Denn die Plakate implizieren eine direkte Berührung durch das Publikum, ein Besteigen des Sockels. Ohne physische Schäden am Denkmal zu verursachen, wird dessen Würde angetastet. Indem es darüber hinaus von einem ästhetischen Objekt identifikatorischen Wertes zu einem pragmatischen Stadtmöbel zweckentfremdet wird, wird nicht zuletzt das kulturelle Selbstverständnis der Errichter*innen angegriffen. Dazu trägt bei, dass mit der dezidierten Verdeckung von Wissmanns Namen auch die Identität des Dargestellten als nichtig erklärt, beziehungsweise gegen den Bedeutungsgehalt des Denkmals vorgegangen wird, indem seine Einordnung erschwert wird.

Insgesamt ist bei der Platzierung der Plakate von einem strategischen Vorgehen auszugehen, dass die neuen Machtstrukturen in Dar es Salaam mittels der als entwürdigend interpretierbaren Zweckentfremdung des Wissmann-Denkmals bekräftigt. Bereits bei der Untersuchung spätmittelalterlicher Bildangriffe lässt sich feststellen, dass militärische Akteure bewusst auf

⁶³ Der Kolonialdeutsche, Bd. 8, 1928, S. 290–291, zit. n. Zeller 2000, S. 140.

⁶⁴ Diese Praxis wurde im Rom des 16. Jahrhunderts entwickelt und anlässlich des Besuchs Adolf Hitlers in Rom 1938 wiederbelebt. Hierbei werden Schmä- und Spottschriften oder -bilder an dem Sockel des sogenannten *Pasquino*, ein antiker Statuen-Torso, montiert, um den Unmut der Bürger*innen auszudrücken. Diese Form der Konfliktkommunikation von „Anstoß und Anstoßnahme“ wurde bspw. auch an den Statuen auf dem florentinischen *Piazza della Signora* praktiziert. Vgl. Hinz 1993, S. 311.

bestimmte Bilder des Kontrahenten abzielen und diese „einem profanisierenden [!] Spottritual unterzogen“.⁶⁵ Wechselseitig ziehe sich für „die Figur des bilderfrevlenden Soldaten“ eine Traditionslinie bis in die Antike, die wiederum selbst als Motiv zum Mittel der „Diffamierung des Gegners“ diene.⁶⁶ Hier zeigt sich eine anachronistische Parallele zu der deutschen Kritik an der vermeintlichen Polemik der Briten. Indem die Geste als verletzend verstanden wird, kann Feindschaft gefestigt werden. Die nachhaltig heftige Rezeption bekräftigt letztlich das Bedeutungsgewicht des Wissmann-Denkmal beziehungsweise die Schwere dieses ephemeren, oberflächlichen Eingriffs. Sie belegt, dass ein öffentlich sichtbarer Eingriff in das Erscheinungsbild eines Denkmals, sei er auch rein additiv und revidierbar, von der sich damit identifizierenden Gruppe als verletzend empfunden werden kann.

3.2 *Dar es Salaam und London, 1918*

3.2.1 Die Demontage des Wissmann-Denkmal und die Neubesetzung seines ehemaligen Standorts

Zum Ende des Ersten Weltkriegs und zur offiziellen Übernahme der Kolonialherrschaft in Dar es Salaam durch Großbritannien wird das Wissmann-Denkmal 1918⁶⁷ schließlich von seinem Standort entfernt. Die Bronzefiguren werden infolgedessen nach London gebracht und dort im *Imperial War Museum* eingelagert.⁶⁸ Mangels einer Überlieferung genauerer Modalitäten der Demontage können mögliche ästhetische Wirkungen dieses Abschnitts der Objektgeschichte nicht beschrieben werden. Aufgrund des später unbeschädigten Zustands der Bronzefiguren ist jedoch von einem gewaltarmen und sorgsamem Umgang mit diesen auszugehen; was mit dem Sockel geschieht, ist hingegen unklar.

Der Abbau steht dabei im Kontext einer mehr oder weniger systematischen Entfernung deutscher Kolonialmonumente, die den neuen Machthaber*innen dazu dient, „den machtpolitischen Wechsel zu dokumentieren.“⁶⁹ Während das routinierte Vorgehen auf britischer Seite dem einzelnen Denkmal dabei scheinbar wenig Beachtung und Bedeutung zukommen lässt, wird der Abbau von Seiten der Deutschen nicht weniger kritisch aufgefasst als die frühere

⁶⁵ Vgl. Schnitzler 1996, S. 91.

⁶⁶ Vgl. Schnitzler 1996, S. 93.

⁶⁷ Die Datierung ist der Inschrifttafel des reinstalleden Denkmals von 1922 (s. 3.3) entnommen. Weil es sich dabei aber um eine erinnerungspolitische Maßnahme handelt, ist deren Wahrheitsgehalt hinterfragbar.

⁶⁸ Die Akte EN1/1/DIS/049 des Imperial War Museum enthält eine Korrespondenz bezüglich der Rückgabe einer Statue von Hermann von Wissmann und einer Büste Bismarcks, die ursprünglich von Dar es Salaam stammen, nach Deutschland. Vgl. Imperial War Museum, Content description, EN1/1/DIS/049.

⁶⁹ Zeller 2000, S. 137.

Plakatierung, denn „[...] sogar noch Ende der dreißiger Jahre tauchten in der deutschen Kolonialliteratur an die Adresse Englands gerichtete Vorwürfe auf, die die Demontierung des Denkmals als Unrecht beklagten.“⁷⁰

Wie genau der Platz unmittelbar nach der Denkmalentfernung gestaltet wird, ist ebenfalls unbekannt. Die ehemalige freistehende Aufstellung im Mittelpunkt der raumgreifenden Kreuzung legt allerdings das einstweilige Entstehen einer Leerstelle an diesem öffentlichen Ort nahe. 1927 wird am ehemaligen Standort des Wissmann-Denkmal an der Kreuzung der heutigen Nnamdi Azikiwe Avenue, Maktaba Street und Samora Avenue ein neues Denkmal errichtet (vgl. Abb. 10). Dieses stellt erneut einen Schwarzen Kolonialsoldaten dar, der in einer leicht vorgebeugten Pose aktiver Kampfbereitschaft ein Gewehr in seinen Händen hält. Die Bronze ist auf einem hohen quaderförmigen Steinsockel aufgestellt. Dabei weist diese Askaridarstellung mit Gewehr, der typischen Uniformierung, stereotypisierten Gesichtszügen sowie der Schritthaltung eine gewisse Ähnlichkeit zu seinem Vorgänger auf. Indem dieses Denkmal die Leistungen der afrikanischen Truppen im Ersten Weltkrieg ehrt,⁷¹ wird eine eigene Geschichte der Zusammenarbeit etabliert. Wieder richtet sich die Kolonialmacht damit an die kolonisierte Bevölkerung, um die eigene Vorherrschaft durch deren Loyalität zu bestärken. Die Ähnlichkeit des Motivs des späteren zum früheren Denkmal und den sich entsprechenden Aufstellungsort berücksichtigend, möchte ich die Errichtung des britischen Denkmals hier ebenfalls als Verhandlung untersuchen, die in Erweiterung zur Demontage steht.

3.2.2 Denkmalentfernung und -überschreibung im Spannungsverhältnis von Vergessen und Erinnern

Die Demontage des Denkmals kann hier, wie bereits angedeutet, aufgrund der fehlenden Dokumentation kaum auf ihre ästhetische Dimension hin befragt werden. Vielmehr kann aber diese Informationslücke selbst als Hinweis für das Verfahren mit dem Denkmal dienen: Vor dem Hintergrund einer vermeintlichen Ereignislosigkeit einer sonst aufsehenerregenden Denkmalpraktik erscheint die hier beschriebene Demontage als restlose und klanglose Entfernung Wissmanns aus Dar es Salaam. Der Kunsthistoriker Dario Gamboni unterscheidet in *Zerstörte Kunst* (1998), einer ausführlichen Analyse moderner Ikonoklasmen und ihrer

⁷⁰ Zeller 2000, S. 137.

⁷¹ Wie die Organisation *Commonwealth War Graves* auf ihrer Webseite darstellt, werde den afrikanischen Truppen, die als Commonwealth-Streitkräfte während der *East Africa Campaign* im Ersten Weltkrieg starben, unter anderem mit diesem Denkmal in Dar es Salaam erinnert. Der historische Abriss hebt die Rolle der Askari als wichtig und gefährlich hervor: „[...] the Intelligence Corps, represented by the Askari, played an important and dangerous role as scouts.“ Vgl. Anonym, <https://www.cwgc.org/visit-us/find-cemeteries-memorials/cemetery-details/142504/>.

Diversitäten, eine solche Vorgehensweise grundlegend von einem sichtbar beschädigenden Eingriff:

„ein Werk kann mit der Absicht ‚beschädigt‘ und gerade nicht ‚zerstört‘ werden, damit es Zeugnis ablegt von der Gewalt, die ihm zugefügt wurde, und der Schändlichkeit all dessen, womit man es in Verbindung brachte; ein Werk kann aber auch ‚zerstört‘ – und nicht ‚herabwürdigt‘ – werden um jede Spur davon und von der Intention, die seiner Erschaffung und Aufstellung zugrunde lag, zu tilgen.“⁷²

Die Beseitigung aller sichtbaren Bestandteile des Monuments – und damit auch dessen, was es repräsentiert und symbolisiert – kommt dabei einem Versuch seiner Auslöschung gleich. Im Gegensatz zur mokierenden Beklebung des Denkmals mit Plakaten, die wenngleich keine Beschädigung, so doch einen sichtbar entwürdigenden Eingriff in die Denkmalästhetik vornimmt (s. 3.1.2), wird bei der Demontage scheinbar keine Aufmerksamkeit auf das Denkmal gezogen und eine restlose Tilgung aus dem öffentlichen Raum beabsichtigt. Als Konsequenz birgt die unaufgeregte Unsichtbarkeit des Ereignisses, also die Handlung der Entfernung selbst, wenig Zeichencharakter in sich und misst so auch dem Wissmann-Denkmal eine geringe Bedeutung zu. In der vermittelten Bedeutungslosigkeit seiner Entfernung liegt dessen eigene Irrelevanz begründet.

Hierbei ist allerdings erneut auf die dürftige Dokumentation hinzuweisen, weswegen ich auf offene Fragen eingehen möchte, die das Vorgegangene relativieren. Gesten, die nämlich durchaus symbolischen Gehalt besitzen, sind der Transport der Figuren nach England sowie mögliche Umgangsweisen mit dem Sockel. Der Abtransport arbeitet dabei mit der Trennung der denkmalkonstitutiven Symbiose aus Figur und Sockel. Indem die einzelnen Figuren nach England verbracht werden, zeugen sie als Denkmalfragmente von ihrem „Sturz“ und damit – einer Trophäe⁷³ ähnlich – von der Niederlage der Deutschen. Während allerdings für die Bronzefiguren die bewahrende Einlagerung in London überliefert ist, bleibt das genaue Verfahren mit dem Sockel unbekannt, wenngleich dieses höchst symbolisches Potenzial birgt. So würden die verschiedenen Möglichkeiten einer Zerstörung, einer Umnutzung des Materials (besonders respektive dessen Herkunft aus Deutschland) oder eines längeren Bestands als leerer Sockel noch ganz eigene Bedeutungsebenen eröffnen.⁷⁴

⁷² Gamboni 1998, S. 19.

⁷³ Kunstwerke monumentalen Charakters, die als Siegestrophäen von ihrem ursprünglichen Standort entfernt wurden, finden ihr wohl populärstes Beispiel im alten Rom. Unter Kaiser Augustus wurden 10 v. Chr. die ersten ägyptischen Obelisken dorthin gebracht und – getreu seiner Losung *aegypto capta*, Ägypten wurde ergriffen - triumphal reinstalled. Für eine bündige Zusammenfassung der ägyptisch-römischen Obelisken vgl. Zietsman 2009. Der Vergleich zum Wissmann-Denkmal ist relativ, da die Figuren lediglich eingelagert wurden. Erwähnungen einer Zurschaustellung der Wissmann-Figur sind bisher nicht bestätigt. Hierin erinnert der Transport eher an den Kunstraub, wie ihn Napoleon betrieb; allerdings ist auch eine museale Ausstellung nicht gesichert.

⁷⁴ Wie beispielsweise die Kunsthistorikerin Alison Wright im zeitlichen Kontext der Renaissance für den Sockel als Überrest anführt, könnte letzteres Bild besonders die Beendigung der vorangegangenen Herrschaft

So wenig eindeutig symbolische Gesten auch beim Akt der Entfernung selbst auszumachen sind, so besitzt doch bereits die Tatsache des Auslöschens eines Erinnerungsträgers symbolische Tragweite. „Bei der Demontage der unterlegenen oder auch nur abgelebten Denkmäler begegnen sich banale Praxis und Motive von geradezu geschichtsphilosophischer Dimension.“, stellt der Kunsthistoriker Berthold Hinz pointiert fest und bezieht sich nachfolgend auf die Entstalinisierung sowie die antike römische Praxis der *damnatio memoriae*, bei der „sich mit dem Abräumen der Denkmäler zugleich eine planmäßige Korrektur der jeweiligen Vor-Geschichte“ verbinde.⁷⁵ Die *damnatio memoriae* verweist auf das rechtlich verankerte Verfahren, Bildnisse und Namenszüge einer ehemaligen Herrschaftsinstanz bei deren posthumer Verurteilung zu beseitigen, und ist vor allem mit der Absicht konnotiert, das Andenken an eine Person auslöschen zu wollen, beziehungsweise eine nachträgliche Bereinigung der Geschichte vorzunehmen. Unter diesem Verständnis erscheint der Begriff in der Literatur als *das* kanonische Beispiel tilgender Ikonoklasmen, auf das beim Thema des Denkmalssturzes fast immer Bezug genommen wird.⁷⁶ Dabei ist allerdings anzumerken, dass es sich hierbei um eine „moderne Prägung“ des juristischen Fachterminus *memoria damnata* handelt, dessen historische Gebrauchs- und Bedeutungsdimension nicht klar entschlüsselt ist und sowohl eine Bündelung mehrerer Ehrenstrafen wie der Bildnis- und Namenstilgung bezeichnen, als auch auf das Vermögensrecht eingengt sein könnte.⁷⁷

Die Entfernung des Wissmann-Denkmal gleich der *damnatio memoriae* in ihrem systematischen Charakter und darin, dass sie einer ehemaligen, absenten Machtinstanz gilt. Es ist vor allem die positive oder ehrende Erinnerung, die damit abgelehnt und beendet wird. Wie Hinz ferner anmerkt, erscheint eine solche Praxis allerdings hinsichtlich ihres Ziels einer Auslöschung in schriftlich-bürokratischen Gesellschaften recht „aussichtslos“.⁷⁸ Mit diesem Argument möchte ich von einer symbolisch-exemplarischen Ebene bei der Tilgung des Wissmann-Denkmal ausgehen. Ergänzend dazu beschreibt Kunsthistorikerin Lauren Hackworth Petersen den paradoxen Effekt, wie auch bereits im antiken Rom Rhetoriken des Vergessen-machens diese Absicht als Spuren selbst reflektieren und damit auch Erinnerungen an die zu vergessende Person heraufbeschwören.⁷⁹ Dies führt sie zwar am Beispiel von nachträglich behauenen Reliefs aus und bezieht sich in der Bandbreite möglicher Handlungen

transportieren: „The despoiled pedestal as a relic signifying the overthrow of an overweening regime is a familiar and potent image, and already used by Renaissance painters.“ Wright 2011, S. 11.

⁷⁵ Hinz 1993, S. 304.

⁷⁶ Neben Hinz 1993 vgl. auch Metzler 1973 oder Lottes 1997.

⁷⁷ Vgl. Vittinghoff 1936, S. 64–66. Trotz des Alters des Textes wird Vittinghoffs juristisches Quellenstudium nach wie vor zur Begriffsdefinition herangezogen.

⁷⁸ Hinz 1993, S. 304.

⁷⁹ Hackworth Petersen 2011, S. 7.

also auf solche, die eine Spur hinterlassen und sich so von Einschmelzungen oder dem Versetzen – wie es mit den Figuren des Wissmann-Denkmal geschieht – abgrenzen. Dennoch ist herauszustellen, dass selbst eine restlose und ereignislose Entfernung eine Leerstelle am ehemaligen Platz der Errichtung hinterlässt. Hackworth Petersens Aspekt der Leerstelle („void“)⁸⁰ möchte ich in diesem Sinne, wenngleich mit einem geringeren Wirkungsgrad, auf den Raum übertragen. Die vormals markante Positionierung des Denkmals und die Beschaffenheit des Platzes zeugen vermutlich von dessen ehemaliger Existenz. Es verbleibt eine sichtbare Unsichtbarkeit, die in stetiger Ambivalenz zwischen Vergessen und Erinnern steht. Die Demontage unterscheidet sich also von den anderen hier untersuchten Verhandlungen darin, dass sie sich weniger am Denkmalobjekt abarbeitet, sondern vielmehr mit dessen Abwesenheit spielt.

Das Spiel zwischen Erinnern und Vergessen, beziehungsweise Ersetzen, verdeutlicht das 1927 nachfolgende Askari-Denkmal. In seiner motivischen Ähnlichkeit zu seinem Vorgänger verweist es auf diesen und beschwört damit die Erinnerung an das ehemalige Denkmal, die unter der lokalen Bevölkerung nach knapp einer Dekade noch lebendig sein müsste. Darüber hinaus verweist die vage gestalterische Ähnlichkeit des Bildmotivs gerade auf die Unterschiede zwischen den Denkmalinhalten. Während der Askari im Wissmann-Denkmal als Diener auftritt, macht ihn das Askari-Denkmal zum Hauptakteur und Träger der Denkmalswürde. Die im Wissmann-Denkmal ausgedrückte Geschichte von der Loyalität der Schwarzen Bevölkerung gegenüber den deutschen Kolonialherr*innen wird folglich abgelöst von einem neuen Geschichtsnarrativ, das die Treue gegenüber den britischen Denkmalstifter*innen zum Ausdruck bringt. Die Neubesetzung des Platzes bewegt sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Vergessen-machen und verweisender Kontrastierung. Es handelt sich um eine bewusste Überschreibung des Ortes, die als symbolische Geste zu verstehen ist. Es gilt, den Standort neu zu besetzen und damit eine neue Erinnerungskultur in Ablehnung der vorigen symbolisch zu bekräftigen. Verschwinden sowie Überschreiben arbeiten mit der Leerstelle, die das Denkmal im öffentlichen Raum hinterlässt, und bewegen sich damit zwischen Erinnern und Vergessen dieses Markers. Es zeigt sich, dass auch die scheinbar ereignislos verlaufende Entfernung des Wissmann-Denkmal nicht wirkungslos abläuft, sondern die Tilgung des Gewesenen aktiv kommuniziert und deswegen eine politische Bedeutungsebene in sich trägt.

⁸⁰ Hackworth Petersen 2011, S. 2.

3.2.3 Die herrschaftssymbolische und machtpolitische Dimension des Denkmalabbaus

Wie der historische Kontext des im Krieg errungenen Wechsels von einer deutschen zu einer britischen Kolonialherrschaft nahelegt, handelt es sich bei der Demontage um ein politisch motiviertes Vorgehen. Die geschichtswissenschaftlichen Interpretationen dieser Denkmalpraktik gehen dabei von einer herrschaftssymbolischen Bedeutungsdimension aus. Wie Winfried Speitkamp herausstellt, beruht diese auf einem gemeinsamen europäischen Denkmalverständnis, das vor allem den nationalen und identifikatorischen Aspekt teilt:

„Für sie [S. bezieht sich hier auf die Brit*innen in Ostafrika und die Franzos*innen in Kamerun] waren die Denkmäler auch ohne die deutsche kulturelle Praxis als Zeichen verständlich und bedrohlich. Sie entfernten deshalb einige besonders exponierte deutsche Symbole und Denkmäler, um ihre eigene Symbolik an deren Stelle zu errichten und insofern den Herrschaftswechsel sinnfällig zu machen. Das zeigt, daß aus der Perspektive der Europäer die Denkmäler schon durch ihre Gestaltung eine Botschaft enthielten, die auch durch eine neue kulturelle Praxis nicht aufgehoben werden konnte. Die in den Objekten enthaltene Identitätszuweisung war aus Sicht der europäischen Erinnerungsgewohnheiten eindeutig und damit riskant; die Denkmäler mußten folglich beseitigt werden.“⁸¹

Die englische Besatzung rezipiert demnach zuvorderst den deutsch-nationalen Machtanspruch im Denkmalbild und beseitigt es zur Bekräftigung des Regimewechsels. In der internationalen Konstellation scheint der nationale und identitätsbildende Aspekt des Denkmals hervorgehoben,⁸² der sich durch den militärischen Bezug des Wissmann-Denkmal verstärkt machtpolitisch darstellt.

Dessen vielseitige Interpretierbarkeit, die ich dem Denkmal aufgrund seines diffusen Symbolgehalts attestiert habe, führt allerdings zugleich zu einer teils divergierenden Deutung des Wissmann-Denkmal bei Brit*innen und Deutschen.⁸³ Die Funktion der Persönlichkeitserinnerung (zuvor als bedeutend für die deutschen Kolonist*innen herausgestellt) tritt hinter der nationalen Identifikation zurück. Als territorialer Marker und Erinnerungsproduzent

⁸¹ Vgl. Speitkamp 2000, S. 12.

⁸² An dieser Stelle möchte ich exkursorisch auf den Begriff des Erinnerungsorts und dessen abgrenzende Funktion verweisen. Erinnerungsorte stellen Träger des kulturellen Gedächtnisses dar, welches sich aus epochenübergreifenden Manifestationen kollektiven Erinnerns in Text und Bild, also bspw. in Form des Wissmann-Denkmal, speist. Als solche bezeichnet und untersucht wurden sie, insbesondere in nationaler Dimension, etwa von Maurice Halbwachs, Pierre Nora oder Etienne François und Hagen Schulze.

Weil es bei benannter kollektiven Erinnerung „um Identitätskonstruktionen durch Abgrenzung sowie um die Bedeutung symbolischer Akte und Rituale für die Ausprägung und Stabilisierung dieser Identität und ihre Übersetzung in politische Macht“ geht, stellt der Historiker Jürgen Zimmerer in diesem Kontext zudem eine interessante Schnittstelle zwischen erinnerungsgeschichtlichen und postkolonialen Fragestellungen heraus, die in den inhärenten Abgrenzungsprozessen durch positive Eigen- und negative Fremdzuschreibung liegt. Vgl. Zimmerer 2013, S. 16–17.

⁸³ Dass die Deutschen mit dem Denkmal vor allem auch der Person Wissmanns gedenken und seinen Personenkult zelebrieren, könnte die besonders nachtragende Rezeption der Demontage in der deutschen Kolonialliteratur (s.o.) erklären. Wie nämlich Zeller andeutet, fand bei der Entfernung der Denkmäler offenbar eine Unterscheidung in Herrschaftszeichen und Erinnerungssymbole wie Grabmäler statt, die damit einer anderen Daseinsberechtigung und Denkmalwürde zugeordnet wurden. Die Entfernung eines so kategorisierten Denkmal könnte als größerer Affront verstanden worden sein. Vgl. Zeller 2000, S. 137.

deutsch-nationaler Deutungshoheit gelesen, repräsentiert es anachronistisch die deutsche Kolonialherrschaft und ist somit kontraproduktiv für die Konstituierung der neuen Machthaber*innen, denen dieses Denkmalkonzept vertraut ist. In diesem Repräsentationsverständnis liegt zudem ein entscheidender Unterschied zur *damnatio memoriae*. Während diese das Bildnis als Repräsentation einer Herrscher*persönlichkeit* rezipiert, um eine posthume Bestrafung zu vollziehen, wird das Wissmann-Denkmal hier vor allem als Denkmal – das heißt, im Sinne des 19. Jahrhundert als identitätsbildende Manifestation – verhandelt.

Eine Ausradierung des Vergangenen setzt allerdings auch eine gewisse Machtstellung voraus; bereits der Bezug zur *damnatio memoriae* hat die zugrundeliegende regierende Position nahegelegt. Martin Warnke formuliert im Rahmen der Machtfrage von Bilderstürmen dieselbe Differenzierung zwischen beschädigenden und zerstörenden Maßnahmen wie Gamboni, ordnet diese allerdings zugleich der Position der Handelnden, in anderen Worten „einem Ikonoklasmus ‚von oben‘ und einem Ikonoklasmus ‚von unten‘“⁸⁴, zu:

„Jede Herrschaftsform formulierte ihren eigenen Ewigkeitsanspruch, doch in materiellen, vereinzelt, verwundbaren Symbolen. Zahlreiche Beispiele zeigen, daß sie als partikulare Machtmittel verstanden worden sind: Sieger beseitigen sie, usurpieren sie oder setzen neue, Unterlegene verletzen oder fragmentieren sie – ‚zeichnen‘ sie.“⁸⁵

Infolgedessen weist das ebenso auslöschende Verfahren mit dem Wissmann-Denkmal typische Eigenschaften eines von (neuen) politischen Machthaber*innen initiierten Ikonoklasmus auf. Auch die These der verspäteten Ersetzung des Denkmals durch ein eigenes Zeichen wird von dieser Prämisse unterstützt.

Zuletzt beabsichtigte man aber mit den Denkmaldemontagen in den Kolonien vermutlich außerdem, „noch bestehende Loyalitäten in der afrikanischen Bevölkerung gegenüber den Deutschen entgegenzuwirken.“⁸⁶ Auch vor diesem Hintergrund erscheint die einige Jahre später stattfindende Errichtung eines eigenen Monuments als verspätete Fortführung der Verhandlung des Wissmann-Denkmal. Das Narrativ von der Loyalität gegenüber den Deutschen wird damit nicht nur beendet, sondern durch ein neues ersetzt. Indem die Soldatenfigur nun als alleiniger Träger der Denkmalwürde ohne übergeordnetes Subjekt dargestellt wird, wird den Schwarzen Kolonialsoldaten eine verstärkte Wertschätzung ausgesprochen. Eine solche Wirkung ist angesichts der multiplen Erinnerungskulturen, die im damaligen Dar es

⁸⁴ Gamboni 1998, S. 23.

⁸⁵ Warnke 1973, S. 10. Diese werden außerdem verschieden bewertet: „Zerstörung gerät den Siegern zum Privileg, den Unterlegenen zum Sakrileg. Diese Bewertungssituation macht eine objektive Beurteilung der Abläufe von Bilderstürmen so schwierig, denn in die Kategorie eines verabscheuungswürdigen Bildersturms wurden Angriffe auf Kunstobjekte erst durch die Geschichtsschreibung der siegreichen Ordnungsmächte gesetzt.“ Ebd. S. 11.

⁸⁶ Zeller 2000, S. 137.

Salaam aufeinandertreffen, allerdings nur von den Europäer*innen intendiert und höchstwahrscheinlich nicht von der angesprochenen afrikanischen Bevölkerung rezipiert worden.⁸⁷ Zusammengefasst tragen die Demontage des Wissmann-Denkmal und die Neubesetzung seines Platzes die Intention zur Schau, die ehemalige deutsche Kolonialherrschaft auch über dessen bildliche und objekthafte Repräsentation zu beenden und dienen dabei der Verhandlung national-territorialer Herrschaft sowie der Deutungshoheit über Geschichte und Geschichtsschreibung. Am Objekt des Wissmann-Denkmal sind also eine macht- und eine erinnerungspolitische Dimension des Handelns eng miteinander verwoben.

3.3 Hamburg, 1922

3.3.1 Die Reinstallation des Wissmann-Denkmal im historischen Kontext des Kolonialrevisionismus

Nach ihrer Demontage und Translokation werden die Figuren des Wissmann-Denkmal 1921 an die Weimarer Republik zurückgegeben; das Ereignis ist in den Kontext vermehrter Denkmälerrückgaben durch die Siegermächte Frankreich und Großbritannien in den 1920er und 30er Jahren einzuordnen. Nach Verhandlungen über das weitere Verfahren und den Aufstellungsort werden die Figuren am 4. November 1922⁸⁸ feierlich vor einem Seitenflügel des Hörsaalgebäudes der Hamburger Universität an der Edmund-Siemers-Allee im Angesicht eines aus vielen ehemaligen Kolonist*innen bestehenden Hamburger Publikums reinstalled (vgl. Abb. 11).

Die Wiederaufstellung geht dabei nicht ohne gestalterische Veränderungen einher. Aufgrund des Verlusts des ursprünglichen Sockels fußen die Figuren nun auf einem neuen, dem eine andere künstlerische Konzeption zugrunde liegt. Anstelle der Reminiszenz an einen Findling ist er von geometrischer Strenge. Auf einem unteren Podest quadratischer Grundfläche, auf dem die Figurengruppe mit Soldaten und Löwen platziert ist, formt sich der Sockel zu einer steil zulaufenden pyramidalen Gestalt, die sich aus einzelnen großen Steinklötzen zusammenfügen scheint. Damit spielt das Denkmal entgegen seiner ursprünglichen Konzeption weniger auf die Natur an, was sich auch durch das Fehlen der Kaktusstaude auszeichnet. Ob diese verlorengegangen oder bewusst auf sie verzichtet worden ist, ist unklar. Während die

⁸⁷ Speitkamp schreibt den Kolonialdenkmälern eine lediglich „periphere Funktion“ in der afrikanischen Erinnerungskultur zu. Von einer afrikanischen Erinnerungskultur im Singular spricht er im kontinentalen Vergleich zur europäischen, die Vereinfachung ist dennoch zu problematisieren. Vgl. Speitkamp 2000, S. 11–12.

⁸⁸ Die Wahl des Datums ist nicht willkürlich, es handelt sich hierbei um den 8. Jahrestag der „Schlacht bei Tanga“ 1914. Vgl. Zeller 1996, S. 1099. Dass sich somit an einen als bedeutend rezipierten Sieg über die Briten erinnert wird, entwirft eine Gegengeschichte zu dem Verlust der Kolonien, die Niederlage im Ersten Weltkrieg und die Konfiszierung des Denkmal in England.

Inschriften vorderseitig weiterhin Namen und Lebensdaten Wissmanns tragen, erinnern sie rückseitig nicht mehr an dessen Taten, sondern mit den Worten „Aufgestellt in Dar es Salaam 1908 bis 1918 – Wiederaufgestellt in Hamburg 1922 bis ...“⁸⁹ an den vorigen Standort. Das Ereignis der Reinstallation bildet den Auftakt einer Welle von Wiederaufstellungen rücktransportierter Denkmäler aus den ehemaligen Kolonien.⁹⁰ Diese Denkmäler erfahren eine Umdeutung zu „Mahnmalen des kolonialpolitischen Revisionismus“⁹¹. Die Periode des deutschen Kolonialrevisionismus zeichnet sich als die wohl stärkste Phase der Rezeption, Affirmation und Verklärung des deutschen Kolonialismus aus, die von einer breiten Bevölkerungsschicht und durch verschiedene Medien von Literatur bis hin zu Werbung getragen wird und korreliert mit einer ablehnenden Haltung gegenüber den Beschlüssen des Versailler Vertrags, die unter anderem das Abtreten der Kolonien regelten, und der damit verbundenen Mythenbildung rund um die sogenannte „Kolonialschuldfrage“. Nach dieser hätten sich die Deutschen des Kolonialbesitzes nicht würdig erwiesen, woraufhin Gegenerzählungen von der engen Verbundenheit zwischen den deutschen Kolonialherr*innen und den Kolonisierten etabliert werden.

In diesen Kontext ist folglich auch die Reinstallation des Wissmann-Denkmal zu verorten, dessen vermittelter Geschichtsinhalt dadurch in leicht verschobener Form reproduziert wird: Seine „neue Funktion“ besteht nun darin, an die Kolonie „Deutsch-Ostafrika“ zu erinnern und den Wunsch der Rückgewinnung wach zu halten.⁹² Wie ich im Folgenden argumentieren möchte, unterstützen die Veränderungen des Wissmann-Denkmal in Form seines neuen Sockels und der Wahl des Standortes dessen kolonialrevisionistische Umdeutung und verhandeln das Denkmalobjekt auf eine affirmative Weise.

3.3.2 Der neue Sockel des Denkmals und seine affirmative Wirkung

Wie sich bereits als roter Faden in der Geschichte des Wissmann-Denkmal andeutet, arbeitet sich die Verhandlung des Objekts vor allem an der denkmalkonstitutiven Symbiose von Figur und Sockel ab. So wie deren Trennung bei der Demontage die Relevanz des Dargestellten verneinte, bestätigt hier die erneute Aufsockelung an sich bereits die Denkmalwürdigkeit des Dargestellten.

Die neue Gestaltung des Sockels stellt dabei einen entscheidenden Eingriff in die Denkmalästhetik, wie sie für Dar es Salaam konzipiert worden war, dar. Wie Wright am Beispiel

⁸⁹ Zeller 1996, S. 1099.

⁹⁰ Zeller stellt eine chronologische Übersicht der Denkmalreinstallationen in deutschen Städten zwischen 1922 und 1939 zusammen. Vgl. Zeller 2000, S. 143–144.

⁹¹ Speitkamp 2000, S. 12.

⁹² Vgl. Zeller 1996, S. 1099.

von Renaissancesockeln herausstellt, können solche Veränderungen entgegen der häufigen Schlussfolgerung, diese als nicht-originalen Bestandteil zu vernachlässigen, aussagekräftige Indikatoren für gesellschaftliche Veränderungen sein:

„But even when supporting permanent sculpture, the movements, removals or adaptations of pedestals are as telling of societal shifts as any ‘original’ function, especially when that function had been to stabilise or fix a place and a meaning (perhaps simply as work of art). [...] such changes are symptomatic of attempts to manipulate or reorientate the meaning of the potent symbols they sustained.“⁹³

Von einer Manipulation der vorigen Bedeutungszuschreibung des Denkmals kann zwar weniger gesprochen werden, da es sich bei dem neuen Sockel um einen für die Denkmalfunktion notwendigen Ersatz dieses verlorenen Elements handelt. Vielmehr stellt die modifizierte Wiedererrichtung eine Bekräftigung der ehemaligen Aussage dar, die jedoch auf die – sowohl geographisch als auch historisch – veränderte Umgebung reagiert und das Denkmal, wie oben bereits beschrieben, kolonialrevisionistisch instrumentalisiert. Mit diesen ästhetischen Veränderungen geht konsequenterweise und wie angedeutet auch eine leichte Verschiebung des vermittelten Inhalts einher.

Im Konkreten bestehen die Unterschiede zur ursprünglichen Konzeption in drei Punkten: Zum Ersten ist das neue Inschriftenprogramm erwähnenswert, wenngleich es eher von inhaltlicher als ästhetischer Qualität ist. Indem anstelle über Wissmanns vermeintliche Errungenschaften nun über die Geschichte seines Standbildes berichtet wird, findet eine Erweiterung der darin vermittelten Geschichte um die Geschichte des Denkmalobjekts selbst statt. Die materiellen Figuren bekommen dadurch einen historischen Wert zugesprochen, der sie zu Relikten einer tragischen Vergangenheit werden lässt, die von dem Gebietsverlust „Deutsch-Ostafrikas“ zeugen. Als eine Art Spolie oder Überrest ehemaliger Größe erfahren die Figuren auf diese Weise durch die Reinstallation eine bekräftigende Affirmation. Ungeöhnlicherweise deutet die Formulierung „1922 bis ...“ eine ungewisse Temporalität der neuen Denkmalerrichtung an. Bedenkt man, dass die Übergabe der rückgeführten Kolonialdenkmäler in den Besitz der jeweiligen Städte der Neuerrichtung an die Bedingung geknüpft war, diese bei einem Rückerhalt der Kolonialgebiete wieder herauszugeben, um sie an ihre ursprünglichen Standorte zurückzubringen, lässt sich die Aussage der begrenzten Dauerhaftigkeit als eine ambitionierte Anspielung auf eben diese Hoffnung lesen.⁹⁴

Zum Zweiten ist die auffälligste Gestaltveränderung der neue pyramidale Aufbau des Sockels. Im Denkmalkontext hat die Form der (steilen) Pyramide eine lange Tradition, die vor

⁹³ Wright 2011, S. 10–11.

⁹⁴ Vgl. Zeller 2000, S. 142 und Zeller 1996, S. 1100.

allem auf Grabarchitekturen zurückgeht.⁹⁵ Eine eindeutige ikonographische Bedeutungszuschreibung wird aufgrund mannigfaltiger Vorbilder erschwert. Neben einem verherrlichenden Aspekt als Verweis auf die Funktion als Herrschergrab enthält die Pyramide aber vor allem eine auf die jenseitige Ewigkeit weisende Symbolsprache, die sich hier in die diffuse Symbolschwere des Wissmann-Denkmal einreihet. Der sich nach unten verbreiternde Aufbau und die Andeutung, sich aus großen Steinen zusammzusetzen, unterstützen als Vermittler von Standfestigkeit zudem den Dauerhaftigkeitsanspruch des Monuments.

Die neue geometrische Strenge unterscheidet sich zum Dritten zur vormaligen natürlich anmutenden Sockelgestaltung. Indem der Naturbezug wegfällt, der auf die umliegende „wilde“ afrikanische Landschaft in Dar es Salaam anspielte, passt sich das Denkmal so der neuen Umgebung im großstädtischen Raum an. Dieser Gestaltungswechsel reproduziert in dieser Hinsicht die kolonialistische Zuordnung von der Kolonie als „ungezähmtes“ Land und dem Mutterland als zivilisierter Raum. Zugleich verlässt diese Veränderung aber das Narrativ, Wissmann als „Abenteurer“ wahrzunehmen.

3.3.3 Der neue Standort und seine Rolle für die Bedeutungsproduktion des Denkmals

Die Platzierung des Wissmann-Denkmal vor der Hamburger Universität bedingt eine wechselseitige Bedeutungsproduktion, die sich Umgebung und Objekt gegenseitig zuschreiben. Zum einen betont das Denkmal den kolonialen Bezug der Universität, die damals frisch gegründet aus dem Hamburger Kolonialinstitut hervorgeht und erst 1919 in dessen Gebäude einzieht. Im historischen Kontext, der im Zeichen der Verklärung der deutschen Kolonialzeit steht, wird damit eine ehrwürdige Vergangenheit für die junge Universität konstruiert. Vor dem akademischen Hintergrund also könnte die Kolonialgeschichte entsprechend der Ansprüche der „Kolonialschuldfrage“ verstärkt als Entdeckungsgeschichte wissenschaftlichen Anspruchs umgeschrieben worden sein. Zum anderen könnte der Bezug zur Universität die Erinnerung an Wissmann zu seinen Tätigkeiten als Entdecker und „Forscher“ verschieben, beim Standbild also die Wahrnehmung des Fernglases vor die militärischen Attribute rücken.⁹⁶ Die Interpretation des Historikers Jakob Hahn unterstützt diese Lesart, die sich von der militärischeren Auslegung am Standort Dar es Salaam unterscheidet:

⁹⁵ Kanonische Beispiele, in denen die Pyramide im Rahmen der Totenbestattung aufgegriffen wird, sind etwa das antike Grabmal für Caius Cestius, zwischen 18 und 12 v. Chr. in Rom erbaut, oder die Überlieferung der pyramidalen Grabarchitektur für Mausollos von Harlikarnassos. Spätere Aufgriffe sind die von Raffael entworfenen Chigi-Grabmäler (1513–1515) in der römischen *Santa Maria del Popolo* mit ihren spitz zulaufenden Wandpyramiden, wie auch frühneuzeitliche Katafalke und Trauergerüste.

⁹⁶ An dieser Stelle sei an Wissmanns Expeditionen mit Forschungsreisenden erinnert, die maßgeblich die Landerschließung in Afrika beförderten. Wissmanns Sohn, der Geograph und „Arabienforscher“ Hermann von Wissmann (1895–1979), trug außerdem zur Sammlung des 1919 in die neue Universität eingegangenen

„Das Denkmal des Wissenschaftlers und Afrikaforschers Hermann von Wissmann verwies damit zum einen auf die Wurzeln der deutschen Afrikaforschung und verdeutlichte den wissenschaftlichen und forschenden Anspruch, den das [Kolonial-]Institut vertrat. Zum anderen fungierte das Denkmal für Besucher und Personal der Universität gleichsam als Entrée [...].“⁹⁷

Dies versinnbildliche ferner die „Verbindung von Kolonialinstitut und Universität“⁹⁸. Diese Bedeutungsverschiebung stände auch in Einklang mit der weiteren Entwicklung des Persönlichkeitsdenkmals. Denn das „Bildungsbewußtsein breiter Bevölkerungsschichten“ hat laut Zimmermann „Monumente für deutsche Wissenschaftler und Forscher“ zu einem gängigen Modell gemacht.⁹⁹ Des Weiteren ließen in den Zwischenkriegsjahren „politisches und moralisches Engagement“ eine Persönlichkeit nun unabhängig des Erfolges als denkmalwürdig erscheinen.¹⁰⁰ In diesem Sinne argumentiert das Denkmal eine einstige Größe, die aus kolonialrevisionistischer Perspektive zu Unrecht zerschlagen wurde – die aber zugleich nach dem Vorbild Wissmanns erster „Eroberung“ der kolonialen Gebiete, wiedererlangt werden könne. Die von den Siegermächten des Ersten Weltkriegs erzwungene Abgabe der deutschen Kolonien verklärt die Geschichte um Wissmanns dortiges Wirken zu einer tragischen. Vor demselben Hintergrund der Ablehnung des Versailler Vertrages als „Kolonialschuldlüge“ findet auch die Figur des Schwarzen Kolonialsoldaten zu neuer Wichtigkeit. Wie Michels beschreibt, entwickelt sich nämlich der Bildmythos vom „treuen Askari“, mit dem die Figur auch heute noch betitelt wird, erst in diesem Kontext und nach den deutschen Erfahrungen in „Deutsch-Ostafrika“ während des Ersten Weltkrieges.¹⁰¹ Eine deutsche Kolonialherrschaft wird durch die Denkmaldarstellung demnach auch zu einem wünschenswerten Zustand für die kolonisierten Menschen verklärt.

Darin offenbart sich ein gewisser Spielraum für neue Bedeutungsproduktionen in der Geschichte des Wissmann-Denkmal. Eklektizismus und Unverbindlichkeit seiner Symbolik sorgen dafür, dass es sich relativ einfach mit Bedeutungszuschreibungen und -aufladungen versehen lässt. Unter gestalterischen Gesichtspunkten bietet das Wissmann-Denkmal hier nach einen idealen Nährboden für diese Deutungsdynamiken.

Herbarium Hamburgense bei, womit eine (nachträgliche) persönliche Beziehung der Familie zur Institution besteht. Vgl. Blütenpflanzen. In: FUNDus! Sammlungsportal, Universität Hamburg, <https://www.fundus.uni-hamburg.de/de/collections/phanerogame> (05.04.21).

⁹⁷ Hahn 2019, S. 358.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Zimmermann 1982, S. 33.

¹⁰⁰ Vgl. Zimmermann 1982, S. 32.

¹⁰¹ Vgl. Michels 2009, S. 22. Spätere Denkmalsetzungen in Hamburg, namentlich das „Schutztruppenehrenmal“, sog. Askari-Reliefs im „Tansania-Park“, (Walter von Ruckteschell, 1938/39) und das „Ostafrikaner-Ehrenmal“ in Hamburg-Aumühle für Paul von Lettow-Vorbeck (unbekannter Künstler, 1930er, Errichtung 1955), bezeugen und bekräftigen das nachhaltige in diesem Motiv entwickelte Gegennarrativ zur „Kolonialschuldlüge“ im Hamburger Raum.

In Bezug auf die Bedeutung der Umgebung für das Denkmal ist außerdem die gegenüberliegende Aufstellung des Denkmals für Hans Dominik¹⁰² im Jahr 1935 nennenswert, die die kolonialrevisionistische Intention und deren Bezug zur Universität abermals bekräftigt. Die beiden Kolonialmilitärs werden durch ihre Platzierung zum Aushängeschild der Universität, die sich damit auf die in den Denkmälern vermittelten Werte des Entdeckergeistes und Mutes beruft. Die bestätigende kolonialrevisionistische Reinstallation des Wissmann-Denkmal verdeutlicht exemplarisch die Verwicklungen der deutschen Kolonial- und Wissenschaftsgeschichte. Von der anhaltenden Bedeutung der Wissmann-Statue zeugen in den nachfolgenden Jahren zwei weitere Verfahrensweisen mit dem Objekt, die vor dem Horizont der vorangegangenen Analyse ebenfalls als bekräftigende Aktionen gelesen werden müssen. Zuerst spricht man sich im Zweiten Weltkrieg explizit gegen das Einschmelzen der Figuren für den militärischen Gebrauch aus und noch 1949 wird das Standbild, nachdem es 1945 wegen einer Bombe von seinem Sockel gefallen war, ein weiteres Mal reinstalled.¹⁰³

3.4 Hamburg, 1967–1968

3.4.1 Die Stürze des Wissmann-Denkmal im Kontext der Studierendenproteste von 1968

In den 1960er-Jahren wird das Wissmann-Denkmal gemeinsam mit dem Dominik-Denkmal zum Gegenstand studentischer Proteste, die 1968 ihren Höhepunkt in der endgültigen Verbannung der Denkmäler vom Universitätsgelände finden.

Nachdem sich bereits 1961 erste kritische Stimmen regen,¹⁰⁴ erscheint im Juli 1963 in der Studierendenzeitschrift *auditorium* ein Artikel, der den Denkmälern laut Zeller eine „künstlerische Minderwertigkeit“ attestiert und lediglich einen (hinterfragbaren) historischen Wert darin erkennt, der ihnen einen „musealen Charakter“ zuschreibt. Er schließt daraus ein im Vergleich zu den Errichter*innen und dem Rektorat gewandeltes Geschichtsbewusstsein der Studierenden gegenüber dem Kolonialismus.¹⁰⁵ Der repräsentative Standort, der damit in einem geschichtlichen Rückruf Werte der Hamburger Universität nach außen trägt, gilt aufgrund von Werteunvereinbarkeit nicht mehr als zeitgemäß. Eine Installationsberechtigung wird dem Denkmal zudem auch unter rein ästhetischen Gesichtspunkten abgesprochen.

¹⁰² „1935 wurde dann das ursprünglich für Yaoundé (Kamerun) geplante Denkmal für Hans Dominik gegenüber dem Wissmann-Denkmal aufgestellt.“ Vgl. Todzi 2018. Hans Dominik (1870–1910) war in den deutschen Kolonien als Offizier sowie Stationsleiter Yaoundés tätig.

¹⁰³ Zeller 1996, S. 1103–1104.

¹⁰⁴ Vgl. Zeller 2000, S. 206.

¹⁰⁵ „Das gewandelte Bewußtsein ließ eine Identifikation mit den Symbolfiguren aus den vergangenen Tagen der Kolonisation nicht mehr zu, sie taugten nicht mehr als Leitbilder. Die Legitimität der durch die Denkmäler versinnbildlichten Werte und das sich darin manifestierende Geschichtsbild wurde in Frage gestellt.“ Vgl. Zeller 2000, S. 207.

Während sich diese Kritik noch vorrangig gegen den öffentlichen Standort vor der Universität richtet und somit einen Standortwechsel in Betracht zieht, wird 1967 ein Flugblatt des *Sozialistischen Deutschen Studentenbund* (SDS) in Umlauf gebracht, das zum gewaltsamen Sturz am 8. August aufruft. Der abgedruckte Text bringt dabei einen gegenwartsorientierten Protest zum Ausdruck, der den Kolonialismus auch auf Vietnam und einen anhaltenden Imperialismus und Kapitalismus bezieht sowie seinen Angriff auf die alte Obrigkeit.¹⁰⁶ Beendet wird die Ankündigung mit der Parole: „Die WISSMÄNNER sind noch immer unter uns, stürzen wir wenigstens ihre DENKMÄLER!“¹⁰⁷ Die Verwendung des Plurals verdeutlicht, dass die Denkmäler der Kolonisten Wissmann und Dominik für die 68er stellvertretend für gegenwärtige antiquierte Gesellschaftshierarchien beziehungsweise Personen stehen, die diese weiterhin vertreten, die über ihre Denkmalsetzungen aber auch angreifbar werden.

Der geplante Denkmalsturz bleibt unvollendet. Eine Photographie im *Hamburger Abendblatt* zeigt, wie Studenten an einem Strick ziehen, der der Wissmann-Statue im Hintergrund um den Hals gelegt ist (vgl. Abb. 12). Im Vordergrund zeichnet sich eine bewegte Szene ab, in der die Studierenden das Seil in Richtung der Betrachtenden reißen und sich zugleich gegen einen eingreifenden Polizisten wehren.¹⁰⁸ Dabei fällt die mediale Dimension des Denkmalsturzes auf, der zum einen via Flugblatt angekündigt und appellierend verbreitet, zum zweiten fotografisch dokumentiert und zur Schau gestellt wird.

Auf den ersten Versuch folgen wenig später zwei tatsächliche Stürze. Nachdem die Wissmann-Figur wiederholt mit Farbe übergossen und Parolen beschrieben worden ist, wird die Statue in der Nacht zum 27. September 1967 vom Sockel gerissen, allerdings von der Hochschule direkt wieder aufgerichtet. Über ein Jahr später beschließt das Studentenparlament, das Denkmal nun endgültig zu entfernen. In der Nacht zum 1. November 1968 werden Wissmann und dieses Mal ebenso Dominik gestürzt. Auch diese Ereignisse werden in der Tagespresse besprochen; im *Hamburger Abendblatt* erscheinen am 27. September 1967 eine Photographie und am 1. November ein Jahr später eine Nachtaufnahme von der rücklings auf dem Boden liegenden Wissmann-Figur (vgl. Abb. 13 und 14). Diese wird von den Studierenden daraufhin mitsamt ihrer Farbspuren in der Mensa aufgestellt; Plakate an der Wand informieren über die kolonialen Zusammenhänge, die auch in eine Linie mit der nationalso-

¹⁰⁶ Vgl. Zeller 2000, S. 207–209.

¹⁰⁷ Aktionskomitee zur politischen Verschönerung des Universitätsgeländes u.a., Flugblatt, 1967.

¹⁰⁸ Die Universität Hamburg zeigt auf ihrer Webseite unter dem Thema der Dekolonisierung einen Ausschnitt des Dokumentarfilms „Landfriedensbruch“, der die Aktion dokumentiert. Der beschreibende Text bezeichnet sie als ein von den Studierenden organisiertes „happening“. Vgl. Kolonialismuskritik. In: 100! Ausstellung Universität Hamburg, Nr. 6/21.

zialistischen Vergangenheit gestellt werden (vgl. Abb. 15a und b). Eine erneute Wiederaufstellung der beiden Denkmäler wird nun nicht mehr in Erwägung gezogen und die Figuren finden einen Einlagerungsplatz in der Hamburger Sternwarte in Bergedorf.¹⁰⁹

3.4.2 Mutilierungen des Denkmals als Ästhetiken der Versehrung

Im wiederholten Niederreißen und Wiedererrichten des Wissmann-Denkmals objektiviert sich letztlich ein Machtkampf zwischen der Universitätsleitung und den Studierenden. Bezeichnender Weise greift der Protest dabei durch den zerstörerischen Akt des Denkmalsturzes vor allem am denkmalrhetorisch bedeutsamen Verhältnis von Figur und Sockel an, worin sich erneut die bedeutende Funktion des gestalterischen Elements des Sockels als denkmalrhetorisches Kommunikationsmittel bestätigt. Aber nicht nur die tatsächlichen Stürze, sondern auch andere gewaltsame Handlungen gegen das Denkmal sind beispielhaft für die Kommunikation des Protests. Erneut soll daher auf Gambonis Unterscheidung zwischen zerstörenden und beschädigenden Ikonoklasmen Bezug genommen werden, obwohl die Aktionen langfristig in einer spurlosen Tilgung der Denkmäler vom Universitätsgelände resultieren. Während bei ersteren das Objekt verschwindet oder versucht wird, es vergessen zu machen, stellen letztere die Gewalt daran bewusst zur Schau, um das verhandelte Kunstwerk zu degradieren.¹¹⁰ Während für die Demontage in Dar es Salaam der Versuch der Auslöschung diskutiert wurde, ist hier das bewusst mutilierende Vorgehen zu beobachten. Letztlich sind vier Arten des Eingriffs differenzierbar, die sich in ihrer Invasivität auf das Denkmalobjekt bis zum Hinterlassen permanenter physischer Spuren steigern: Erstens der medial angekündigte und reproduzierte Sturzversuch; zweitens die Besprühung des Standbildes mit roter Farbe; drittens die Stürze selbst, die sich in einer gewaltsamen Trennung von Denkmalfigur und -sockel äußern und viertens die Ausstellung der demontierten Bronze in der Mensa. Wie äußern sich diese Visualisierungen von Gewalt am Wissmann-Denkmal im Konkreten und welche Wirkungen ziehen sie nach sich?

Bei den Ereignissen vom 9. August 1967 bleibt es bezeichnenderweise bei einem Sturzversuch, der spurlos am Denkmal vorübergeht und damit vorrangig auf einer symbolischen Ebene der Handanlegung am Denkmal verfährt. Wie bei der Plakatierung des Denkmals in Dar es Salaam wird auch hier durch das Befestigen des Seils der Denkmalraum betreten,

¹⁰⁹ Eine ausführliche Beschreibung der Ereignisse gibt auch Zeller, der zudem auf den „Wißmann-Prozeß“ hinweist, bei dem fünf an der Aktion vom 08.08.1967 beteiligte Studierende nach Ermittlungen „wegen Landfriedensbruch und Störung der öffentlichen Ordnung“ zu Geldstrafen verurteilt worden sind. Zeller 2000, S. 209–211.

¹¹⁰ Vgl. Gamboni 1998, S. 19. S. 3.2.2.

also eine Respektverweigerung vor dem kulturellen Objektwert vermittelt, der denkmalästhetisch vor allem in einer vermeintlichen Unberührbarkeit und der benannten „Würde-Distanz“ vermittelt wird. Das Schauspiel der Studierenden, das Seil am Denkmal zu befestigen und daran zu ziehen, birgt darüber hinaus entschieden destruktive Absichten und das Potenzial der Zerstörung in sich; das Fortbestehen des Objekts gerät in ernstzunehmende Gefahr. Indem dies einen starken Kontrast zu der gestalterisch argumentierten zeitlichen wie substantiellen Standhaftigkeit des Denkmals und seiner vermittelten Werte darstellt, werden diese über eine visuelle Ebene in Frage gestellt. Dabei sind zudem die Gesten hervorzuheben, die Gewalt explizit an der Figur Wissmanns suggerieren. So erinnert das Vorgehen der Studierenden, seinem Standbild zum Sturz ein Seil um den Hals zu legen, an den Straftakt der Hängung am Galgen oder an eine Erhängung. Wenngleich eine solche Bestrafung im Deutschland der 1960er Jahre nicht mehr praktiziert wird und zudem pragmatische Gründe der dortigen Befestigung des Seils vorliegen,¹¹¹ wird dieser Verweis mindestens unterschwellig kommuniziert und stellt zudem eine Beziehung zum Porträtierten her. Dass diese Bezugnahme auf diese Weise rezipiert wurde, belegt die Wortwahl im *Hamburger Abendblatt*.¹¹² Auch in Uwe Timms erstmals 1974 erschienenen Roman *Heißer Sommer*, in dem er das Gefühl der 68er transportiert und analysiert sowie eine eigene Geschichte des Wissmann-Sturzes schreibt, stellt die Beschreibung, wie der Protagonist Ullrich der Statue die Schlinge um den Hals legt, einen Moment des Innehaltens dar.¹¹³ Die Anlehnung an den Straftakt verweist zum einen auf eine enorme Verletzung oder sogar die Tötung eines Menschen, zum zweiten belädt sie die Figur mit Schuld, beziehungsweise dem Vorwurf, ein Verbrechen begangen zu haben. Im Falle Wissmanns ließe sich dies auf seine militärischen und gewalttätigen Handlungen in Ostafrika beziehen, kann aber auch in übertragener Ebene für Kolonialismus und Imperialismus an sich gelten (wie Zeller oben deutet). An der figürlichen Repräsentation Wissmanns im Denkmal wird also bei dem Versuch des Sturzes eine Art symbolische Bestrafung vollzogen, die sich über komplexe, vermenschlichende Repräsentationsmechanismen auf die historische Persönlichkeit überträgt und so deren Denkmalwürdigkeit hinterfragt. Wie Wolfgang Brückner in *Bildnis und Brauch* (1966) formuliert, sei

¹¹¹ Ganz praktische Gründe der Anbringung sind, dass dort das Seil nicht verrutscht und der hohe Winkel die Hebelwirkung erhöht. Dass sich physikalische Phänomene und symbolische Momente des Sturzes einander zuspielen können, handelt bspw. Peter Springer in *Stalins Stiefel* aus. Vgl. Springer 2013, S. 78.

¹¹² „Um 18 Uhr legte ein Student dem Standbild eine Schlinge um den Hals.“ Anonym (jh), in: *Hamburger Abendblatt*, 9.8.1967, Nr. 183, S. 4.

¹¹³ Vgl. Timm 1985, S. 137. Timm beschreibt hier auf retardierende Weise, wie Ullrich, als er zur Figur emporklettern, um das Seil besser zu justieren, plötzlich im Mittelpunkt des Geschehens steht und das kalte Metall berührt, kurz bevor er wieder hinabspringt und es zum Höhepunkt des endgültigen Falls kommt. Timms Geschichte des Wissmann-Sturzes vereint dabei in gewisser Weise die Ereignisse, indem er den zweiten Sturz am Tag und unter großem Publikumsaufkommen spielen lässt.

„das ehrenrührige Moment innerster Nerv aller Bildnisschändungen“¹¹⁴. Schließlich wird damit eine höchst kritische und ablehnende Haltung zum Denkmalinhalt vermittelt.

Zur Wirksamkeit des Protests trägt dabei vor allem die mediale Verbreitung in Flugzettel und Zeitung bei. So argumentiert Gamboni am Beispiel zahlreicher Karikaturen über sowjetische Denkmalstürze, dass die Entwicklung der illustrierten Presse und des Fernsehens ikonoklastische Aktionen nicht obsolet gemacht, sondern ihnen im Gegenteil neue Aktualität verliehen habe. Ikonoklast*innen seien sich eben dieser Effizienz der Massenmedien bewusst und könnten davon sogar ermutigt und motiviert werden.¹¹⁵ Es ist also wahrscheinlich, dass die Studierenden sich ihres Publikums bewusst sind und ihre Handlungssprache daran anpassen, indem sie symbolisch vorgehen.

Während diese Aktion am Objekt aber lediglich in den Denkmalraum interveniert, nimmt das Übergießen oder Bespritzen mit roter Farbe im Gegensatz einen tatsächlich physischen Eingriff am Objekt vor. Dabei wird additiv eine Veränderung der Denkmalästhetik herbeigeführt, die unter Umständen nicht revidierbar und potenziell von Dauer ist. Die „Verunstaltung“ des als Kunstwerk wahrgenommenen Objekts gilt als Affront, weil es dessen Unantastbarkeit und kulturellen Wert in Frage stellt, über den es sich legitimiert. Somit ist der substanzielle Eingriff als solcher bereits verletzend. Die Hinterfragung des Kunstwerts findet sich auch bei den amerikanischen Denkmalstürzen der letzten Jahre, indem auf die Metallgüsse als Massenprodukt verwiesen wird, um ihnen die Daseinsberechtigung als Kulturgut zu entziehen.¹¹⁶

Zugleich weckt die fleckenartig aufgetragene rote Farbe Assoziationen mit Blut. Auf einer symbolischen Ebene ist dies auf zweierlei Weise auf die Wissmann-Figur zu beziehen. Zum einen nimmt es konkreten historischen Bezug auf Wissmanns als blutig beschriebene Expeditionen in Ostafrika.¹¹⁷ Im Sinne der Redewendung, Blut an den Händen zu haben, verweise die Farbe demnach auf die Schuld der Persönlichkeit. Dem Gestus des Sticks um den Hals ähnlich, hinterfragt diese Brandmarkung Wissmanns als Mörder seine Denkmalwürdigkeit, weil ungerechtfertigte Gewalttaten nicht mit den bürgerlichen Werten vereinbar sind, die einer Persönlichkeit zu einem Denkmal verhelfen. Zum zweiten wird erneut eine Verletzung

¹¹⁴ Brückner, S. 309.

¹¹⁵ In diesem Punkt argumentiert Gamboni gegen Warnkes These von einem Ende des Ikonoklasmus als funktionstüchtiges politisches Mittel, die dieser wiederum damit begründet, dass Selbstrepräsentation und Legitimierung moderner Staaten heute durch Massenmedien und elektronische Bilder produziert werde. Vgl. Gamboni 1998, S. 121–126.

¹¹⁶ Vgl. bspw. Brown 2017: „Many Civil War commemoration statues—such as the one pulled down in Durham—were cheaply mass produced by northern factories, which simply switched the belt buckles’ insignia to suit Union or Confederate clients.“

¹¹⁷ Vgl. bspw. Bechhaus-Gerst 2013.

der Wissmann-Figur vorgenommen, indem dieser auf symbolische Weise blutende Wunden zugefügt werden. Allgemein stellen derlei Eingriffe mit roter Farbe eine gängige Proteststrategie dar.¹¹⁸

Für die Stürze selbst ist hier die zerstörerische Trennung von Denkmalfigur und -sockel das zentrale Moment, das einen entschieden destruktiven Eingriff am Denkmalobjekt vornimmt. Indem der Denkmalsturz an dieser denkmalrhetorisch essenziellen Symbiose ansetzt, verhält sich die Ästhetik des zweigeteilten Denkmals antithetisch zur ursprünglichen; die legitimierende und würdevoll heraushebende Wirkung geht dabei nicht nur verloren, sondern wird im Kontrast zum vorigen Bild und durch das Sichtbarmachen von Gewalt dagegen aktiv negiert. Im Gegensatz zum publikumswirksam angekündigten und medial reproduzierten Sturzversuch finden die eigentlichen Akte des Sturzes bei Nacht und daher wenig öffentlichkeitswirksam statt; vielmehr wird die gewaltsame Handlung über ihre Spuren kommuniziert. Während das Sockel-Figur-Gefüge als Einheit vollständig und beständig erscheint, verweisen seine Fragmente in Form des losgelösten Standbildes und des leeren Sockels auf das ehemalige Ganze und dessen durch ein Ereignis herbeigeführten Bruch. Indem dieser Bruch den ursprünglichen materiellen Denkmalausagen von Beständigkeit widerspricht, wird eine enorme Krafteinwirkung auf das Denkmal impliziert, die wiederum den Zerstörungswillen und die Wut hinter der ikonoklastischen Geste vermittelt. Die Suggestion der mutwilligen Zerstörung übt auf diese Weise erneut Kritik am Denkmalinhalt.

Die ästhetische Wirkung des zerstörten Denkmals wird schließlich durch dessen öffentliche Zurschaustellung bekräftigt, indem den vorangegangenen destruktiven Gesten bei der finalen Ausstellung der eingefärbten und vom Sockel gelösten Wissmann-Bronze in der Mensa als Spuren des Protestes besonderer Ausdruck verliehen wird. Durch die erläuterten Mutulierungen seiner Denkmalwürdigkeit beraubt und an seinen visuellen Machtansprüchen angegriffen, erscheint die fragmentierte Wissmann-Figur auf mokierende Weise wirkungslos und degradiert. Zudem nimmt die beige stellte Wandzeitung eine Einordnung des Denkmalinhalts vor. So wird die ästhetische Dekonstruktion des Denkmalnarrativs durch eine inhaltliche ergänzt. Weil ein beschädigtes Objekt nicht mehr als stabil gelten kann, zeugen seine Überreste von Fragilität. Infolgedessen gerät das wie selbstverständlich seine dauerhafte Existenz behauptende Vorher-Bild vom konventionellen Persönlichkeitsdenkmal durch das in einzelne Fragmente zerlegte Nachher in Zweifel.

¹¹⁸ Allein spätere Dekolonisierungsreaktionen aus dem Sommer 2020 bieten hierfür einen Pool an Vergleichswerten, wie etwa an der Denkmalbüste König Leopolds II. in Brüssel, der Columbus-Statue in Miami oder dem Reiterstandbild Kaiser Wilhelms II. in Köln.

Zusammengefasst führen die Eingriffe strukturell und substanziell Veränderungen der Denkmalästhetik sowohl am Standbild als auch bei der Figur-Sockel-Symbiose des Denkmals herbei oder deuten diese zumindest an. Dadurch kommunizieren sie gegen das Bildnis und das Denkmal im Ganzen vorgenommene Gewalt. Im Sinne Gambonis ist davon auszugehen, dass sich die Denkmalstürzer*innen bewusst dieser Ästhetik der Versehrung bedienen, „damit es Zeugnis ablegt von der Gewalt, die ihm zugefügt wurde, und der Schändlichkeit all dessen, womit man es in Verbindung brachte“¹¹⁹.

Die Ereignisse rund um die Denkmalstürze in den Jahren 1967 und 1968 verdeutlichen somit die enge Interdependenz vom physisch destruktiven Eingriff am Denkmalobjekt und der Dekonstruktion seines gestalterischen Programms auf ästhetischer Ebene sowie der damit verbundenen Berührung der Denkmalwürde. Die visuell sichtbare Mutilierung berührt schließlich auch die gestalterisch transportierten Werte.

3.4.3 Die Stellvertreterfunktion der Wissmann-Figur

Insofern ein Denkmal die exemplarische Hervorhebung eines vermeintlich gemeinschaftlichen Werte- und Identitätskanons darstellt, wird über das objektifizierte Abbild auch das darin Repräsentierte angegriffen. Daher geht damit zugleich eine Kritik an der diese Werte vertretenden oder teilenden Gruppe einher. Wie bereits anhand des Flugblatts vom August 1967 interpretiert (vgl. 3.4.2), nimmt die Kritik am Wissmann-Denkmal ebenso bei seinem Sturz eine solche stellvertretende Funktion ein, die sich gegen etablierte Gesellschaftsstrukturen richtet. Aber auch die oben beschriebenen bild- und handlungssprachlich kommunizierten Versehrungen des Denkmals bekräftigen diesen Aspekt. An ihnen entspinnen sich komplexe Repräsentationsmechanismen, die eine soziopolitische Dimension der Mutilierungsästhetiken als stellvertretender Protest offenbaren. Als solche gehen sie über einen am Bildnis orientierten Bezug auf die historische Persönlichkeit Wissmanns weit hinaus.

Dass beispielsweise die Wirkung verletzender Bildnispraktiken eher „allgemeiner Ausdruck feindlicher Haltungen“ sei, konstatiert Brückner mit dem Argument, dass Ablehnung am Bildnis oft über den Tod hinausgehend exerziert wird.¹²⁰ Einen solchen übergeordneten Bezug arbeiten viele Forschungen zu mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ikonoklasmen

¹¹⁹ Gamboni 1998, S. 19.

¹²⁰ Vgl. Brückner 1966, S. 194. „Wie wenig derartige Demonstrationen in erster Linie der Lebensbedrohung der Gemeinten gelten, sondern allgemeiner Ausdruck feindlicher Haltungen darstellen, zeigt immer wieder der Haß über den Tod hinaus.“ In diesem Zusammenhang kritisiert er jedoch, dass solchen als „Volksjustiz“ beschriebenen Praktiken mit und an Bildnissen häufig ein magisches Bildverständnis unterstellt werde. Vgl. Ebd. S. 191.

heraus. Obwohl diese für die Analyse der Verhandlungen des Wissmann-Denkmal als anachronistische Bezugnahmen zu relativieren sind, offenbart sich insbesondere in der Äußerung einer Art Strafvollzug eine nutzbare Parallele.¹²¹ So analysiert Horst Bredekamp in *Das Kunstwerk als Medium sozialer Konflikte* (1975) ikonoklastische Gesten, bei denen Bilder „strafrechtlich kodifizierten Verfahren unterzogen“¹²² werden. Am Beispiel von Teilerstörungen und Verunstaltungen von Kunstwerken im Habitus strafrechtlicher Praktiken (wie bspw. das Abschlagen der Hände einer Statue) während der Hussitenrevolution (1419–1436) arbeitet Bredekamp heraus, dass die Bilderstürmer*innen Bilder hier stellvertretend für soziale Entitäten angreifen.

„Da die radikalen Hussiten keine Personen an sich, sondern ein hinter diesen stehendes System angreifen, als dessen Ausdruck sie die Kunst analysiert haben, entdecken sie in der Sphäre der Kunst ein abstraktes Gebilde dieses Systems, das den persönlichen Angriff dennoch nicht ausschließt: in der Teildestruktion der Kunstwerke wird dieses sinnlich faßbar.“¹²³

Der Objektcharakter der Kunstwerke ermöglicht es also, in ihnen einen „Statthalter der sozialen Kräfte“¹²⁴ – der Gesellschaftsstrukturen also, die sich über das Kunstwerk ausdrücken – wortwörtlich zu *greifen*. Es ist somit vor allem die „objektive Stellung von Kunst“¹²⁵, der sich hier in Form des Denkmals bedient wird. Der Dargestellte erscheint als symbolischer Stellvertreter des sozialen Systems, an dem durch den mutilierenden Akt Kritik geübt werden soll.

Dass eine solche Demonstration also eher auf die mit dem Denkmal verbundenen Werte abzielt, bekräftigt ferner die Argumentation des Kunsthistorikers Norbert Schnitzler. Die „symbolische Bestrafung einer *effigies*“ beziehe demnach „ihre Wirkung nicht aus der Form der Strafe, sondern aus den sozialen Wertvorstellungen, die mit den entwerteten Symbolen radikal in Frage gestellt werden.“¹²⁶

Ergänzend lässt sich eine Überlegung David Freedbergs zur aktivistischen Motivation von einzeln agierenden Ikonoklast*innen anführen. Hierbei beschreibt er eine bewusste Verlagerung der Attacke. Die Ikonoklast*innen seien sich bewusst, „nur“ das Repräsentierende

¹²¹ Dass diese Umgangsweise bis heute Verwendung findet, zeigt außerdem das aktuelle Beispiel der Statue Edward Colstons in Bristol, die im Juni 2020 angelehnt an Colstons Verfahren mit den Versklavten (das sog. Kielholen) im Hafenbecken ertränkt wurde. Anspielend auf den Anlass dieses Protests, die Tötung des Amerikaners George Floyd durch Erstickern, posierten die Protestierenden wie der angeklagte Polizist mit ihren Füßen und Knien auf der Brust der Statue.

¹²² Bredekamp 1975, S. 303.

¹²³ Bredekamp 1975, S. 302–303.

¹²⁴ Bredekamp 1975, S. 302.

¹²⁵ Bredekamp 1975, S. 304.

¹²⁶ Schnitzler 1996, S. 98. Die breitere Verwendung des Begriffs der *effigies* ist hierbei allerdings zu relativieren und ist auch bei dem Wissmann-Denkmal nicht ganz treffend, da es sich nicht bei jedem Bildnis um eine solche handelt.

anzugreifen, indem sie sich gegen das Bild wenden. Die radikale Handlung ermöglicht allerdings auch einen öffentlichkeitswirksamen Angriff gegen das Repräsentierte, ohne diesem Gewalt anzutun.¹²⁷

Ausgehend von einer Fallanalyse Freedbergs, befasst sich auch Alfred Gell in seiner anthropologischen Kunsttheorie mit Phänomenen des Bildangriffs. Seinen Überlegungen zur *volt sorcery* beziehungsweise dieser „Zauberei“ in umgekehrter Form folgend, möchte ich die Handlungs- und Beziehungskomplexität zwischen Repräsentiertem, dem Denkmalobjekt und den Rezipierenden verdeutlichen. Gell beschreibt darunter ein Repräsentationsphänomen, bei dem das Bild eines Opfers dazu dient, dieses zu verletzen oder zerstören. Dies sei allerdings nicht allein auf Aberglauben zu beschränken oder zurückzuführen:

„There is no reason to invoke magical or animistic beliefs in order to substantiate the idea that persons are very vulnerable indeed to hostile representation via images, not just to cruel caricatures, but even via perfectly neutral portrayals, if these are treated with contumely or ridicule. It is not just that the person represented in an image is ‚identified‘ with that image via a purely symbolic or conventional linkage; rather, it is because the agency of the person represented is actually impressed on the representation. I am the cause of the form that my representation takes, I am responsible for it.“¹²⁸

Nach Gells Theorie tritt das „Opfer“ hier kreislaufartig sowohl als handelnder Agent (indem es als „prototype“ zu einem Werk anregt) als auch als Behandeltes (indem es als Rezipierendes verletzt wird) auf und wird dadurch Opfer seines eigenen Handlungsspielraums.¹²⁹

Einen „umgekehrten“ Fall stelle hingegen der ideologisch motivierte Ikonoklasmus von Mary Richardson an Velazquez‘ *Rokeby Venus* (ca. 1647–1651) 1914 dar, wobei die Ikonoklastin zur „Künstlerin“ einer „neuen“ *Rokeby Venus* werde, die nun nicht länger die mythologische Gestalt sondern die im Gefängnis getötete Frauenrechtlerin Emmeline Pankhurst repräsentiere. Die Leiden des Prototyps verursachen eine Veränderung des repräsentierenden Objekts.¹³⁰

Die Bildangriffe der Studierenden auf das Wissmann-Denkmal ließen sich nach Gell als Mischform wie folgt aufschlüsseln: Im Sinne der *volt sorcery* wird die Statue, die Wissmann repräsentiert, verletzt, um darüber die historische Persönlichkeit und ihr brutales Vorgehen zu berühren (bestrafen). Der Unterschied besteht allerdings darin, dass das Standbild nicht zur Verletzung, sondern im Gegenteil zur Würdigung geschaffen wurde. Es ist zudem zu abstrahieren, dass sich der Denkmalsturz gegen die Denkmalsetzung als Ganzes richtet.

¹²⁷ Vgl. Freedberg 1989, S. 409 u. 414.

¹²⁸ Gell 1998, S. 102.

¹²⁹ Vgl. Gell 1998, S. 103.

¹³⁰ Vgl. Gell 1998, S. 64–65.

Diese repräsentiert nicht Wissmann, sondern das koloniale Selbstverständnis und die Identitätskonstruktion der Stifter*innen und Erhaltenden. Die Rezipient*innen des Wissmann-Denkmal sind also zugleich zum Teil seine Produzent*innen und Prototypen (im Sinne einer affirmativen Haltung, durch die sie sich mit dem Denkmal identifizieren und sich, beziehungsweise ihre Kultur und Werte darin repräsentiert finden). Sie werden über das angegriffene Denkmalobjekt (als Index) selbst verletzt; in Gells Worten sind sie Agent und Patient, Prototyp, Künstler und Rezipient zugleich. Die Auseinandersetzung mittels Gells handlungsorientiertem Modell eröffnet die Beziehungskomplexitäten im Falle eines Denkmalsturzes, die insbesondere die Bedeutung der Rolle des Index, das heißt dem Denkmalobjekt, als Handlungsinstrument hervorheben. In Ergänzung zu Bredekamps These vom Kunstwerk, das durch seine Mutilierung zum „Medium sozialer Konflikte“ wird, zeichnet sich ab, dass auch das Wissmann-Denkmal zu einem Gegenstand (einem Subjekt-Objekt) wird, der als Verhandlungsort soziopolitischer Aushandlungen dient, und wie wichtig dafür dessen objektive Beschaffenheit als exemplarische Manifestation einer geschichtspolitischen Aussage ist.

3.5 Hamburg und Berlin, 1987 bis heute

3.5.1 Präsentationsweisen des Wissmann-Denkmal als Ausstellungsobjekt

Nach seinem Sturz 1968 verschwinden die Überreste des Wissmann-Denkmal zunächst fast zwanzig Jahre aus der Öffentlichkeit. Erstmals nach dessen Einlagerung macht die Ausstellung *Männersache. Bilder, Welten, Objekte*, die 1987 in der Hamburger Kampnagelfabrik stattfindet, Teile des Wissmann-Denkmal wieder sichtbar (vgl. Abb. 16) und setzt es in den Kontext einer Analyse von Männlichkeitsbildern. Auf experimentelle Art zeigt die Ausstellung mittels „raumgreifender Inszenierungen“¹³¹, wie Männlichkeit konstruiert wird, beziehungsweise dekonstruiert Männlichkeit konstituierende Bilder und Objekte. Im einleitenden Text zum Ausstellungskatalog heißt es:

„Die Fabrikhalle ist als solche Kulisse einer Männerwelt, und als Ausstellungssystem entschieden wir uns für ein Baugerüst als einem überdimensionierten Stabilbaukasten. Wir zeigen vor allem die alltäglichen Männersachen, kulturhistorisch wertvolle im Sinne von teuren Objekten können und wollen wir an diesem Ort nicht zeigen. Wir glauben aber, ‚neue‘ und ‚andere‘ Herangehensweisen an durchaus schon aufgearbeitete historische und aktuelle gesellschaftliche Phänomene gefunden zu haben. – Dem Besucher und der Besucherin soll es überlassen bleiben zu entdecken, was er oder sie so nicht erwartet hat und zu entscheiden, unseren Assoziationen zu folgen.“¹³²

¹³¹ Groppe; Hötte 1987, S. 8.

¹³² Groppe; Hötte 1987, S. 8–9.

Der Konzepterläuterung zufolge wird das Denkmal hier also als alltägliches, relativ wertloses Objekt verstanden. In der Fabrikhalle erscheint es in einem männlich konnotierten und funktionsorientiertem Raum. Auch die Metalllegierung erscheint in seiner Materialität – vermutlich anders als während der früheren Aufstellungen – eher als funktionelles, kaltes und durch groben Kraftaufwand bearbeitbares Material denn als wertvoll und überdauernd. Die Kommunikation mit den Besucher*innen soll sich offen gestalten, Assoziationsräume schaffen und zum Denken anregen.

Die ungewöhnliche Präsentation der Wissmann-Statue ist dafür beispielhaft, indem sie rücklings auf den Fabrikhallenboden gelegt ausgestellt wird. Besucher*innen schauen demnach aus einem ungewohnten Blickwinkel auf die Plastik herab, könnten bei Unaufmerksamkeit sogar über den Wissmann-Kopf stolpern. Aus nächster Nähe wird die Figur zum berührbaren Objekt und Spuren des Protestes wie die verbleibende Farbe treten deutlich zutage. Der Soldat ist indes als zweiter ausgestellter Bestandteil des Denkmals aufrecht aufgestellt, womit die innerbildlichen Hierarchien der Ursprungskonzeption bewusst ad absurdum geführt werden. Wissmann wird folglich sowohl seinem vormaligen Untergeordneten als auch dem Publikum subordiniert, wobei die Kleidung und der aufschauende Blick des Askaris in den leeren Raum auf das geänderte Machtverhältnis verweisen.

Innerhalb der Ausstellung ist das gestürzte Denkmal dem Thema „Abenteuer und Eroberung“ zugeschrieben. Im entsprechenden Katalogbeitrag geht Autor und Kurator Hans-Herrmann Groppe dem Abenteuerstreben als vermeintlich männlicher Eigenschaft und dem Bild des Abenteurers als Konstruktion von Männlichkeit nach. Als Motivation formuliert er dabei vor allem die Flucht vor dem Alltag – zur Zeit der Kolonisation die streng reglementierte wilhelminischen Gesellschaft. Sein Ausgangspunkt ist der postmoderne Held des *Marlboro*-Mannes aus der Zigarettenwerbung, der den „Abenteurermythos“ bis ins Heute überliefere. Wissmann steht darin als ehemaliger Kolonialheld als Beispiel für frühe Vorbilder, an denen sich die Mythenbildung vollzieht.¹³³ Die Beschreibung des Denkmals mit Bild und Bezug auf die Dar es Salaamer Aufstellung¹³⁴ legt nahe, wie es im Rahmen der Ausstellung rezipiert wird und was es als Ausstellungsstück vermitteln soll. Über die Gegenüberstellung mit Photographien deutscher Kolonisatoren wird es zudem mit ihrer Körpersprache in Verbindung gebracht: „In den Herrenposen spiegelt sich das Überlegenheitsgefühl der weißen Männer wider.“¹³⁵

¹³³ Vgl. Groppe 1987, S. 58–75, „Abenteurermythos“ S. 58.

¹³⁴ Vgl. Groppe 1987, S. 62.

¹³⁵ Groppe 1987, S. 60.

Nach weiteren zwanzig Jahren der Unsichtbarkeit finden die Denkmalfragmente in zwei Ausstellungen der jüngeren Vergangenheit ihren Platz. Dies steht im Kontext des aktuellen Konzepts für den Umgang mit dem Denkmal, das laut Dr. Antje Nagel, Leiterin der Zentralstelle für wissenschaftliche Sammlungen der Universität Hamburg, darin besteht, es so häufig wie möglich und in verschiedenen Kontexten für Leihgaben an Museen zur Verfügung zu stellen und so der Öffentlichkeit zu zeigen.“¹³⁶

Vom 14. Oktober 2016 bis zum 14. Mai 2017 zeigt das *Deutsche Historische Museum* (DHM) in Berlin die bronzenen Denkmalbestandteile in der Ausstellung *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*. Indem es als „Gestürztes Denkmal von Herrmann von Wissmann mit Askari und Löwe“¹³⁷ betitelt wird, bedeutet bereits die Katalogisierung den Bezug auf den Sturz als Ausstellungsgegenstand. Auch gelbe „Farbspuren“¹³⁸ aus dem Sommer 2005 (s. 3.6) werden hier dezidiert als Material angegeben, was auf die vergangenen Proteste aufmerksam macht. Ebenso wird das Ausstellungsstück in den Themenbereich „Dekolonisierung und geteilte Erinnerung“ eingeordnet und dient damit der Darstellung von Dekolonisierungsprozessen.

Die Präsentation ist in die Horizontale ausgerichtet (vgl. Abb. 17). Auf einer mehrwinklig asymmetrischen, hellen Plattform von nur wenigen Zentimetern Höhe sind die drei Figuren von Wissmann, dem Soldaten und dem Löwen angeordnet. Die Statue Wissmanns ist rücklings auf dem Objektsockel ausgerichtet, während der Soldat gemäß seiner Form in Schrittposition auf seiner linken Seite aufliegt, den Kopf zur Decke gewandt, und der Löwe beinahe in Originalpose zu sehen ist. Wie in der ursprünglichen Konzeption verbindet die Fahnenstange die beiden Figuren, liegt allerdings nicht mehr in der Hand des Soldaten. Abgesehen von diesem angedeuteten Zusammenhang weist nur wenig auf die ehemalige Gestalt des Denkmals und das bildinhärente Machtverhältnis hin; die einzelnen Teile erscheinen in egalitärer Beziehung zueinander, lediglich die Größenunterschiede bleiben erhalten. Die niedrige Auslage erlaubt es den Besucher*innen zudem, von oben auf die Objekte herabzuschauen, sodass auch die Hierarchie zwischen Denkmal und Publikum umgekehrt wird.

Auf diese Weise zeigt das DHM „Koloniales ‚Erbe‘, fragmentiert“¹³⁹, wie auch der Ausstellungstitel andeutet. Indem „noch vorhandene Spuren und Relikte“ des deutschen Kolonia-

¹³⁶ Persönliche Korrespondenz mit Antje Nagel vom 06.04.21.

¹³⁷ Kat.-Nr. 7-11, Ausst.-Kat. Deutscher Kolonialismus 2016.

¹³⁸ Kat.-Nr. 7-11, Ausst.-Kat. Deutscher Kolonialismus 2016.

¹³⁹ Beier-de-Haan 2018, S. 136.

lismus gezeigt werden, wollen die Kurator*innen „Auseinandersetzung“ anstoßen und sensibilisieren.¹⁴⁰ Dabei wird im Vorwort des Katalogs vor allem auch auf das große und diverse Team hingewiesen, das mit Flower Manase Msuya und Memory Biwa zwei *Curators-in-Residence* mit externer, postkolonialer Perspektive einbezieht. Darüber hinaus wird der bildungs- und gesellschaftspolitische Anspruch an das Ausstellen formuliert, bei Besucher*innen über Multiperspektivität Selbstreflexion anzuregen sowie im Spezifischen den Kolonialdiskurs, „so wie er auch im öffentlichen Raum – entweder an historischen Originalschauplätzen oder in der Diskussion um Straßennamen und Denkmäler – geführt wird“, zu fördern.¹⁴¹ Das mutilierte Wissmann-Denkmal in den Museumsraum zu holen, wird hier demnach als eine Strategie begriffen, den öffentlichen Diskurs in der Institution einzuordnen und aufzugreifen. In diesem Zusammenhang dienen die Denkmalfragmente als Artefakte der Kolonialzeit, beziehungsweise der Dekolonisierung und antikolonialistischem Protest. Denn vielmehr noch als das Denkmal wird sein Sturz ausgestellt.

So auch im *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* (MK&G), in dem das Denkmal im Rahmen der Ausstellung *68. Pop und Protest* (18.10.2018–17.03.2019) gezeigt wird (vgl. Abb. 18a und b). Im Konzept steht es dort für die Studierendenproteste der 68er-Bewegung, also ebenfalls für den Denkmalsturz als Zeichen der Kolonialismus- und Imperialismuskritik. Unter dem Ausstellungsabschnitt „Die Wahrheit ist radikal“ dient die Wissmann-Figur als Beispiel für den damaligen Stellenwert von Aktionen, „die mit einem Spektrum zwischen kreativer Provokation und zivilem Ungehorsam ein mediales Echo hervorrufen sollen.“¹⁴² Indem die Figur abermals auf dem Rücken liegend auf einem niedrigen, asymmetrisch geformten Podest ausgestellt wird, wird die Ausstellungsweise des DHM wiederholt. Lediglich das dunkle Farbkonzept sowie die Alleinstellung der Wissmann-Figur als Einzelfragment machen einen Unterschied.

3.5.2 Die kuratorische Strategie der liegenden Wissmann-Figur

Die auffällige Gemeinsamkeit der drei Präsentationsweisen ist die kuratorische Entscheidung, die Denkmalfigur(en) liegend darzustellen. Dafür wurden zwei Wirkungen beschrieben. Zum Ersten impliziert dies die Geschichte des Sturzes: Ein weiteres Mal von ihrem Sockel getrennt, erscheinen die Figuren als Fragmente und deuten als solche auf die gewaltvolle Zerstörung des Denkmals hin. Der ästhetische Verweis auf die ablehnenden Verhandlungen der Vergangenheit wird wiederum als eigene Verhandlungsstrategie genutzt. Damit

¹⁴⁰ Kretzschmar 2016, S. 10–11.

¹⁴¹ Hinz 2016, S. 12–13.

¹⁴² Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2018, Wandtexte, S. 1.

kommt die Ausstellung der ikonoklastischen Spuren selbst einer ikonoklastischen Geste gleich, ohne jedoch in die Befindlichkeit des Objekts eingreifen zu müssen. Ikonoklasmen ließen sich in diesem Zusammenhang und in Rückbezug auf ihre ursprüngliche etymologische Bedeutung als metaphorischer „Bildbruch“ verstehen.¹⁴³ Das Denkmalsbild wird demnach so „gebrochen“, dass sich dessen Bedeutung verschiebt oder es kommentiert wird. Zum Zweiten findet ein Bruch mit den bekannten Bildstrukturen des Persönlichkeitsdenkmals statt, indem es von der Vertikalen in die Horizontale und zum Boden hin verlagert wird. So werden die inneren sowie zum Publikum gewandten Hierarchien der ursprünglichen Denkmalkonzeption umgekehrt. Dementsprechend schlägt der Historiker Jürgen Zimmerer im Rahmen der Debatte um rassismuskritische Denkmalsmalstürze im Sommer 2020 vor, Kolonialdenkmäler liegend oder auf den Kopf gestellt zu präsentieren,¹⁴⁴ um ihre bewusste Hinterfragung anzuregen. Entsprechende Eingriffe in die Denkmalästhetik führen also dazu, die ursprünglich intendierte Kommunikation mit den Betrachter*innen (wie den Anspruch auf generationenüberdauernde Gültigkeit des darin vermittelten Geschichtsnarrativs) zu stören und das Denkmal als historisches Relikt einer spezifischen Menschengruppe reflektieren zu können. Mit Relativierung der einen, ursprünglich vermittelten Erzählung schafft das „auf den Kopf gestellte“ Denkmal Raum für eine ungewisse Pluralität von Geschichten, die einen Reflexionsprozess anregen.

Als Vergleichsbeispiel ähnlicher Ausstellungsweisen lässt sich die Dauerausstellung *Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler* in der Zitadelle Spandau heranziehen. Seit April 2016 werden dort abgebaute Denkmäler Berlins gezeigt. Darunter findet sich auch ein auf der Seite liegender Lenin-Kopf (vgl. Abb. 19). In einem Interview berichtet die Leiterin Urte Evert sowohl von dem dahinterstehenden Konzept, Denkmäler im Zustand ihrer Bergung oder ihres Fundes auszustellen, als auch von den Kontroversen, die sich aus einer solchen Präsentation ergeben. So werde die Darstellung des Lenin-Kopfes von manchen ehemaligen DDR-Bürger*innen als „Siegerpose“ Westdeutschlands gelesen. „So etwas wie eine neutrale Präsentation gibt es gar nicht.“¹⁴⁵ Eine weitere Besonderheit der Spandauer Ausstellung ist die explizite Erlaubnis, die Objekte zu berühren und sie so nahbar zu machen.

¹⁴³ Der Begriff des Ikonoklasmus leitet sich von den altgriechischen Wörtern εἰκών (*eikón*, Bild) und κλάω (*kláo*, zerbrechen) ab. Begreift man εἰκών in seiner Bedeutung als „Gedankenbild“, erscheint die metaphorische Auslegung nicht weithergeholt.

¹⁴⁴ Vgl. Zimmerer 08.06.2020.

¹⁴⁵ Evert im Interview mit Zeit Online 18.06.2020. In Ländern mit postsowjetischer Vergangenheit hat sich derweil eine weitere Form der Ausstellung abmontierter und gestürzter Denkmäler entwickelt. In Statuenparks werden die Erben des kommunistischen Regimes auf eingezäunten Geländen, die in ihrer Funktion zwischen Freilichtmuseum und Erlebnispark changieren, ohne ihre ehemaligen Sockel zusammengetragen. Vgl. bspw. Williams 2008. Eine weitere Musealisierung eines Kolonialdenkmals stellt die provisorische Aus-

Wie auch die Katalogtexte nahelegen, ist die hier verfolgte kuratorische Strategie, Wissmann liegend auszustellen, ein ästhetisches Mittel der Dekonstruktion. Die Ausstellungsszenographien laden zur Reflexion ein und bieten Multiperspektivität auf Objekte an, wenngleich eine eindeutige Richtung hin zu einer kritischen Interpretation der kolonialistischen Inhalte vorgegeben wird. Damit verfolgen die Ausstellungsmacher*innen gegenwärtige Ansprüche an die Museumsinstitution und die kuratorische Praxis, die sich als Lehrstätten für Perspektivwechsel und Selbstverortung sehen und damit Ziele der Bildung und Aufklärung verfolgen. Unter anderem mit dem Verweis auf die Ausstellung des Wissmann-Denkmal im DHM beschreibt beispielsweise Rosmarie Beier-de Haan die seit den 80er und 90er Jahren stattfindende Entwicklung der heutigen (Geschichts-)Museen leicht zugespitzt und in Anlehnung an Friedrich Schillers Ausführungen zum Theater als „moralische Anstalt“:

„Der moralische Anspruch und Selbst-Anspruch an die Museen ist immens gestiegen. Nicht nur das Eindeutige, der Erfolg, das Gelungene, soll im Museum dargestellt werden (und hier meine ich wiederum das Geschichtsmuseum), sondern auch die dunklen Seiten einer Nation, die Schuld, die belastete Vergangenheit, das ‚difficult heritage‘ oder das ‚contentious [umstrittene] heritage‘ sollen gezeigt, verhandelt und neu justiert werden.“¹⁴⁶

Im geschützten Raum des Museums können Besucher*innen dem ausgestellten Denkmalfragment aufmerksam in einer Haltung der (Selbst-)Reflexion begegnen. Die liegende Ausstellungsweise dekonstruiert das Objekt dabei aber nicht nur, sie reinszeniert es zugleich, indem es in den Kontext anderer Objekte, der Raumgestaltung, Platzierung und Positionierung sowie der Institution gestellt wird.

„Die Präsentation geht mit der Übermittlung einer Botschaft einher, die durch die besondere Art der Ausstellung dem Objekt angeheftet wird. Jede Ausstellung setzt das Objekt als eine Teilaussage in eine semantische Funktion, hüllt es in eine Aura, inszeniert es, um eine Reaktion von Seiten des Publikums zu erreichen.

Jede Ausstellung interpretiert somit die Objekte, entwickelt eine spezifische Rhetorik, die sich in der jeweiligen besonderen Realisation eines Zeigegestus artikuliert [...].“¹⁴⁷

Trotz der grundsätzlichen Ähnlichkeit der liegenden Präsentationsweise differenzieren die drei Ausstellungen verschiedene Bedeutungsnuancen heraus. So stellt das Wissmann-Denkmal 1987 die Aufgabe, den Männlichkeitstopos des Abenteurers zu dekonstruieren, im DHM und MK&G dokumentiert es hingegen den kritischen Perspektivwechsel auf die Kolonialgeschichte, beziehungsweise die Protestsprache der 68er-Generation. Formal sind die Unterschiede vor allem im Umgang mit dem musealen Sockel zu finden. Während 1987 auf

stellung des sog. *Windhoecker Reiters* im Innenhof der *Alte Feste*, die einen Teil des *National Museum of Namibia* beherbergt, als Museumsobjekt dar. Das Denkmal erlebte eine ähnlich bewegte Geschichte wie die hier dargestellte. Vgl. Schumann; McGregor; Dewitz 2014.

¹⁴⁶ Beier-de Haan 2018, S. 130. Die eckigen Klammern stammen von Beier-de Haan.

¹⁴⁷ Locher 2015, S. 45.

übliche institutionelle Mittel verzichtet wird, zeigen die beiden aktuelleren Beispiele die Figuren vom umliegenden Raum hervorgehoben. Die Objektplattform grenzt das Ausstellungsobjekt institutionstypisch vom umliegenden Museumsraum ab, unterscheidet sich aber in der neutralen und niedrigen Gestaltung von der verherrlichend erhebenden Rhetorik des Denkmalsockels. Dennoch findet über den Sockel erneut eine Aufwertung des Dargestellten über seine Umgebung statt. „Zeigegestus“ und „Aura“ formen sich hier maßgeblich über den Sockel und die Konzeption des Museumsraums, deren beider Wirkung sich noch immer treffend mit Brian O’Dohertys Kritik des *White Cube*¹⁴⁸ beschreiben lässt. Wenngleich Sockel und Umraum im MK&G grau-anthrazit ausfallen und dramatisch ausgeleuchtet sind, geben sich die Räume betont neutral, laden die Objekte dadurch allerdings mit unbestimmter Bedeutung auf, legitimieren und ästhetisieren sie. Auf diese Weise als historische Quelle aufgewertet, werden die Denkmalfiguren in eine Distanz zu den Besucher*innen gestellt, die den Imperativ „Bitte nicht berühren!“ vermittelt. Obwohl es um den Sturz und damit die Dekonstruktion kolonialer Bilder geht, wird dem fragmentierten Denkmal damit als Dokument oder Relikt ein historischer Wert zugesprochen, der ihm eine neue „Würde-Distanz“ verleiht. Das Verständnis als bewahrenswerte Rarität und historisches Dokument (oder Kunstwerk) korreliert mit der Musealisierung des Gegenstands. Berthold Hinz argumentiert in diesem Zusammenhang, dass das Denkmal durch die Konservierung neutralisiert, „entmachtet und stillgestellt“ sowie zu einer Geschichtsquelle werde.¹⁴⁹ Indem die Konservierung es zum ewigen Objekt historischen Werts erhebt, erfüllt sich demnach paradoxerweise der Denkmalanspruch auf Dauerhaftigkeit, entlässt es dadurch aber aus seiner aktiven Funktion als anfechtbarer Werteproduzent. Mit den Begrifflichkeiten Riegls argumentierend, hat sich hier die Bedeutung des Wissmann-Denkmal von einem „gewollten Erinnerungswert“ zu einem Objekt von „historischem Wert“ verschoben, das Zeugnis von einer Entwicklungsstufe der Menschheit ablegt.¹⁵⁰

Wie ich vorschlagen möchte, trägt der museale Raum maßgeblich zu einer solchen Wahrnehmung bei. Das Wissmann-Denkmal ist zum Artefakt geworden. Der Ausstellungskontext unterscheidet sich damit entscheidend von der Installation im öffentlichen Raum.

¹⁴⁸ O’Doherty 1996. O’Dohertys Essay erschien erstmals 1976 als Artikelreihe in der Zeitschrift *Artforum* und wurde seitdem viel rezipiert. Darin beschreibt er den Galerieraum als Konstrukt der Moderne, der geradezu religiös aufgeladen und mit seinen strikten Ausstellungsregeln die darin gezeigten Objekte als Kunst legitimiert. Zwar bezieht sich der Kunstkritiker auf die Kunstgalerie, in den vermeintlich neutralen Präsentationsweisen lassen sich allerdings Parallelen zu Museumsräumen finden.

¹⁴⁹ Vgl. Hinz 1993, S. 308–309.

¹⁵⁰ Vgl. Riegl 1903, S. 2–3.

3.6 Hamburg, 2004–2005

3.6.1 Das Wissmann-Denkmal als Gegenstand der künstlerischen Intervention *afrika-hamburg.de*

36 Jahre nach dem Sturz vor der Hamburger Universität fand das Wissmann-Denkmal im Rahmen des postkolonialen Projekts *afrika-hamburg.de* erstmals wieder Platz im städtischen Raum. Von Oktober 2004 bis November 2005 war es als Gegenstand einer künstlerischen Aktion an den Hamburger Landungsbrücken auf der Elbpromenade zu sehen (vgl. Abb. 20), die von der Künstlerin Hannimari Jokinen in Kooperation mit Wissenschaftler*innen und lokalen Akteur*innen realisiert worden ist. Am Beispiel des Denkmals sollte die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit Hamburgs angestoßen und in Bürger*innenbeteiligung über den Umgang mit dem vergessenen Objekt entschieden werden. Jokinen selbst formuliert als Ziel:

„Es galt, das Wissmann-Denkmal, dieses gezeichnete artefact trouvée, nicht nur als Dokument zugänglich zu machen und zu entziffern, sondern es vielmehr durch gezielte künstlerische Intervention und in partizipativer Interaktion mit den BetrachterInnen als Mythos zu entschlüsseln und in einem dynamischen Prozess für neue An- und Einsichten erlebbar zu machen.“¹⁵¹

Mit dieser Intention beflügelte sie erfolgreich einen breiten Austausch in der lokalen Bevölkerung.¹⁵²

Gestalterisch orientiert sich Jokinens Reinstallation an der Hamburger Konzeption des Denkmals aus den Jahren 1922 bis 1968. Dementsprechend sind die Bronzefiguren auf einem neuen, aber den Originalmaßen nachempfundenen Sockel aus Leichtbausteinen positioniert, dessen glattes, graues Material mit der grünen Patina und den Altersspuren der historischen Bestandteile kontrastiert. Besonders werden auch die Versehrungen der Wissmann-Figur sichtbar; an ihren Stiefeln, den Händen, im Gesicht, aber auch auf dem Rumpf und linken Oberschenkel zeichnen sich die deutlichen Überreste roter Farbe ab, außerdem zeugt der in der linken Hand gehaltene Waffengriff von der verlorenen Klinge. Der Kontrasteffekt zwischen historischem Relikt und neuem Sockel spitzt sich an der direkt unterhalb der Füße

¹⁵¹ Jokinen, *afrika-hamburg.de*, <http://www.afrika-hamburg.de/denkmal4.html>. Dabei führt sie zum Begriff des Mythos mit Zitaten von Roland Barthes und Thomas Feuerstein zwei Positionen an, die die Mythifizierung des Mythos bzw. die Mythifizierung seiner Gegenthese als Dekonstruktionsmöglichkeit verstehen und fragt daraus hervorgehend nach der Möglichkeit „mit künstlerischen Mitteln“ „solche kolonialen Allein-Mythen brechen“ zu können.

¹⁵² „In den 14 Projektmonaten sahen schätzungsweise 300.000 Menschen das am Hafen stehende Standbild Wissmanns. Vor Ort bildeten sich immer wieder diskutierende Menschengruppen. Über 35.000 Nutzer besuchten die Website. In mehr als 1.000 Textbeiträgen wurde die Kolonialgeschichte kontrovers debattiert. Neben kolonialkritischen Stellungnahmen wurden dort aber auch koloniale Heldenmythen und Stereotypen wiedergegeben, lesbar als mentalen Spurenbild zur Aktualität des Kolonialen.“ Uhlmann 2007, S. 284.

Wissmanns glänzend sich hervorhebenden Bronzetafel zu. Auf ein traditionelles Denkmalelement zurückgreifend, verweist darüber hinaus die eingravierte Inschrift „www.afrika-hamburg.de“ anstelle der üblichen Namenstafel auf den neuen Kontext des Standbilds als Gegenstand eines Kunstprojekts. Auf der Internetseite sind Informationen und Bildmaterialien bereitgestellt, die nach der Besichtigung vor Ort (2004 sind Smartphones noch nicht verbreiteter Standard) die koloniale Vergangenheit Wissmanns und die Geschichte des Denkmalobjektes erläutern und dessen Darstellungsweise historisch, kritisch und wissenschaftlich fundiert einordnen. Neben der Intervention im städtischen Raum ist der digitale Raum ein wichtiger Bestandteil der Dokumentation und Inszenierung des Projekts sowie der Partizipation.¹⁵³ Vor Ort informieren eine zur Linken des Denkmals installierte Photoserie, die seine Geschichte der Errichtungen und Fälle zeigt (vgl. Abb. 21), sowie einer Kurzinformation in Form einer Texttafel hinter, beziehungsweise rechts des Sockels über die Installation.¹⁵⁴

Darüber hinaus beleben und verändern verschiedene Programmpunkte während der vierzehnmonatigen Aufstellung immer wieder die Denkmalintervention. So bespielte beispielsweise eine 12. Klasse das Denkmal, indem sie den beiden Figuren eine Schärpe umband. Wissmann wurde damit ironisch zum „Nationalheld“ erklärt, während der Soldat in Auseinandersetzung mit einem rassistischen Zitat Wissmanns den Schriftzug „? Black ‚Brother?“ erhielt (vgl. Abb. 22).¹⁵⁵ Am 24. September 2005 beschriftet außerdem die Künstlerin Ilka

¹⁵³ Der namensgebenden Webseite kann hier aufgrund des Fokus‘ auf die Verhandlungen am physischen Objekt nur bedingt Raum zukommen. Entgegen der Aufstellung bietet sie aber nicht nur ein temporäres Ereignis, sondern wandelt sich während der Laufzeit zu einem komplexen Archiv, das sowohl historisches Informationsmaterial zu Wissmann, seinem Denkmal und weiterführenden Projekten bereitstellt als auch aktuelle Reaktionen schildert. Zentrale Elemente sind das Debattenforum und der virtuelle Abstimmzettel über die Zukunft des Denkmals. Die Auswahl und Perspektive zahlreicher, teilweise beschriebener und untertitelter Photographien sind relevant für das Gesamtbild der Reinstallation des Wissmann-Denkmal und daher über ihre dokumentarische Funktion hinaus als bewusst eingesetztes darstellendes Mittel zu interpretieren. Besonders explizit wird die digital erweiterte Inszenierung der Denkmalinstallation auf der Startseite, wo per Mausbewegung auf das Bild, das aus Froschperspektive den zu Wissmann aufblickenden Askari zeigt, die Wissmann-Figur in Anlehnung an die Bilder vom Abbau und dem Sturz aus dem Bild verschwindet, vgl. Jokinen, *afrika-hamburg.de*, <http://afrika-hamburg.de/index.php>.

¹⁵⁴ Diese Entscheidung geht nach Jokinen auf kulturpolitische Entscheidungen ihrer Kuratorin und der Kultursenatorin zurück: „Ich wollte zuerst einmal das beschädigte Denkmal als Bild wirken lassen und erst im zweiten Schritt im Netz sollten die Menschen die Infos dazu lesen. Auch wurde die Kultursenatorin irgendwann mal nervös, wie die Kulturbehörde und der Bürgermeister Beschwerdebriefe (wie es aussieht, von Menschen mit kolonialapologetischen Ideen) erhielten. Deshalb musste ich die Infotafel von hinten an die Seite holen (die dort überhaupt nicht besser zu sehen war...), Menschen haben dann angefangen, kleine Gedichte o.ä. an den Sockel zu heften. Eigentlich wollte ich den Sockel als Mitteilungsfäche für alle Interessierten öffnen, das verbat mir die Polizei mit der Begründung, es könnten auch Hakenkreuze darauf erscheinen. Ich erklärte mich bereit, solche zu beseitigen, doch das half nichts. Ich habe übrigens zwei Jahre gebraucht, um das Projekt vorzubereiten und alle Genehmigungen zu bekommen. Es gab genug Gegenwind.“ Persönliche Korrespondenz mit der Künstlerin vom 20.01.2021.

¹⁵⁵ Vgl. Jokinen, *afrika-hamburg.de*, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort4.html>.

Vogler auf Einladung drei Seiten des blanken Sockels mit den Worten „remember“ und „erinnern“ (vgl. Abb. 23).¹⁵⁶ Indem sie dadurch das das Denkmal konstituierende und den Dargestellten erhöhende Element des Sockels adressiert, werden die traditionellen Gestaltungsformen des Denkmalmediums hinterfragt. Die apotheotische Überhöhung einer Person wird als erinnerungskulturelle Praxis benannt, reflektierbar gemacht und die Frage evoziert, was und wem hier eigentlich erinnert wird. Auch ungeplant beteiligen sich Unbekannte am Diskurs um das Denkmal, indem sie in Gelb „Kein Denkmal den Rassisten“ auf den Sockel und ein umkreistes „A“ als Anarchie-Zeichen sprühen sowie das Gesicht der Wissmann-Figur einfärben. Durch all diese Aktionen, die sichtbare Spuren am Denkmal hinterlassen oder temporär ein Zeichen setzten, befindet sich die Installation in einem Prozess stetiger Veränderungen. Der Gegensatz historischer und zeitgenössischer Elemente sowie der transitorische Standort an den Landungsbrücken machen das Denkmal zudem als temporäre Aufstellung kenntlich. Gemeinsam mit den früheren Protestspuren und dem Informationsmaterial wird dadurch auch prozessual die bewegte Objektgeschichte vermittelt.

Der Abbau findet schließlich (wie auch der Aufbau) durch einen Kran statt, wobei man die Figur Wissmanns zum Transport mit dicken Seilen an die Ladefläche eines Transporters „knebelte“¹⁵⁷ (vgl. Abb. 25). Die Demontage ist fotografisch auf der Webseite des Projekts festgehalten, vermittelt aber über einen dokumentarischen Anspruch hinaus symbolsprachlich den Eindruck einer Gefangennahme Wissmanns. Eine Bildunterschrift unter der Abbildung der Askari-Figur, die zu dem nun leeren Sockel emporblickt, nimmt Bezug auf den Sturz der Figur 1968.¹⁵⁸ Diese Darstellung legt nahe, auch den Abbau als Teil der Inszenierung zu begreifen und diese mitsamt ihrer Bespielung als performativische Arbeit im öffentlichen Raum zu verstehen, deren zeitliche Begrenztheit und Ereignishaftigkeit maßgebliche Eigenschaften sind, die im Kontrast zur ursprünglich auf Dauerhaftigkeit ausgelegten Denkmalsrhetorik stehen.

3.6.2 Objektgeschichtliche Referenzen und Überlagerungen als Verhandlungsstrategie

In den künstlerischen Strategien Jokinens mit dem Wissmann-Denkmal lassen sich viele Aspekte der bisher untersuchten Objektverhandlungen wiederfinden. So zeigen sich im Akt

¹⁵⁶ Vgl. Jokinen, afrika-hamburg.de, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort7.html>. Am selben Tag liest außerdem der Schauspieler Peter Franke einen Ausschnitt aus Thomas Pynchons Roman „V“ vor (vgl. Abb. 24), worin kolonialkritisch der Völkermord an den Herero beschrieben wird. Damit setzt die Lesung einen scharfen Kontrast zu dem harmonisch wirkenden Verhältnis zwischen Wißmann und seinem untergebenen Soldaten sowie dessen Stilisierung zum Helden.

¹⁵⁷ Jokinen, afrika-hamburg.de, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort9.html>.

¹⁵⁸ Vgl. Jokinen, afrika-hamburg.de, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort9.html>.

der Wiedererrichtung auf der Sockelnachbildung im öffentlichen Raum rein formal Reminiszenzen an die Reinstallation von 1922. Dass die damit verbundene Reproduktion von rassistischen Machtverhältnissen und nationalistischem Gedankengut (wenngleich sie unzweifelhaft aus einer kritischen Betrachtung hervorgeht) selbst auf Kritik stoßen kann, ist aus der Aktion der unbekanntenen Sprayer ablesbar. Denn wie mehrfach ausgeführt wurde, gehen mit dem Setzen eines Sockels auch spezifische wertsteigernde Bedeutungsproduktionen einher. Indem für diese Kritikäußerung das Denkmal mit Farbe markiert oder befleckt wird, wird es außerdem erneut als Kommunikationsmedium genutzt. Darin reiht sich aber auch ein, dass nach Berichten Jokinens Menschen im Laufe der Zeit eigenständig begonnen hätten, kleine Zettel mit Texten wie Gedichten an den Sockel zu heften¹⁵⁹ – ein Vorgehen, das bereits in Referenz auf die *Pasquille* (s. 3.1.2) beschrieben wurde, hier aber als kommentierende Geste verstanden werden kann.

Aufs Neue werden die Verhandlungen sowohl gestalterisch in Form der Spannung zwischen historischer Rekonstruktion und neuen Bestandteilen als auch durch eingreifende Maßnahmen wie Voglers Beschriftung insbesondere über den Denkmalsockel vermittelt. Seine Bespielung macht die Installation entgegen den ursprünglichen Denkmalansprüchen nahbar und vermittelt auch ihre Temporalität; der Denkmalraum ist betretbar und lädt zur Beteiligung ein.

Frühere Objektverhandlungen werden dabei nicht nur wiederholt, sondern stellen auch selbst Gegenstände der Aushandlung dar, indem sich ihre Spuren überlagern, als Geschichte in das Objekt einschreiben und miteinander korrespondieren. Im Internet werden diese bewusst als transparente Überlagerungen beschrieben: „So kommen Schicht für Schicht neue Meinungsäußerungen hinzu, nicht nur hier auf der Webseite, sondern auch am Denkmal.“¹⁶⁰ Die Idee der Überschreibung oder Überlagerung der Objektgeschichten verdeutlicht den interreferenziellen Ansatz der Installation, Komplexitäten, Ambivalenzen und Pluralität sichtbar und damit Geschichtsnarrative hinterfragbar zu machen. Besonders setzen dahingehend die sichtbaren historischen Protestspuren und Beschädigungen einen Kontrapunkt zur ursprünglichen Ästhetik. Wie auch die Projektbeschreibung zusammenfasst: Die kontrastreiche Reinstallation Wissmanns „griff in die alte Bildsprache ein, um eine Symbolikverschiebung zu erreichen.“¹⁶¹ Erneut wird durch die Ausstellung der Versehrungen des Denkmals und den damit verbundenen Rückgriff auf die kontroversenreiche Objektgeschichte eine kritische

¹⁵⁹ Persönliche Korrespondenz mit der Künstlerin vom 20.01.2021, s. Fußnote 154.

¹⁶⁰ Jokinen, afrika-hamburg.de, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort7.html>.

¹⁶¹ Jokinen, afrika-hamburg.de, <http://www.afrika-hamburg.de/projekt2.html>.

Einordnung vorgenommen. Die Installation vereint somit Aspekte der musealen Strategie der Dekonstruktion mit dem kritischen Potenzial von Denkmaleingriffen im öffentlichen Raum, wodurch das Denkmalobjekt als Ort zur Aushandlung gesellschaftsrelevanter Themen nutzbar gemacht wird. Indem gesellschaftliche Konflikte als materielle Spuren am Denkmal sichtbar gemacht werden, wird es zum Verhandlungsort über gemeinschaftliche Werte und erinnerungskulturelle Praktiken.

3.6.3 Ein Einordnungsversuch der Denkmalverhandlung an der Schnittstelle von künstlerischer, kuratorischer und aktionistischer Praxis

Insbesondere das Konzept der Überlagerung und der sichtbare Rückbezug auf die Objektgeschichte stellen die Komplexität Jokinens Umgangs mit dem Wissmann-Denkmal heraus. Er bewegt sich zwischen einer (in ihren formalen Gegebenheiten der Aufsockelung affirmativen) Reinstallation, einer kritisch kuratierten Ausstellung, politischer Aktion und künstlerischer Intervention. In dieser Gesamtheit knüpft *afrika-hamburg.de* an diverse miteinander korrelierende Diskurse an, die alle auch über das Fallbeispiel Wissmanns und den deutschen Kontext hinaus für die aktuellen Fragen nach dem Umgang mit (Personen-)Denkmälern oder materiellen Überresten mit umstrittenem Erbe von Relevanz sind.

Ausgangspunkt für eine Einordnung ist die reichhaltige Auseinandersetzung mit einer Revision des Konzepts Denkmal und die Debatte vom Ende des Denkmals in Deutschland nach 1945.¹⁶² Während angesichts der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und Holocausts in erster Linie nach künstlerischen Ausdrucksformen für neue Denkmäler (vor allem Mahnmale) gesucht wird und zahlreiche Neologismen vom *Antimonument* bis zum *Denk-Mal* daraus hervorgehen,¹⁶³ stellt sich daneben die Frage, wie mit materiellen Überresten – zu dem Zeitpunkt insbesondere der nationalsozialistischen Ideologie – umzugehen ist. Dabei entsteht eine Facette des Gegendenkmals, die auch als antwortendes Denkmal bezeichnet werden kann, weil sie in Dialektik mit dem zu entkräftigenden Monument tritt. Ein einschlägiges Beispiel dafür ist Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal (1985–86) als Kontrapunkt zum Hamburger *Kriegerdenkmal für die Gefallenen des 2. Hanseat. Infanterieregiments 76* (Richard Kuöhl, 1936).¹⁶⁴ Vielschichtig setzt sich erneut Peter Springer mit dem Phänomen

¹⁶² Der von Céline Trautmann-Waller herausgegebene Tagungsband *Le monument en débat* (erscheint 2021), bespricht diese Herausforderungen anhand deutscher und österreichischer Fallbeispiele.

¹⁶³ Im Englischen hat James E. Young den Begriff vom „Counter-Monument“ anhand deutscher künstlerischer Strategien neuer Formen des Denkmals entwickelt. Vgl. Young 1992.

¹⁶⁴ Hrdlicka erhielt 1983 den Auftrag, dem nationalsozialistischen Überrest eine „kritische Kommentierung aus dem Horizont unserer Gegenwart“ entgegenzusetzen; umgesetzt wurden allerdings nur zwei von vier geplanten Teilen. Den Fall schildert u.a. Schubert 1989. Heute ergänzt vermittelnd ein Informationsbau die Gegenüberstellung (vgl. Abb. 26).

des Gegendenkmals auseinander, das grundlegend auf einem antithetischen Verhältnis aufbaut:

„Dabei vertraut die Didaktik des Gegensatzes auf die Überzeugungskraft der besseren Argumente wie allgemein auf die Lernfähigkeit, auf das Differenzierungs- und Entscheidungsvermögen des mündigen Betrachters. [...] Aus dem Akt des vergleichenden Sehens soll also eine intensivere Form des angemessenen Verstehens resultieren, wie sie das einzelne Denkmal nicht, wohl aber das Wechselverhältnis von Denkmal und Gegendenkmal angeblich ermöglicht.“¹⁶⁵

Hierbei deckt er aber auch die paradoxen Funktionsweisen dieses Wechselspiels auf:

„Gegendenkmäler stellen Denkmäler eigentlich nicht grundsätzlich in Frage, sondern allenfalls deren Geschichtsinterpretation. Sie wirken – ganz im Gegenteil – eher affirmativ, bedienen sie sich doch zur Entgegnung eben *der* Mittel und Möglichkeiten, die das Medium Denkmal traditionell bietet. Die Errichtung eines Gegendenkmals bedeutet also die *Anerkennung* eines ungebrochenen Wirkungsvermögens wie zugleich auch ein Mittel der *Distanzierung* davon.“¹⁶⁶

Eine weitere mögliche Form des Gegendenkmals beschreibt Springer darüber hinaus für die Überreste des Budapester Stalin-Monuments, die nur noch seine Stiefel zeigen. Das Fragment werde „als ein ursprünglich nicht beabsichtigtes Zeichen des Triumphes zugleich ein ironisches ‚Gegendenkmal‘ oder ‚Antidenkmal‘“.¹⁶⁷

Innerhalb dieser Paradoxien bewegt sich auch die Hamburger *Re*-Reinstallation des Wissmann-Denkmal. Als originalnahe Rekonstruktion besitzt sie ebenfalls affirmative Züge, die zugleich gebrochen werden, wenn der säbellose Wissmann in seinem stolzen Auftreten der Lächerlichkeit preisgegeben wird. In versehrter Form birgt das Denkmal sein eigenes Gegendenkmal und ist dahingehend selbstreferentiell, als es mehr Bezug auf sich selbst, seine Objektgeschichte und die Denkmalfrage allgemein nimmt als auf die Geschichte Wissmanns.

Die Argumentationen um Gegendenkmäler reihen sich zudem in einen parallelen Diskurs der 1980er Jahre ein, der sich rund um Konzepte, Formen und Probleme der Kunst im öffentlichen Raum dreht und kontroverse Positionen bezieht. Debattiert wird unter anderem, ob die damalige Kunst im öffentlichen Raum entpolitisiert ist oder demokratisierend wirkt und ob und wie sie eine erzieherische Aufgabe verfolgt. Diese Streitpunkte kreisen häufig um die Frage, inwieweit ein solches Kunstwerk angepasst, konsensual und universal zugänglich oder individuelle, streitbare Äußerung und exemplarisch sein sollte.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Springer 1989, S. 100.

¹⁶⁶ Springer 1989, S. 99.

¹⁶⁷ Springer 2013, S. 11.

¹⁶⁸ Beispielhaft stellt der von Volker Plagemann herausgegebene Band *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre* (1989) die kontroversen Perspektiven zusammen. So verteidigt darin Martin Warnke die avantgardistische Emanzipation der Kunst von „allen Verwertungsofferten“ in der heutigen Gesellschaft gegen die historische Norm der von der öffentlichen Meinung mitgestalteten Denkmäler, Stephan Schmidt-Wulffen hingegen plädiert für einen „dritten“ Weg“, der jenseits vom mangelnden kognitiven und sinnlichen Begreifen der Kunst und dem „Sendungsbewußtsein“ von Kunstvermittlung und Kulturpolitik in Bezug

Alle künstlerischen Lösungsansätze der Denkmalfrage teilen jedoch die Idee, sich sowohl formsprachlich als auch inhaltlich gegenteilig zur früheren Denkmalrhetorik zu verhalten, tendieren zu einem Aufgehen des Sockels im Denkmal (oder umgekehrt),¹⁶⁹ und zielen darauf ab, das Publikum – ob geistig, körperlich und/oder ästhetisch, ob breite Masse oder Eingeweihte – kritisch zu berühren. Sie stehen am Anfang der aktuellen Tendenzen, die das Öffentliche zunehmend als dynamischen und strittigen Raum verstanden haben. „Kunst im öffentlichen Raum soll nicht mehr Konsens bestätigen, sondern Diskussionen auslösen und Prozesse in Gang setzen.“¹⁷⁰ Neue Ausdrücke des Monuments berühren damit nicht zuletzt kuratorische und vermittlungsorientierte Fragestellungen. Hieran anschließend möchte ich für einen weiteren Einordnungsversuch der Hamburger Wissmann-Installation Nora Sternfelds Begriff der „post-repräsentativen Ausstellungspraxis“ heranziehen. Darunter beschreibt sie eine Methode, bei der mögliche Geschehnisse und Handlungsräume vor das Ausgestellte und hinaus in die Sphäre des Öffentlichen treten sowie mögliche Widersprüchlichkeiten des Handelns als Potential der eigenen Position verstanden werden:

„Es geht also um Handlungsräume des ‚Kuratorischen‘ (Beatrice von Bismarck), in denen unerwartete Begegnungen (Irit Rogoff) und diskursive Auseinandersetzungen stattfinden können. Und zwar so, dass das Sichtbare, Sagbare und Denkbare selbst verschoben werden können.“ - „Unter post-repräsentativer Ausstellungspraxis verstehe ich also ein Kuratieren, das soziale Verhältnisse nicht bloß darstellen, sondern – parteiisch, dissensual und solidarisch mit bestehenden sozialen Bewegungen – in diese eingreifen will.“¹⁷¹

Auch bei der Wissmann-Installation tritt das ausgestellte Objekt hinter die Eingriffe und Aktionen, die daran vollzogen werden. Die Denkmalverhandlung im öffentlichen Raum hat sich insgesamt bereits mehrfach als soziopolitisch aufgeladene Praxis offenbart. Auch ihre textuelle und kuratorische Einrahmung oder Einhegung macht die Sache nicht weniger virulent. Vielmehr wird diese Aufmerksamkeit um Denkmaleingriffe, die aus ihrem öffentlichen und exemplarischen Charakter hervorgehen, in *afrika-hamburg.de* eben künstlerisch genutzt, um gesellschaftskritische Themen anzustoßen, zu reflektieren und unter Beteiligung diverser Gruppen und der Hamburger Bürger*innen den Austausch darüber anzuregen, in

auf moderne Kunst auf deren Verwendung durch ihre „Benutzer“ beruhe. Vgl. Warnke und Schmidt-Wulffen 1989.

¹⁶⁹ Nach Springer ziele die „Sockellosigkeit“ von Monumenten seit Auguste Rodins *Bürger von Calais* (1884–1889) auf eine Überwindung der mit einer Denkmalsetzung verbundenen Distanzierung ab; die „Präsenz“ funktioniere als Gegenstrategie zur „Entrückung“. Vgl. Springer 1987/88, S. 383.

¹⁷⁰ Müller 2018, S. 33.

¹⁷¹ Sternfeld 2015, S. 146-147 und 349. Sie beschreibt ihre eigene kuratorische Praxis um die Aktion Eduard Freudmanns im Rahmen der Ausstellung *Widersprüche. Critical Agency and the Difference within* (Open Space, 2011).

die bestehenden Verhältnisse einzugreifen und sogar verändernd zu wirken. Der ikonoklastische Ausdruck von Dissens anhand der sichtbaren Versehrungen am Standbild verdeutlicht Widersprüchlichkeiten und fordert – parteiisch – zur kritischen Haltung auf.

Damit steht die Intervention an einer ähnlichen Überlappung von künstlerischem Handeln und sozialen Bewegungen und Bildungsansprüchen, wie sie Elke Smodics und Elke Zobl untersuchen. Sie beschreiben in diesem Zusammenhang eine Schnittstelle „zwischen den antidiskriminierenden Forderungen von sozialen Bewegungen und den Intentionen von künstlerischen Interventionen [...], die sich seit den 1970er Jahren auf ein emanzipatorisches, solidarisches Handeln richtet.“¹⁷² Zwischen sozialen Bewegungen, Kunst und Bildung stehend, seien „ein produktiver Umgang mit dem Dissens“, beziehungsweise eine stetige Aushandlung der Frage, „wie viel Dissens das Demokratiekonzept zulässt“ das Ziel, das über das Erzeugen von Spannungen verfolgt wird.¹⁷³ Schlussendlich geht es um das Aushalten und Verhandeln von Pluralität und Komplexität. Das krisenhafte Moment solcher Aktionen wie der Wissmann-Inszenierung fordert die Ambiguitätstoleranz des Publikums heraus.

„Gerade dieses Sichtbarmachen und das Zeigen von Brüchen in Gegenbildern und Gegengeschichten, aus denen sich andere Perspektiven eröffnen und Denkprozesse ausgelöst werden, sind für die anti-rassistische Bildungsarbeit wichtig. Daraus kann sich auch ein emanzipatorisches Tun entwickeln, das die Öffentlichkeit im Sinne der Forderung nach einem ‚guten Leben für alle‘ aufrüttelt und zu eigenem – individuellen wie auch auf Institutionen und Strukturen bezogenen – Handeln anstößt.“¹⁷⁴

Besonders nachhaltig scheint dieser Effekt nach Zobl und Smodics durch kooperativ initiierte Impulse „an den Schnittstellen von Kunstpraxis, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen“¹⁷⁵ möglich; denn um inner- wie außerhalb des Kunstfeldes zu wirken, verweisen sie auf eine egalitäre interdisziplinäre Zusammenarbeit, die Akteur*innen anderer Gesellschaftsbereiche einschließt.¹⁷⁶ Der von den Autorinnen formulierte Anspruch an künstlerische Interventionen, als eine solche Schnittstelle zu fungieren, kann darüber hinaus als ein potenzielles Bewertungskriterium für die Wirksamkeit, Progressivität und Inklusivität derselben angesetzt werden. *afrika-hamburg.de* verfolgt diesen Ansatz durch diverse Aspekte, wie das kooperative Heranziehen von Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und lokalen (postkolonialen) Initiativen wie *CulturCooperation e.V.* und Schüler*innen, aber auch die gleichberechtigte Präsentation aller Debattenbeiträge im Webseitenforum. In dieser Hinsicht geht das Projekt bereits auf dezentralisierende und das Prozessuale betonende Strategien der

¹⁷² Smodics; Zobl 2019, S. 161.

¹⁷³ Smodics; Zobl 2019, S. 164.

¹⁷⁴ Smodics; Zobl 2019, S. 176.

¹⁷⁵ Smodics; Zobl 2019, S. 176.

¹⁷⁶ Smodics; Zobl 2019, S. 168.

Kollaboration zu, wie sie beispielsweise Natalie Bayer und Mark Terkessidis zum Ausgangspunkt einer antirassistischen und transkulturellen Ausstellungspraxis machen.¹⁷⁷ Darin entspricht es aber auch kollaborativen Strategien im gegenwärtigen städtischen Raum, die im Begriff *Artivismus* einen Beschreibungsversuch gefunden haben. Daran angelehnt nutzt auch Jokinen „Sprache und Medien der Kunst, um Straße und Alltag neu zu gestalten und zu konfigurieren und ihre Botschaften ästhetisch zu formen und zu präsentieren“¹⁷⁸, verfolgt mit den Kollaborationen aber auch eine soziale Mission.

Aus Perspektive der *Cultural Studies* zuletzt geht es darum, anhand der neuen Repräsentation Wissmanns in der Sphäre des Öffentlichen gemeinsam, diskursiv und auch uneinig Kultur zu produzieren. Die „kritische kulturelle Produktion“ versuche laut Elisabeth Klaus und Elke Zobl „neue Erfahrungen zu ermöglichen und damit andere Wahrnehmungsweisen zu eröffnen und Wissensregime zu irritieren.“ Sie beschreiben diese als

„engagiertes und produktives Mitgestalten der eigenen Lebenswelt, die in kulturelle und öffentliche Prozesse der Bedeutungsproduktion eingreift und auf zivilgesellschaftlicher Teilhabe und Kollaboration beruht.“ – „Eine solche kritische Praxis ermöglicht, tradierte Bedeutungen nicht in erster Linie zu reproduzieren, sondern diese offen zu legen, damit der Kritik zugänglich zu machen und zu verändern.“¹⁷⁹

Die dekonstruierenden, prozessualen und kollaborativen Ansätze der Hamburger Inszenierung des Wissmann-Denkmal lassen sich somit in eine Reihe paralleler kulturtheoretischer und kunstpraktischer Entwicklungen einordnen.

Ein verwandtes Beispiel einer künstlerischen Herangehensweise, die ein bestehendes Denkmal problematisiert, ist etwa die Aktion *Transit 1999* (Zürich, 1999) (vgl. Abb. 27), bei der unter anderem das Standbild Alfred Eschers temporär von seinem Sockel auf dem Bahnhofsvorplatz entfernt wurde und damit rege Debatten auslöste.¹⁸⁰ Ebenso diskutiert wurde die kurzweilige Neubesetzung des leeren Sockels der Bristoler Colston-Statue nach deren Sturz 2020 mit einem Standbild Jen Reids, die auf eine Initiative der Aktivistin und des Künstlers Marc Quinn zurückging (vgl. Abb. 28). Zu betonen ist dabei jedoch die Rolle, die das physisch greifbare Denkmalobjekt weiterhin für seine Verhandlung einnimmt. Wenngleich sich bei *afrika-hamburg.de* viel Informations- und Diskussionsarbeit in den virtuellen

¹⁷⁷ Vgl. Bayer; Terkessidis 2017.

¹⁷⁸ Schmitz 2010, S. 10. Die Wortschöpfung des *Artivismus* führt sie auf Peter Weibel, ZKM Karlsruhe, zurück. Obwohl Schmitz in ihrem Band *Verhandlungen struktureller urbaner Fragen* behandelt, ist die Verschmelzung der Begriffe Kunst und Aktivismus ein nutzbares Konzept für aktuelle Tendenzen politisch und gemeinschaftlich engagierter künstlerischer Äußerungen, die jenseits klarer Feldabgrenzungen agieren.

¹⁷⁹ Klaus; Zobl 2019, S. 30–31.

¹⁸⁰ Vgl. Moravánszky 2014.

Raum verlagert, sind die ikonoklastischen Anspielungen der Ausstellung weiterhin der Aufhänger und ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit dem Denkmalgegenstand und seiner vielschichtigen Geschichte, die auf ästhetischer Ebene und am physischen *Ding* ansetzt, um daran exemplarisch und öffentlich „neue Wege postkolonialer Erinnerungskultur“¹⁸¹ aufzuzeigen. Dass die kritische Wiedererrichtung dabei auch paradoxerweise affirmative Aspekte enthalten und deswegen selbst auf Kritik stoßen kann, wurde ebenso diskutiert. Das Hamburger Projekt hat damit keine langfristige Lösung für das Wissmann-Denkmal gefunden, aber einen vielschichtigen Weg des Umgangs aufgezeigt. Temporalität und Performanz der Installation treten dem Dauerhaftigkeitsargument der ursprünglichen Denkmalkonzeption entgegen und dekonstruieren damit nicht nur den konkreten kolonialistischen Inhalt durch die Glorifizierung Wissmanns, sondern auch das Konzept des traditionellen Denkmals an sich.

4. Resümee

Von der stillschweigenden Demontage über die bejahende Wiedererrichtung und den protestierenden Sturz bis hin zu den ausstellenden Praktiken ist eine im wörtlichen wie metaphorischen Sinne bewegte Objektgeschichte des Wissmann-Denkmal beschrieben worden. Um die vom Denkmal vermittelten Werte entweder zu konsolidieren oder zu dekonstruieren, arbeiten sich die im zweiten Teil der Arbeit untersuchten Eingriffe an den denkmalrhetorischen Stilmitteln ab, die bei der gestalterischen Analyse seines Errichtungszustands von 1909 im ersten Teil herausgearbeitet worden sind. Als die entscheidenden künstlerischen Elemente, die die Wertigkeit und Beständigkeit des Denkmalinhalts formulieren, sind dabei der Sockel, die Materialität, der Aufstellungsort sowie die symbolische Dichte ermittelt worden. Um die Mechanismen zu verstehen, wie sich das Wissmann-Denkmal als eine exemplarische Manifestation der gemeinschaftlichen Identität der Dar es Salaamer Kolonist*innen konstituiert, galt es, das physische Objekt als solches, seine Ästhetik sowie den vermittelten Inhalt in ihrer interdependenten und argumentativ aufeinander aufbauenden Gesamtheit zu begreifen. Sowohl als Setzung im öffentlichen Raum als auch durch den konkreten hierarchisierenden Inhalt behauptet das Wissmann-Denkmal auf diese Weise eine Machtposition, die soziopolitische Verhältnisse und Ansprüche kommuniziert.

Nicht nur in seiner künstlerischen Konzeption von 1909 sondern auch im Rahmen seiner denkmalpraktischen Verhandlungen hat das Wissmann-Denkmal Evidenz als Kommunikationsmedium bewiesen. Bei aller Diversität weisen diese darin Kontinuitäten auf, sich auf

¹⁸¹ Uhlmann 2007, S. 285.

die konstitutiven Elemente des Denkmals zu richten. Insbesondere die entscheidende Rolle des Sockels als denkmalrhetorisches Mittel hat sich dabei bestätigt und liefert damit ein schlagkräftiges Plädoyer dafür, Figur und Sockel für das Verstehen von Funktionsweise und Konstitution traditioneller (Personen-)Denkmäler in ihrem Zusammenspiel nachzuvollziehen.

Zudem bauen die Phasen der Denkmalgeschichte aufeinander auf, überlagern sich und bilden gegenseitige Referenzen aus. Gerade in der jüngeren Ausstellungsgeschichte werden die Binnenbezüge der sichtbaren Spuren als stilistisches Dekonstruktionsmittel explizit gemacht. Die Schichten vergangener Eingriffe lösen das Denkmalobjekt aus seiner vermeintlichen Zeitlosigkeit und versetzen es in eine historische Dimension, die zu Auseinandersetzung und Hinterfragung einlädt. Dies geht mit einer Verschiebung der Bedeutung des Denkmals einher, die sich immer weniger aus dem spezifischen Inhalt speist, sondern vielmehr auf seinem Charakter als Artefakt oder Relikt beruht. Das heißt, je mehr sich die Verhandlung vom persönlichen, konkreten Bezug zur Person Wissmanns entfernt, umso mehr wird das Wissmann-Denkmal in seiner Rolle als monumentale Repräsentation verhandelt und in jüngster Vergangenheit anhand dieses konkreten Beispiels auch das Konzept *Denkmal* an sich hinterfragt.

Alle hier beschriebenen kritischen Interventionen am Denkmalobjekt haben in das Bild der typischen Denkmalstrukturen eingegriffen und lassen sich hiervon ausgehend in gewisser Weise als ikonoklastische Gesten verstehen. Die Bildsprache und Mechanismen von Ikonoklasmen konnten mit den am Wissmann-Denkmal praktizierten Machtspielen, den es umgebenden Strukturen, Formen des Geschichtsbewusstseins, Erinnerungsmodi und dem Denkmalverständnis in Verbindung gebracht werden. Damit hat sich das öffentlich verhandelte und sichtbar berührte Denkmal als Austragungsort und Kristallisationspunkt soziopolitischer und ideologischer Konflikte offenbart, welche sich an dessen symbolischem und exemplarischem Gehalt bedienen. Für die kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Forschung ergibt sich daraus, dass neben dem Quellenstudium und der historischen Aufarbeitung eine Analyse der ästhetischen und substanziellen Aspekte von Denkmälern und den daran exerzierten Eingriffe Rückschlüsse auf die Wahrnehmung und Rezeption solcher speziellen Formen des Kunstwerks im öffentlichen Raum bieten kann, die auch kunstsoziologisch oder mit Fragen nach *agency*, den handelnden Beteiligten sowie der Dekonstruktion von Machtstrukturen erweitert und fortgeführt werden können.

Zuletzt möchte ich einen Ausblick wagen, inwiefern aus den Explorationen am spezifischen Beispiel des Wissmann-Denkmal Erkenntnisse und Ansätze für einen Umgang mit umkämpften, macht- und diskurspolitisch virulenten Denkmalobjekten entwickelt werden könnten. Im Konkreten haben sich solche praktischen Fragen nach ästhetischen Verhandlungsformen und -strategien von gesellschaftsrelevanten Themen (im öffentlichen Raum) jüngst im Rahmen der antirassistisch motivierten Denkmalstürze im Sommer 2020 gestellt, wobei erneut die Visualisierung von Gewalt an Abbildern den Protest gegen gesellschaftliche Strukturen transportierte. In ihrer Dringlichkeit fordern die Ereignisse Lösungsansätze für den Umgang mit physischen Manifestationen von streitbarem kulturellem Erbe ein. Wie können nun vom Beispiel Wissmann ausgehend zukünftige Verfahrensweisen mit diesem, Colston, Rhodes, Leopold II. und Co. entwickelt werden?

In der vorliegenden Untersuchung haben sich mögliche Umgangsformen offenbart, die Kritik sichtbar und diese visualisierte Kritik als Öffner gemeinschaftlichen Austauschs nutzbar machen können. Im Sinne der wiederholt und mannigfaltig exerzierten ästhetischen Verkehrrung der traditionellen Denkmalrhetorik wurden Wege gefunden, das Dauerhaftigkeitsargument und die Legitimität des Denkmals effektiv zu hinterfragen – teilweise auch ohne die Objektsubstanz irreparabel zu beschädigen. Es gilt, das Denkmalverständnis fortzutragen von einer vermeintlichen Allgemeingültigkeit und Stagnation; denn wie sich gezeigt hat, sind Monumente aufgrund ihrer kommunikativen Eigenschaften wechselnden Bedeutungsaufloadungen und Relevanzen und damit inhaltlich wie auch physisch stetigem Wandel unterlegen. Mittels Mobilität und Temporalität kann es zu einer Definition gelangen, die Bedeutungsdynamiken und äußerliche Veränderungen einschließt sowie „der ‚klassischen‘ Sequenz von Denkmalerrichtung / Denkmalsturz / Denkmalersetzung bei wechselnder Inbesitznahme und Neubelegung von Erinnerungsorten“¹⁸² entspricht.

Neue Herangehensweisen an die Produktion von Denkmälern, wie das *Monument Lab*¹⁸³ in Philadelphia zeigen außerdem künstlerische Ansätze, die versuchen, eng mit der lokalen Bevölkerung in Kontakt zu treten und auf Vergänglichkeit setzen. Auch neue Technologien wie *Augmented* und *Virtual Reality* finden Verwendung bei der Erstellung neuer Orte der Erinnerung oder der medialen Verhandlung bereits vorhandener. So plädiert etwa das Kunstkollektiv *The Nonument Group*¹⁸⁴ unter anderem mit 3D-Scans für die Wichtigkeit und

¹⁸² Springer 2013, S. 17.

¹⁸³ In dem 2012 von Paul Farber und Ken Lum gegründeten Monument Lab erarbeiten Künstler*innen, Forscher*innen und Kurator*innen gemeinsam neue Ansätze des Kunstwerks und Monuments im öffentlichen Raum. Monument Lab, <https://monumentlab.com> (29.05.2021).

¹⁸⁴ Das gleichnamige Projekt präsentiert sich auf seiner Webseite: Nonument! <https://nonument.org> (29.05.2021).

Nachhaltigkeit öffentlicher Plätze. Auf ganz andere Art ging der auf *instagram* geteilte Vorschlag des Streetart-Künstlers Banksy viral, wie eine Neuschöpfung des Bristoler Colston-Denkmal sehen könnte.¹⁸⁵

Zu der Frage nach dem Umgang mit Bestehendem trägt die beispielhafte Analyse des Wissmann-Denkmal den Gedanken bei, dass die Intervention am realen Objekt eine besondere Wirkkraft erzielt, wenn es darum geht, eine Debatte zu eröffnen. Dies gilt insbesondere für Persönlichkeitsdenkmäler, die mit dem angreifbaren Bildnis eines Menschen gesteigerte Symbolgewalt bergen. Als exemplarisch hervorgehobene Manifestationen können Denkmäler aktiv für gesellschaftliche Aushandlungsprozesse nutzbar gemacht werden. Die Option eines fortwährend sich wandelnden Bespielens und Kuratierens mit kollaborativen und inklusiven Arbeitsweisen eröffnet einen Umgang, der sich zwischen Erhalt und Modifikation, Bewahren und Verändern bewegt. Dieser Balanceakt führt Potenziale aber auch Probleme mit sich, indem substanzielle Eingriffe beispielsweise rechtlich mit dem Denkmalschutz kollidieren. Es stellen sich weiterhin viele offene Fragen für die Zukunft bestehender Denkmäler oder aber auch für die ewige Idee vom Monument. Künstlerische und kreative Ansätze können dafür jedoch explorative und experimentelle Ausgangspunkte bieten. Das Beispiel des Wissmann-Denkmal hat die kommunikativen Strukturen und denkmalrhetorischen Mittel offengelegt, an die zur Verhandlung seiner Bedeutung und Inhalte angesetzt worden ist und noch werden kann. Seine Geschichte belegt schließlich die Wandelbarkeit von Geschichtsbewusstsein, gemeinschaftlichem Erinnern sowie den Objekten, die diese vermitteln sollen.

¹⁸⁵ Am 9. Juni 2020 postete der Account *banksy* eine Skizze, die das Colston-Denkmal mit vier Protestler*innen ergänzt, die im Begriff sind, die Statue zu stürzen, um dem Tag des Sturzes zu gedenken.

Literaturverzeichnis

- Anonym: Dar es Salaam African Memorial. In: Commonwealth War Graves, <https://www.cwgc.org/visit-us/find-cemeteries-memorials/cemetery-details/142504/> (03.04.21).
- Anonym: Kolonialismuskritik. In: 100! Ausstellung Universität Hamburg, Nr. 6/21, <https://guide.uhh.de/de/ausstellung/protest.html> (06.04.2021).
- Bayer, Natalie; Terkessidis, Mark: Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens. In: Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin 2017, S. 53–70.
- Bechhaus-Gerst, Marianne: Das Grab des „Helden“. In: Dies.; Horstmann, Anne-Kathrin (Hg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche. Köln, Weimar, Wien 2013, S. 243–244.
- Beier-de Haan, Rosmarie: Vielfalt – Gleichheit – Individualität. Das Museum als eine „moralische Anstalt“. In: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte. Bielefeld 2018, S. 127–152.
- Bloch, P.: Löwe. In: Kirschbaum, Engelbert; Bandmann, Günter; Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 3. Rom u.a. 1990, Sp. 112–119.
- Bredenkamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a. M. 1975.
- Brown, Rachel: Why the U.S. Capitol Still Hosts Confederate Monuments. In: National Geographic, 17.08.2017, <https://www.nationalgeographic.com/history/article/charlottesville-confederate-memorials-civil-war-racism-history> (23.05.2021).
- Brückner, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1966.
- Elago, Helvi Inotila: Colonial Monuments in a Post-Colonial Era: A Case Study of the Equestrian Monument. In: Silvester, Jeremy (Hg.): Re-Viewing Resistance in Namibian History. Windhoek 2015, S. 276–292. JSTOR, <http://www.jstor.com/stable/j.ctvh8qxr.24> (21.06.2021).
- Evert, Urte: Kann das ganze Altmetall nicht einfach weg? Interview von Nils Erich. In: Zeit Online, 18. Juni 2020, <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2020-06/historische-staetuen-rassismus-bismarck-denkmal-zitadelle-spandau> (18.04.2021).
- Freedberg, David: The Power of Images. Chicago 1989.
- Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert. Köln 1998.
- Gause-Reinhold, Angelika: Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800. Frankfurt a. M. u.a. 1990.
- Gell, Alfred: Art and Agency. An anthropological theory. Oxford 1998.

- Hackworth Petersen, Lauren: The Presence of „Damnatio Memoriae“ in Roman Art. In: Notes in the History of Art, 30, 2011, Nr. 2, S. 1–8. JSTOR, www.jstor.org/stable/23208566 (30.03.2021).
- Hahn, Jakob: Adolf Kürle. Denkmal für Hermann von Wissmann. In: Wenderholm, Iris; Posselt-Kuhli, Christina (Hg.): Kunstschatze und Wissensdinge. Eine Geschichte der Universität Hamburg in 100 Objekten. Petersberg 2019, S. 354–359.
- Hinz, Berthold: Denkmäler. Vom dreifachen Fall ihrer „Aufhebung“. In: Diers, Michael; Beyer, Andreas (Hg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Berlin 1993, S. 299–312.
- Imperial War Museum: Disposals: Return of German Statuary. Content description. Catalogue number EN1/1/DIS/049, <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1020000404> (03.04.21).
- Imperial War Museum: Service of captain A. R. Turner MC with Number 2 Section East African Pioneers during the German East African Campaign, 1914–1918. Object description. Catalogue number HU 64222, <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205049624> (03.04.21).
- Jokinen, Hannimari: Unten und oben, klein und groß - das Bildhafte am Wißmann-Denkmal. In: afrika-hamburg.de, <http://afrika-hamburg.de/denkmal2.html> (12.01.2021).
- Kapner, Gerhardt: Studien zur Kunstsoziologie. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst. Wien u.a. 1987.
- Kundrus, Birthe: Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien. Köln 2003.
- Locher, Hubert: Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 41–62.
- Lottes, Günther: Damnatio historiae. Über den Versuch einer Befreiung von der Geschichte in der Französischen Revolution. In: Speitkamp, Winfried (Hg.): Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik. Göttingen 1997, S. 22–48.
- Mboro, Mnyaka Sururu: „Wir löschen die Geschichte nicht aus, wir machen sie erst sichtbar“. Ein Interview von Katja Iken. In: Spiegel, 23.04.2021, <https://www.spiegel.de/geschichte/umbenennung-der-wissmannstrasse-in-berlin-wir-machen-die-geschichte-erst-sichtbar-a-648ebb2b-a424-458a-a56d-adcd4ac8a71c> (23.04.2021).
- Metzler, Dieter: Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike. In: Warnke, Martin (Hg.): Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973, S. 14–19.
- Michels, Stefanie: Schwarze Deutsche Kolonialsoldaten. Mehrdeutige Repräsentationsräume und früher Kosmopolitismus in Afrika. Bielefeld 2009.
- Mittig, Hans-Ernst: Das Denkmal. In: Busch, Werner; Schmoock, Peter (Hg.): Kunst. Weinheim, Berlin 1987, S. 457–489.

- Mittig, Hans-Ernst: Dauerhaftigkeit, einst Denkmalarargument. In: Diers, Michael; Beyer, Andreas (Hg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Berlin 1993, S. 11–34.
- Moravánszky, Ákos: Wie Steine im Fluss der Zeit. In: Espazium, 11.12.2014, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/wie-steine-im-fluss-der-zeit> (31.05.2021).
- Müller, Vanessa Joan: Kunst und Öffentlichkeit. Einige Überlegungen. In: Lynen, Peter M.; Kuball, Mischa (Hg.): Public art. Gedanken zu Formen des Öffentlichen (Dokumentation des Symposiums „Kunst und Öffentlichkeit. Über das sich wandelnde Verhältnis von öffentlichen Räumen“, 16.02.2017, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste). Paderborn 2018, S. 30–39.
- O’Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Hrsg. und übers. von Wolfgang Kemp. Berlin 1996.
- Reuße, Felix: Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit. Stuttgart 1995.
- Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien, Leipzig 1903. Internet Archive, <https://archive.org/details/modernedenkmalk00denkgoog/page/n4/mode/2up> (30.05.2021).
- Schilling, Britta: Herrmann von Wissmann und die Verflechtung nationaler, internationaler und lokaler Erinnerungsdiskurse. In: Gouaffo, Albert; Michels, Stefanie (Hg.): Koloniale Verbindungen – transkulturelle Erinnerungstopografien. Das Rheinland in Deutschland und das Grasland Kameruns. Bielefeld 2019.
- Schmidt-Wulffen, Stephan: Verstehen durch Gebrauchen. Siah Armajanis Kunstprogramm als ‚dritter Weg‘ einer Kunst im öffentlichen Raum. In: Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Köln 1989, S. 241–245.
- Schmitz, Lilo: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt. Bielefeld 2015, S. 9–16.
- Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus – Bildersturm, theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1996.
- Schubert, Dietrich: Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg oder: Die Verantwortung der Kunst. In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München 1989, S. 134–143.
- Schumann, Gunter von; McGregor, Gordon; Dewitz, Conny von: Das Reiterdenkmal 1912–2014. Eine chronologische Dokumentation anhand von Berichten, Zeitungsartikeln und Bildmaterial. Windhoek 2014.
- Smodics, Elke; Zobl, Elke: Künstlerische Interventionen als emanzipatorische Praktiken: Über Verschränkungen von Kunst, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen. In: Zobl, Elke; Klaus, Elisabeth; Moser, Anita (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld 2019, S. 161–176.
- Springer, Peter: Denkmal und Gegendenkmal. Bremen 2009.

- Springer, Peter: Denkmal und Gedenken. In: Mai, Ekkehard; Schmirber, Gisela (Hg.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. München 1989, S. 92–102.
- Springer, Peter: Rhetorik der Standhaftigkeit: Monument und Sockel nach dem Ende des traditionellen Denkmals. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 48/49 (1987/88), Köln 1987/88, S. 365–408. JSTOR, <http://www.jstor.com/stable/24660674> (31.10.2020).
- Springer, Peter: Stalins Stiefel. Politische Ikonographie und künstlerische Aneignung. Berlin 2013.
- Speitkamp, Winfried: Der Totenkult um die Kolonialhelden des Deutschen Kaiserreichs. In: Zeitenblicke, 3, 2004, Nr. 1, www.zeitenblicke.de/2004/01/speitkamp/index.html (13.12.2020).
- Speitkamp, Winfried: Deutsche Kolonialdenkmäler in Afrika. In: Spiegel der Forschung 17, 2000, Nr. 2, S. 4–12. Giessener Elektronische Bibliothek, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4156/pdf/SdF-2000_2-04-11.pdf (30.05.2021).
- Sternfeld, Nora: Dass etwas geschehen kann... Postrepräsentatives Kuratieren. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 345–349.
- Thode-Arora, Hilke: Von St. Pauli bis Hagenbeck: Völkerschauen in Hamburg. In: van der Heyden, Ulrich; Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007, S. 330–336.
- Todzi, Kim: 50 Jahre Denkmalsturz. Der Sturz des Wissmann-Denkmal an der Universität Hamburg 1967/68. In: Hamburgs (post-)koloniales Erbe, 30.10.2018, <https://kolonialismus.blogs.uni-hamburg.de/2018/10/30/50-jahre-denkmalsturz-der-sturz-des-wissmann-denkmals-an-der-universitaet-hamburg-1967-68/> (10.04.21).
- Uhlmann, Gordon: Das Hamburger Wissmann-Denkmal: Von der kolonialen Weihestätte zum postkolonialen Debatten-Mahnmal. In: van der Heyden, Ulrich; Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007, S. 281–285.
- Vittinghoff, Friedrich: Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit. Berlin 1936.
- Warnke, Martin: Bilderstürme. In: Ders. (Hg.): Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973, S. 7–13.
- Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht. In: Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Köln 1989, S. 223–226.
- Williams, Paul: The afterlife of communist statuary: Hungary's Szoborpark and Lithuania's Grutas Park. In: Forum for Modern Language Studies, 2008, Nr. 2, S. 185–198. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/fmls/cqn003> (27.10.2020).
- Wright, Alison: „... con uno inbasamento et ornamento alto“: The rhetoric of the pedestal c. 1430-1550. Art History, 34, 2011, Nr. 1, S. 8–53. UCL Discovery, <http://discovery.ucl.ac.uk/1399808/> (19.01.2021).

- Young, James E.: The CounterMonument: Memory against Itself in Germany Today. In: *Critical Inquiry* 18, 1992, S. 167–296. JSTOR, www.jstor.org/stable/1343784 (02.06.2021).
- Zeller, Joachim: Das Reiterdenkmal in Windhoek (Namibia) - Die Geschichte eines deutschen Kolonialdenkmals. In: *Freiburg Postkolonial*, 2007 (2019), <https://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/Zeller-Reiterdenkmal-1912.htm> (16.05.2021).
- Zeller, Joachim: „Deutschlands größter Afrikaner“. Zur Geschichte der Denkmäler für Hermann von Wißmann. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 44, 1996, Nr. 12, S. 1089–1111.
- Zeller, Joachim: *Kolonialdenkmäler und Geschichtsbewußtsein. Eine Untersuchung der kolonialdeutschen Erinnerungskultur*. Phil.Diss. Berlin (TU) 1999. Frankfurt a. M. 2000.
- Zietsman, J. C.: Crossing the Roman Frontier: Egypt in Rome (and beyond), *Acta Classica* 52, 2009, S. 1–21. JSTOR, www.jstor.org/stable/24592482 (30.05.2021).
- Zimmerer, Jürgen: „Koloniale Denkmäler auf den Kopf stellen“. Jürgen Zimmerer im Gespräch mit Doris Schäfer-Noske. In: *Deutschlandfunk*, 08.06.2020, https://www.deutschlandfunk.de/statuensturz-in-bristol-koloniale-denkmaeler-auf-den-kopf.691.de.html?dram:article_id=478231 (10.09.2020).
- Zimmerer, Jürgen: *Kolonialismus und kollektive Identität: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. In: Ders. (Hg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt 2013, S. 9–37.
- Zimmermann, Maria: *Denkmalstudien. Ein Beitrag zum Verständnis des Persönlichkeitsdenkmals in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin seit dem Zweiten Weltkrieg*. Phil.Diss. Münster 1982.

Quellenverzeichnis

Kat.-Nr. 7-11. In: Ausst.-Kat. Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Darmstadt 2016, S. 327.

Aktionskomitee zur politischen Verschönerung des Universitätsgeländes, Peter Schütt, D.a. Siefer, Peter Flak, E. Neckermann: Aufruf an die Bürger Hamburgs, Arbeiter und Studenten zum verspäteten Denkmalssturz des Kolonialismus!, Flugblatt, Hamburg: 07.08.1967. SDS/APO 68 Hamburg, <https://sds-apo68hh.de/wp-content/uploads/2019/03/1967.08.07-Aufruf-zum-Wissmannsturz.pdf> (07.02.2021).

Anonym (jh): Wissmann-Denkmal sollte umgestürzt werden. In: Hamburger Abendblatt, 9.8.1967, Nr. 183, S. 4, https://www.abendblatt.de/archive/1967/pdf/19670809.pdf/ASV_HAB_19670809_HA_004.pdf (15.05.2021).

Anonym: Wissmann-Denkmal. In: Deutsche Kolonialzeitung, 24, 1907, S. 229, <http://www.ub.uni-koeln.de/cdm/ref/collection/zss/id/43021> (29.05.2021).

Brinckmann, Albert Erich: Platz und Monument. Berlin 1908.

Der Kolonialdeutsche, 8.1928, S. 290/291. Zit. n. Zeller, Joachim: Kolonialdenkmäler und Geschichtsbewußtsein. Eine Untersuchung der kolonialdeutschen Erinnerungskultur. Phil.Diss. Berlin (TU) 1999. Frankfurt a. M. 2000, S. 140.

Groppe, Hans-Hermann; Hötte, Herbert: Über die Ausstellung. In: Ausst.-Kat. Männersache. Bilder, Welten, Objekte. Hrsg. v. Museumspädagogischer Dienst der Kulturbehörde Hamburg. Hamburg 1987, S. 7–9.

Groppe, Hans-Hermann. In: Ausst.-Kat. Männersache. Bilder, Welten, Objekte. Hrsg. v. Museumspädagogischer Dienst der Kulturbehörde Hamburg. Hamburg 1987, S. 58–75.

Hinz, Hans-Martin: Grusswort. In: Ausst.-Kat. Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Darmstadt 2016, S. 12–13.

Jokinen, Hannimari: afrika-hamburg.de. Erinnern – Gestalten – Debattieren – Intervenieren [Projektwebseite der Installation des Wissmann-Denkmal in Hamburg, 2004–2005], zuletzt modifiziert 07.11.2019, <http://afrika-hamburg.de/index.php> (30.05.2021).

Kretzschmar, Ulrike: Vorwort. In: Ausst.-Kat. Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Darmstadt 2016, S. 10–11.

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Wandtexte. 68. Pop und Protest. In: MKG_68_Presseinformationen [ZIP-Datei], 16.10.2018, <https://www.mkg-hamburg.de/de/presse/pressearchiv/2018.html> (13.04.21).

Timm, Uwe: Heißer Sommer. Köln 1985 (Erstausgabe München/Gütersloh/Wien 1974).

* Persönliche Korrespondenzen mit Joachim Zeller, Hannimari Jokinen und Antje Nagel.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Adolf Kürle: Wissmann-Denkmal, 1909, Bronze und Granit, 480 cm, Dar es Salaam.
Abb. nach: Unbekannter Photograph, Wissmann-Denkmal in Daressalam, Dia/Glas, 10 x 8,5 cm; Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=23362> (09.05.2021).

Abb. 2

Adolf Kürle: Wissmann-Denkmal, 1909, Bronze und Granit, 480 cm, Dar es Salaam.
Abb. nach: Robert Lohmeyer, Wissmann-Denkmal in Daressalam, nach 1908, Dia/Glas, 8,5 x 10 cm Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=21725> (09.05.2021).

Abb. 3

Walther Dobbertin: Wissmannplatz in Dar es Salaam, um 1909–1914, Glasnegativ, 18 x 24 cm; Bundesarchiv Koblenz.
Abb. nach: Bundesarchiv, Bild 105-DOA0183, Sammlung Walther Dobbertin, CC-BY-SA 3.0, Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_105-DOA0183,_Deutsch-Ostafrika,_Daressalam,_Wissmanplatz.jpg (05.01.2021).

Abb. 4

Adolf Kürle: Landeskriegerdenkmal, 1912, Windhoek.
Abb. nach: Heiko Wegmann, 2006, Freiburg Postkolonial, 2007 (2019), <https://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/Zeller-Reiterdenkmal-1912.htm> (16.05.2021).

Abb. 5

Rudolf Hellgreve: Major H. von Wißmann, vor 1891, Illustration für: Hugold von Behr, Kriegsbilder aus dem Araberaufstand in Deutsch-Ostafrika, Leipzig 1891.
Abb. nach: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Major_v._Wissmann.jpg (09.05.2021).

Abb. 6

Johannes Götz: Wissmann-Denkmal, 1908, Bronze, Bad Lauterberg, Harz.
Abb. nach: Migebert, 2020, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wissmann-Denkmal_\(Bad_Lauterberg\)_04.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wissmann-Denkmal_(Bad_Lauterberg)_04.jpg?uselang=fr) (24.05.2021).

Abb. 7

Grabstein Wissmanns, 1905, Bronze und Sandstein (?), Melaten-Friedhof, Köln.
Abb. nach: Manfred Wegener, Stadtrevue, 5/2016, 28.04.2016, https://www.stadtrevue.de/fileadmin/_processed_/csm_Melaten-Grab_Wissmann_c_Manfred-Wegener_Stadtrevue_3fab310229.jpg (09.01.2021).

Abb. 8

A. M. Wolff: Gedenkmedaille für Herrmann von Wissmann, 1905, Bronze.
Abb. nach: Auktionshaus Ulrich Felzmann GmbH & Co. KG, Auktion 163, 6-7 Nov 2018, NumisBids, <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=2827&lot=22438> (24.05.2021).

Abb. 9

Unbekannt: Das Wissmann-Denkmal mit Plakaten, vor 1916, Photographie; Imperial War

Museum, London.

Abb. nach: Imperial War Museum, HU 64222, freundlicherweise bereitgestellt von Hannimari Jokinen.

Abb. 10

James Alexander Stevenson (Myrander): Askari-Denkmal, 1927, Bronze, Dar es Salaam. Abb. nach: Moongateclimber, 2010, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Askari_monument_dar_es_salaam.jpg (24.05.2021).

Abb. 11

Wissmann-Denkmal vor der Hamburger Universität, ca. 1925, Photographie.

Abb. nach: © www.bildarchiv-hamburg.de/AGB, https://www.bildarchiv-hamburg.de/hamburg/denkmal/wissmann/01_wissmann_skulptur.jpg (31.05.2021).

Abb. 12

Sturzversuch des Wissmann-Denkmal, Pressephotographie aus dem Hamburger Abendblatt vom 09.08.1967.

Abb. nach: Hamburger Abendblatt, 1967, Nr. 183, S. 4, https://www.abendblatt.de/archive/1967/pdf/19670809.pdf/ASV_HAB_19670809_HA_004.pdf (15.05.2021).

Abb. 13

Das gestürzte Wissmann-Denkmal, Pressephotographie aus dem Hamburger Abendblatt vom 27.09.1967.

Abb. nach: Hamburger Abendblatt, 1967, Nr. 225, S. 3, https://www.abendblatt.de/archive/1967/pdf/19670927.pdf/ASV_HAB_19670927_HA_003.pdf (15.05.2021).

Abb. 14

Zeitungsausschnitt mit Photographie des gestürzten Wissmann-Denkmal aus dem Hamburger Abendblatt vom 01.11.1968.

Abb. nach: Brumshagen, Hamburger Abendblatt, 1968, Nr. 256, S. 3, https://www.abendblatt.de/archive/1968/pdf/19681101.pdf/ASV_HAB_19681101_HA_003.pdf (15.05.2021).

Abb. 15a und 15b

Die Wissmann-Figur in der Mensa der Hamburger Universität, 1. November 1968.

Abb. freundlicherweise bereitgestellt von Hannimari Jokinen und Joachim Zeller.

Abb. 16

Des Wissmann-Denkmal in „Männersache. Bilder, Welten, Objekte.“, Ausstellungsansicht, 1987, Kampnagelfabrik Hamburg.

Foto: H. Hötte, afrika-hamburg.de. Erinnern – Gestalten – Debattieren – Intervenieren [Projektwebseite der Installation des Wissmann-Denkmal in Hamburg, 2004–2005], zuletzt modifiziert 07.11.2019, <http://www.afrika-hamburg.de/denkmal.html> (31.05.2021).

Abb. 17

Das Wissmann-Denkmal in „Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart“, Ausstellungsansicht, 2016/17, Deutsches Historisches Museum Berlin.

Abb. nach: Indra Desnica © DHM. In: Beier-de Haan, Rosmarie: Vielfalt – Gleichheit – Individualität. Das Museum als eine „moralische Anstalt“. In: Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.): Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte. Bielefeld 2018, S. 127–152, hier: S. 136.

Abb. 18a und 18b

Das Wissmann-Denkmal in „68. Pop und Protest“, Ausstellungsansicht, 2018, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Abb. nach: Museum für Kunst und Gewerbe, ©MK&G Hamburg.

Abb. 19

Kopf des Berliner Lenin-Denkmal (1970) in „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“, Ausstellungsansicht, Zitadelle Spandau.

Abb. nach: dpa, taz, 28.04.2016, <https://taz.de/Ausstellung-zu-Berliner-Denkmae-lern/!5296673/> (31.05.2021).

Abb. 20

Hannimari Jokinen; afrika-hamburg.de, 2004–2005, Bronze und Leichtbausteine, Hamburg.

Abb. nach: © www.bildarchiv-hamburg.de/AGB, https://www.bildarchiv-hamburg.de/hamburg/denkmal/wissmann/02_wissmann_sculptur.jpg (31.05.2021).

Abb. 21

Hannimari Jokinen; afrika-hamburg.de, 2004–2005, Bronze und Leichtbausteine, Hamburg (Bildtafeln am Installationssockel).

Abb. freundlicherweise bereitgestellt von Hannimari Jokinen.

Abb. 22

Hannimari Jokinen; afrika-hamburg.de, 2004–2005, Bronze und Leichtbausteine, Hamburg (Schüler*innenarbeiten am 11.03.2005).

Abb. nach: Hannimari Jokinen, afrika-hamburg.de. Erinnern – Gestalten – Debattieren – Intervenieren [Projektwebseite der Installation des Wissmann-Denkmal in Hamburg, 2004–2005], zuletzt modifiziert 07.11.2019, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort4.html> (31.05.2021).

Abb. 23

Hannimari Jokinen; afrika-hamburg.de, 2004–2005, Bronze und Leichtbausteine, Hamburg (Künstlerin Ilka Vogler an der Installation am 24.09.2005).

Abb. nach: Hannimari Jokinen, afrika-hamburg.de. Erinnern – Gestalten – Debattieren – Intervenieren [Projektwebseite der Installation des Wissmann-Denkmal in Hamburg, 2004–2005], zuletzt modifiziert 07.11.2019, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort7.html> (31.05.2021).

Abb. 24

Hannimari Jokinen; afrika-hamburg.de, 2004–2005, Bronze und Leichtbausteine, Hamburg (Lesung des Schauspielers Peter Franke am 24.09.2005).

Abb. nach: Hannimari Jokinen, afrika-hamburg.de. Erinnern – Gestalten – Debattieren – Intervenieren [Projektwebseite der Installation des Wissmann-Denkmal in Hamburg, 2004–2005], zuletzt modifiziert 07.11.2019, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort7.html> (31.05.2021).

Abb. 25

Hannimari Jokinen; afrika-hamburg.de, 2004–2005, Bronze und Leichtbausteine, Hamburg (Abtransport der Wissmann-Figur am 30.11.2005).

Abb. nach: Hannimari Jokinen, afrika-hamburg.de. Erinnern – Gestalten – Debattieren –

Intervenieren [Projektwebseite der Installation des Wissmann-Denkmal in Hamburg, 2004–2005], zuletzt modifiziert 07.11.2019, <http://www.afrika-hamburg.de/vorort9.html> (31.05.2021).

Abb. 26

Volker Lang: *Gedenkort für Deserteure und andere Opfer der NS-Militärjustiz* zwischen Kuöhls *76er-Denkmal* (1936) und Hrdlickas Gegendenkmal (1983–1985), 2018, Hamburg. Abb. nach: Helge Mundt, dbz.de, 03/2018, https://www.dbz.de/artikel/dbz_Gedenk-ort_fuer_Deserteure_und_andere_Opfer_der_NS-Militaerjustiz_Hamburg_3129937.html (24.05.2021).

Abb. 27

Statue Alfred Eschers auf einem Transporter im Rahmen der Aktion *Transit 1999*, 1999, Zürich.

Abb. nach: Keystone, Espazium, 11.12.2014, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/wie-steine-im-fluss-der-zeit> (31.05.2021).

Abb. 28

Marc Quinn: *A Surge of Power* (Jen Reid), 2020, Harz und Stahl, 230 cm, Bristol.

Abb. nach: A joint statement from Marc Quinn and Jen Reid. Homepage des Künstlers. 15.07.2020, <http://marcquinn.com/studio/news/a-joint-statement-from-marc-quinn-and-jen-reid> (31.05.2020).