

Denkmalensembles sind als komplexe Erinnerungsorte Ergebnisse nicht nur ihrer Entstehungs-, sondern auch ihrer nicht selten kontroversen Rezeptionsgeschichte. Sie leben von neuen Setzungen ebenso wie von partiellen Freilegungen oder Instandsetzungen, von unweigerlichen entropischen Prozessen oder planvollen Überschreibungen, die häufig gegenläufigen Logiken und Erzählungen gehorchen. Sie sind deshalb Ergebnis unsystematischer Prozesse der Sinnanreicherung und des sukzessiven Sinnverfalls – Geschichte kann sich historischen Denkmälern einschreiben, sie kann in Denkmälern erzählt, erinnert, konstruiert, veranschaulicht, verdichtet und vergegenwärtigt, aber auch unterschlagen, um- oder überschrieben werden. Die Lesbarkeit und rhetorische Überzeugungskraft eines jeden Teils des Ensembles speist sich dabei stets auch aus dessen sinnstiftender räumlicher Situierung – umso mehr gilt dies für über einen langen Zeitraum gewachsene und umstrittene Orte kollektiver Erinnerung.

Ein Beispiel dafür liefert die Denkmallandschaft um den Kyffhäuserberg: In unmittelbarer Nachbarschaft zur Ruine des Bergfrieds der staufischen Reichsburg Kyffhausen aus dem 11. Jahrhundert wurde 1892–1896 nach Plänen von Bruno Schmitz das monumentale Kyffhäuser-Denkmal errichtet (Abb. 1).¹ Dieses setzt – nicht zuletzt über seine narrative Einbindung der benachbarten Burgruine – die Legende ins Bild, nach der der Stauferkaiser Friedrich I. Barbarossa im Kyffhäuserberg schlafe, um sich eines unbestimmten Tages eben hier in Restitution des Reiches wieder zu erheben.² Das jüngere Denkmal erlaubt sich dabei eine wesentliche Modifikation der Legende: Über dem thronenden Barbarossa innerhalb des noch als Höhle zu denkenden architektonischen Ehrenhofs des Denkmals hat sich der preußische Kaiser Wilhelm I. anstelle des Stauferkaisers auf sein Ross geschwungen, um die Prophezeiung einzulösen.

Gekontert wurde das Nationaldenkmal des deutschen Kaiserreiches durch ein 1974 vom Ministerium für Kultur der DDR bei Werner Tübke in Auftrag gegebenes, die im frühen 16. Jahrhundert am Fuße des Berges niedergeschlagenen Bauernaufstände erinnerndes monumentales Panoramabild *Die Frühbürgerliche Revolution*.³ Das nach Plänen Herbert Müllers errichtete, allerdings erst im Jahr des Mauerfalls eröffnete Panoramamuseum Bad Frankenhausen (Abb. 2) bildet bis dato das letzte Glied des Ensembles. Mit ihm rechnete der «real existierende Sozialismus» mit dem preußischen Militarismus als erklärter Keimzelle des deutschen Expansionsdrangs und Faschismus ab, den man folglich auch auf dem nur etwa fünf Kilometer Luftlinie entfernten Bergrücken des Kyffhäusers objektiviert gesehen hatte.



1 Bruno Schmitz: Kyffhäuser-Denkmal auf dem Kyffhäuserburgberg (1892–1896) mit der Ruine der Staufischen Reichsburg im Hintergrund.



2 Herbert Müller: Panoramamuseum Bad Frankenhausen, 1976–1987.

Diese zweite wohlkalkulierte Überschreibungsgeste ist bis heute weitestgehend übersehen worden.⁴ Soweit ich sehe, wurde das Panoramamuseum erstmals im Jahre 2006 von Christiane Jungklaus als ein dezidiertes Gegengewicht zum Kyffhäuserdenkmal ausgewiesen, alle formalen Ähnlichkeiten dabei aber sogleich wieder als unbewusste Versehen abgetan⁵ und entsprechend auch nicht zum Gegenstand weiterführender Analysen gemacht.

Wenn ich im Folgenden aufzeigen möchte, mit welchen Strategien das Panoramamuseum Bad Frankenhausen das benachbarte Kyffhäuser-Denkmal zu einem substanziellen Bestandteil seiner politischen Botschaft zu machen versucht hat, werde ich von einer detaillierten Besprechung der seitens werkmonografisch orientierter Forschungen jeweils gut untersuchten ikonografischen Programme beider Denkmäler weitestgehend absehen. Vielmehr sollen beider Architekturen in ihrem Verhältnis zur umgebenden Landschaft sowie die je gehobenen argumentativen Potenziale von Geologie, Typologie, Gattung, Material und Stil vergleichend in den Blick genommen werden.

Erste Gemeinsamkeiten werden bereits auf erzählerischer Ebene greifbar. Sowohl das Kyffhäuser-Denkmal als auch das Bauernkriegspanorama entfalten eine Befreiungserzählung. Erlöst die teleologische Erzählung des Kyffhäuser-Denkmal Barbarossa aus seinem untoten Harren, indem sie das deutsche Kaiserreich aus seiner Versenkung hebt, befreit sich der Arbeiter- und Bauernstaat im Tale bildgewaltig vom Joch der Feudalherrschaft, mit der nicht zuletzt der häufig entsprechend titulierte preußische «Junkerstaat» assoziiert worden war. Jeweils geht es dabei auch um die Inszenierung eines historischen politischen Versprechens: Kaiserlicher Reichsschlaf und teleologische Präfigurationserzählung hier, vorerst gescheitertes, vermeintlich protozialistisches Aufbegehren des dritten Standes dort. Es bestimmen also zwei ideologisch überformte Erzählungen von nationalem Identifikationspotenzial ein und denselben lieu de mémoire. Und wengleich die jeweils beschworenen historischen Erzählungen als solche zunächst in keinem kausalen Verhältnis gestanden haben, wurden sie vonseiten des jüngeren Denkmals in ein Konkurrenzverhältnis gebracht, befand sich die DDR doch in erklärter Opposition nicht nur zur faschistischen Ideologie, sondern auch zum feudalistischen, dynastischen und militaristischen Denken Preußens, an dessen historischer Überwindung sie zu arbeiten vorgab.⁶

Zum Einen war es dem Zufall verdankt, dass sich auf engstem Raume gleich zwei vermeintlich historische Schauplätze aktivieren ließen, denen zu unterschiedlichen Zeitpunkten und unter unterschiedlichen politischen Vorzeichen das Potenzial nationaler Gründungsmythen zugebilligt werden konnte. Zweitens aber fußten die Denkmalprojekte in beiden Fällen aber zugleich auch auf einer gewissen Überbewertung des Genius loci: Die Gebeine der nie gefundenen Leiche des 1190 während eines Kreuzzugs gestorbenen Kaisers Barbarossa ruhen lediglich einer traditionsreichen Legende nach im Berge – und an dessen Fuße hatte im Jahre 1525 zwar tatsächlich eine von zahlreichen blutigen Schlachten der Bauernkriege getobt, allerdings nur eine von vielen. Das eigentliche Zentrum der jahrelangen Erhebungen lag im Schwäbischen und damit außerhalb des Staatsgebietes der DDR. Bereits deshalb drängt sich eine vergleichende Zusammenschau beider Denkmäler auf.

Beiden Denkmälern ist ein dezidiert geopolitisches Denken gemein, insofern ihre Inszenierungen historischer Schichtungen wesentlich auch mit den geologischen Beschaffenheiten der sie umgebenden Landschaft argumentieren. Beide integrieren

Berg und Tal, Felsen, Felder und Sediment in ihre Argumentation und ihr visuelles Programm. Im jeweiligen Ringen um argumentative Überzeugungskraft der Monumente sind in der Summe ferner alle klassischen Kunstgattungen wesentlich an der visuellen Vergegenwärtigung der Historie beteiligt: Die architektonisch-skulpturale Vorlage des preußischen Kaiserreiches wurde vonseiten der DDR durch eine architektonisch gefasste Monumentalmalerei mit buchstäblich umfassendem Realitätsanspruch gekontert. Und schließlich entfalten die inszenatorischen Strategien beider architektonischer Anlagen in Bezug auf ihre Topografie und Typologie sowie in Bezug auf ihren jeweiligen Umgang mit Stilidiomen und Werkstoffen ein komplexes Verweissystem von Raum- und Richtungswerten, Stil- und Materialsemantik – stets im Rekurs auf die vor Ort bereits etablierten Formfindungen und Narrative.

Der Turm des Kyffhäuser-Denkmal betreibt nicht nur durch die unmittelbare Nachbarschaft eine Art Wiederaufführung des Bergfrieds der mittelalterlichen Burgruine, dem er mit Blick auf seine Höhe, seine Breite und seine Materialität weitgehend entspricht (Abb. 1). In dieser Geste sinngebender Wiederholung legt das Denkmal somit bereits auf bautypologischer Ebene das Wiedergänger-Motiv an, das auch die Ikonografie seines skulpturalen Programms bestimmt: Die Ruine des Bergfrieds gerät zum Ausweis der Historizität des Ortes einerseits und eines historischen Zerfallsprozesses andererseits, womit zugleich ein Erbe und ein Auftrag ausgerufen sind. Indem das preußische Denkmal dem in ruiniertem Zustand belassenen Vorbild eine intakte Architektur entgegensetzt, bezeugt es sowohl die Notwendigkeit als auch den erfolgreichen Vollzug der politischen Restitution des Reiches.

Das Panoramamuseum sattelt auf diese visuelle Argumentationslogik des Kyffhäuser-Denkmal auf, um dessen typologisches Argument zu dekonstruieren und dabei die Potenziale verschiedenster Referenznahmen im Sinne der eigenen Evidenz zu nutzen. Die formalen Gemeinsamkeiten stecken auch hier zunächst den Bezugs- und Argumentationsrahmen ab, innerhalb dessen die einzelnen typologischen Modifikationen des Vorgängigen neuerlich zu Argumenten werden.

Wieder sind es zunächst die relative Nachbarschaft und die vergleichbaren Größendimensionen von Kyffhäuser-Denkmal und Panoramamuseum, die eine vergleichende Schau nahelegen. Beide Denkmäler sind gemäß ihrer Grundrisse im weiteren Sinne als Zentralbauten aufzufassen, beide werden von einem raumgreifenden Weiheplatz umgeben, der den jeweils starken Bezug zur umgebenden Landschaft noch einmal steigert und eine jeweilige Hauptblickachse ins Umland definiert. In beiden Fällen vermittelt ferner eine vorgelagerte architektonische Struktur zwischen Plätzen und Monumenten: auf dem Berge die Evokation eines Cour d'honneur, im Tale ein dem zentralen Zylinder vorgelagerter Portikus. Nicht zuletzt wird diese hier wie dort durch eine zentrale Dreitoranlage strukturiert, die auf jede Nobilitierung des Mittelportals in Form einer Erhöhung, Verbreiterung oder bauplastischen Ausgestaltung verzichtet.

Über die Verwendung eines gemeinsamen symbolischen Vokabulars ist das jüngere Monument somit absichtsvoll innerhalb der Sprache der Ähnlichkeit als Gegenbau des älteren ausgewiesen – weshalb es in seinen nicht minder augenfälligen Modifikationen des Vorgängigen umso beredtere Dichotomisierungen etablieren und seine grundlegende Opposition zum Kyffhäuser-Denkmal erfahrbar machen kann.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen beiden Anlagen besteht darin, dass das Kyffhäuser-Senkmal seinen rechteckigen Grundriss mit einem halbrunden Weiheplatz umgibt, während sich das Rund des Panoramamuseums zu einer recht-

eckigen Platzanlage hin öffnet. Das Kyffhäuser-Denkmal argumentiert dabei in bautypologischer Hinsicht konventioneller. Der imperiale Gedanke findet im Ehrenhof und in der pyramidalen Höhenentwicklung seine angestammten Visualisierungen. Der Raum wird vertikal hierarchisiert in Richtung eines zentralen Höhepunktes, welcher der Reichskrone und ihrem darunter befindlichem Träger und Herrscherindividuum vorbehalten bleibt (Abb. 3).

Die das Denkmal umgebende Rundform des Ehrenhofes vermittelt organisch zu den natürlichen geologischen Felsformationen, so dass sein Turm gleichsam aus erdgeschichtlichen Dimensionen herauszuwachsen scheint. Seine Vertikalachse fungiert zugleich als eine streng chronologisch argumentierende historische Zeitachse:

Unten Kaiser Barbarossa, oben der von Zeitgenossen mitunter sinnfällig als Kaiser «Barbablanca» titulierte Wilhelm I. als politischer Erbe oder regelrechte Reinkarnation des mittelalterlichen Herrschers. Bei alledem ist der phallische Charakter des Denkmals kaum zu übersehen, der im Verbund mit der Erzählung eines im Berge verborgenen «Samens» an eine Art männliche Autogamie denken lässt, in der Wilhelm I. in einem vermeintlich naturgesetzlichen Prozess aus Barbarossas Saat hervorzugehen hatte. Gleichwohl werden Vergangenheit und Gegenwart, Prozessuales und Statisches versöhnt und synchronisiert: Dargestellt ist der neuralgische Augenblick des historischen Vollzugs der Wiederauferstehungs-Prophezeiung. Das Denkmal setzt das *Finale* der teleologischen Erzählung in Szene, um zugleich auch eine Zukunftsperspektive zu etablieren: Aus der Vertikale heraus leiten Pferd und Blick Wilhelms I. den horizontalen Blick über das beherrschte Tal gen Osten, als gelte es ferner, auch den unvollendeten Kreuzzug des legendären Ahnen zu Ende zu bringen – oder doch zumindest das Reich wieder zu alter Größe zurückzuführen.

Auch beim Panoramamuseum fallen Zeitkonzept und gesellschaftliche Geometrie in eins: Das Rund des Panoramas spiegelt das von Karl Marx und Friedrich Engels in ihrem *Manifest der Kommunistischen Partei* von 1848 etablierte Modell des sich historisch in immer neuen Konstellationen entladenden Klassenkampfes,⁷ als dessen erste substantielle Regung schon von Engels selbst insbesondere die frühneuzeitlichen Bauernkriege ausgemacht worden waren.⁸ Auch das Rund des Panoramas denkt zyklisch, gleichzeitig enthierarchisiert es dessen Mitte und so kennt auch das Gemälde kein absolutes, sondern nur relative Zentren. Während also das Kyffhäuser-Denkmal in seinem vertikalen Zeigegestus nach oben, auf seine Krone, aber damit zugleich auch in den Berg hinunter weist, bevölkert Tübkes Panorama



3 Bruno Schmitz: Kyffhäuser-Denkmal auf dem Kyffhäuserberg, 1892–1896, Frontalansicht.

gleichsam die den zylindrischen Museumsbau (horizontal) umgebenden Felder. Seine Teleologie besteht in der Erzählung der Überwindung eben jenes militaristisch und nationalistisch geprägten Preußentums, das sich auf dem Berge sein Denkmal gesetzt hatte. Und auch dieser Erfolg wird in der vergleichenden Schau erfahrbar: weniger kantig und repräsentativ, integrativer und friedvoller kann das Rund in sich und der umgebenden Landschaft ruhen.

Diese Opposition von vertikal und horizontal orientierten Verweissystemen findet seine Entsprechung in der landschaftlichen Disposition der Monumente: Das Denkmal der pyramidalen Ordnung des Feudalsystems thront auf dem Berge,⁹ der gleichsam eine natürliche Basis der hierarchischen Gesellschaftspyramide liefert, das Panoramamuseum verharrt auf den Feldern im Tal, vertritt die Bauern und ihre Saat als Basis der vermeintlich egalisierenden Horizontalordnung des Sozialismus.

Aus Sicht des tiefer, wenngleich ebenfalls leicht erhöht liegenden Panoramamuseums wird insbesondere die landschaftliche Situierung und die Nähe zum älteren Nationaldenkmal zum Argument: Bereits die Anfahrtswege authentifizieren den Erinnerungsort und sind bereits Teil der historischen Erzählung. In mühsamem Aufstieg zu Fuß nähert man sich dem riesigen Denkmal auf dem Berge von hinten, welches sein Programm erst im Moment der Ankunft vollständig zu erkennen gibt, so als würde sich die Restitution des Reiches erst vor den Augen seiner Betrachter:innen vollziehen. Im Tal führt eine umständliche Anfahrt über (ehemalige Schlacht-)Felder zum Ziel: Das Bauernkriegspanorama wiederholt schon topografisch den Aufstand eines verwurzelten und geerdeten Kollektivs gegen die enthobene Feudalherrschaft.

Tübkes Bauernkriegspanorama und sein eigentliches Thema des ersten großen Kapitels des *Klassenkampfes* geht auf ein Vorbild zurück: Bereits in den späten 1960er Jahren wurde dem Zentralraum des Kyffhäuser-Denkmalturns in einer sinnfällig-subversiven Geste Martin Wetzels¹⁰ bronzenes Rundfries appliziert, das in einem großen historischen Bogen von der Überwindung der mittelalterlichen Feudalordnung und nachfolgenden repressiven Systemen durch die sozialistische Gegenwart erzählt (Abb. 4, oben). Dem preußischen Denkmal wurde somit bereits selbst eine regelrechte Gegenerzählung eingeschrieben und zugleich ein erster Probelauf für das spätere Monumentalwerk Tübkes unternommen. Waren die Beherrschten als Bedingung der Herrschaft, dem das Kyffhäuser-Denkmal sein Bild verliehen hatte, in diesem noch planvoll ausgespart worden, wurden sie nun mit Wetzels zeittypisches Rundrelief regelrecht in dessen Programm eingepasst.

So formiert sich mit diesem ersten «Panorama» gleichsam der Widerstand im Innern der noch unter dem Joch des Militarismus preußischer Prägung leidenden Gesellschaft. Und bereits im Denkmal auf dem Berge kommt er von unten: Das Relief nimmt das Bodenniveau seines Turms in Beschlag und zieht wie in einem kastrierenden Schnitt eine Horizontale in dessen Vertikalordnung ein, die en passant auch Barbarossa und seinen Wiedergänger wieder voneinander zu trennen und die Kontinuitätserzählung jäh zu unterbrechen scheint: Aus der triumphalen Geste des «Sich-Erhebens» Wilhelms I. wird dank dieser Überschreibung ein parasitäres «Sich-Erheben-über» die Belange der arbeitenden Bevölkerung.

Die Komposition des Reliefs gibt sich ostentativ egalisierend, niemand ragt aus der horizontalen Reihung der Figuren hinaus. Erhöht ist allein das Hauptfeld (Abb. 4, unten) mit Inschrift, doch auch hier teilen sich gleichberechtigte Gruppie-



4 Martin Wetzels Bronzefriese in der Turmhalle des Kyffhäuser-Denkmal, 1968.

rungen – Arbeiter links, eine Familie in der Mitte, Bauern rechts – den Bildraum. Die einzige Höhenentwicklung erklärt sich aus der ersten Zeile der Nationalhymne der DDR «Auferstanden aus Ruinen», die als nationales Leitmotiv einen historischen Prozess und somit einzig eine *zeitdimensionale* Höhenentwicklung anzeigt und dabei beiläufig auch noch die Deutungshoheit über die benachbarte Realruine für sich in Anspruch nimmt. Der Text der Hymne setzt sich in loser Streuung auch im darunterliegenden Bildraum fort. Wetzels greift dabei das zuvor im Kyffhäuser-Denkmal etablierte Motiv eines tief in der heimischen Erde verwurzelten Wachstums auf, hier in Gestalt eines die Bauern überspannenden Baumes, der seinerseits ein formales Echo im Strommast über den Arbeitern findet. Die Mitte der Haupttafel ziert eine Art Brücke, die beide Flanken verbindet und damit etablierte Ikonografien der Vereinigung von SPD und KPD zur SED assoziieren lässt – ihr Bogen dagegen wiederholt kaum zufällig den das Relief überspannenden realen Torbogen im Innern Kyffhäuser-Denkmal, als wolle es den Weg aus der (platonischen) Höhle weisen, deren Beschneidung des Blickes es im historischen Prozess in eine sozialistische Erleuchtung zu überführen galt.

Wetzels *Stil* indes geht in offene Opposition zu Emil Hundriesers neobarocker Figurengruppe an der Schaufront des Kyffhäuser-Denkmal.¹¹ Er gibt sich nicht als National-, sondern als Sozialstil: er ist exponiert einfach, die Figuren wirken ungelenkt – ihnen fehlt jeder naturalistische Feinschliff und jede barocke Dynamik.



5 Herbert Müller: Panoramamuseum Bad Frankenhausen, 1976–1987, Frontalansicht.

Ostentativ um Sachlichkeit bemüht regelt einzig die Notwendigkeit kenntlicher Attribuierungen den jeweiligen Grad der Ausgestaltung der einzelnen Figuren.

Der Denkmal- und Klassenkampf wird also bereits im repräsentationspolitischen Zentrum des Gegners ausgerufen und breitet sich, wenn man im Bilde bleiben will, von dort auf die umliegenden Felder aus. Der Aufruhr scheint auch und gerade in seinen *historischen* Dimensionen exponentiell zu wachsen. Das Volk erhebt sich, indem sich der Widerstand nun auch ins Tal hinunter senkt, um sich im größeren Rundbildprojekt nun auch in die Breite zu entwickeln.

Das Panorama Tübkes ist in formaler Hinsicht mithin die monumentalisierte Bestätigung, Wiederholung und historischen Beglaubigung des Rundreliefs Wetzels, auch und gerade, insofern es das historisch Vorgängige nachliefert: Mit der Niederschlagung des frühneuzeitlichen Bauernaufstandes reaktiviert es das erste Kapitel des Klassenkampfes, dessen finaler Sieg in Wetzels Usurpation des Kyffhäuser-Turms bereits einige Jahrzehnte zuvor proklamiert worden war.

Der historistisch-nationalistischen Denkmalarchitektur des Kyffhäuser-Denkmal bietet eine modernistisch-internationalistisch orientierte Architektur des Panoramamuseums die Stirn. Mit ihr konkurrieren konservative und modernistische Baustoffe.¹² Vertikale Pfeiler respektive Pilaster aus Stahl und Beton bilden im Tale die einzigen Gliederungselemente des Zentralbaus und seines vorgelagerten Portikus. Während die aus örtlichem Sandstein gearbeiteten Rundbögen der massiv rustizierten Dreitoranlage auf dem Berge auf kurzen Säulen mit neoromanischen Kapitellen aufsitzen, münden Portikus und Rotunde je unvermittelt in einem Flachdach (Abb. 5).

So ist der Stil bei beiden Nationaldenkmälern wesentlich daran beteiligt, die Historizität der jeweils zu vergegenwärtigenden Vergangenheiten auszuweisen, um zugleich auch ihre jeweilige Bedeutung für die Gegenwart unter Beweis zu

stellen. Denn hier wie dort wird der in Anschlag gebrachte Gegenwartsstil über freie formale Adaptionen des dem zu erinnernden historischen Ereignis zugehörigen Epochenstils historisiert.

Doch auf dem Berggipfel nimmt die wilhelminische Denkmalarchitektur nicht nur formelle Vorgaben der mittelalterlichen Wehrarchitektur auf, die bereits selbst organisch aus dem deutschen Felsen und Wald emporgewachsen scheint.¹³ Vielmehr modernisiert sich die Formensprache des preußischen Denkmals schleichend von unten nach oben: Der die Sitzfigur Barbarossas fassende Torbogen ist noch ganz romanisch, die frühneuzeitliche Rustizierung des neubarocken Ehrenhofes leitet über zu den neubarocken Figurengruppe um Wilhelm I., die Krone des Denkmals indes ist bereits dem ästhetischen Zeitgeist der wilhelminischen Kaiserzeit entsprungen. Die sukzessive, prozessuale Verjüngung des historischen Stils entlang seiner sich verjüngenden Vertikalachse untermauert noch einmal deren oben beschriebene Zeitstruktur und mit ihr das Narrativ einer politischen Teleologie.

Ganz anders und doch strukturell ähnlich sollte später selbst noch Tübkes Neo-Historismus im Tale arbeiten: Hier begegnen wir einer an Manierismus und Symbolismus geschulten Neorenaissance, die sich etwa um die dramatisierende (Wieder-)Belebung wiedererkennbarer Gemälde Dürers, Breughels oder Ratgebs im Einzelnen und eines historischen Epochensignums im Generellen bemüht hat. Die expressionistische Farbgebung erinnert ferner planvoll an die Maler der Donaueschule – die Keimzelle des sogenannten sozialistischen Realismus hatte die offizielle Kunstgeschichtsschreibung der DDR immer wieder in der deutschen Renaissance verortet, deren Hauptvertreter bei Tübke auch im Gruppenportrait an zentraler Stelle gewürdigt wurden. Auch hier war es der Stil, der den historischen Kausalitäts- respektive Kontinuitätsbehauptungen die nötige Suggestionskraft zu liefern vermochte: Wie der Arbeiter- und Bauernstaat in den Schlachtfeldern der frühbürgerlichen Revolution wurzeln musste, so wuchs auch das sozialrealistische Stilidiom der realsozialistischen Gegenwart organisch aus der Saat des deutschen Renaissancestils hervor. So konkurrieren auf und am Kyffhäuserburgberg nicht zuletzt zwei Vervollkommnungen historischer Epochenstile.

Die Tatsache, dass das Kyffhäuser-Denkmal zu Zeiten der DDR nicht wie so viele andere preußische Monumente abgetragen worden ist (man denke lediglich an die Errichtung des Berliner Kulturpalastes auf dem Baugrund des Berliner Stadtschlosses), macht noch einmal deutlich, in welchem Maße es als das Überlebte zum zentralen Bestandteil und Argument des jüngeren Monumentes gebraucht wurde, und in welchem Maße dieses seine eigene Lesbarkeit aus der Nachbarschaft zu seinem Referenzbau zu beziehen hoffte. Insbesondere in den späten 1960er Jahren war ersteres, so Herbert Gottwald, gar zunehmend aktiv in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt worden, um den «Hass gegen den preußisch-deutschen Militarismus»¹⁴ am schlechten Beispiel üben und verstetigen zu können.

Wenn das Panoramamuseum Bad Frankenhausen bislang kaum als intendierter Gegenbau zum Kyffhäuser-Denkmal wahrgenommen worden ist, hat das sicher einerseits mit seinen inszenatorischen Schwachstellen, andererseits mit seinem historischen Schicksal zu tun. Mit Blick auf Ersteres: Erstens ist Bad Frankenhausen von seinem Referenzdenkmal auf dem Kyffhäuserburgberg aus nicht zu sehen, zweitens liegt es wie dieses in einer dünn besiedelten Gegend Thüringens, die wohl auch auf lange Sicht nur bedingt als ein repräsentationspolitisches Zentrum der DDR geeignet

gewesen wäre. Drittens bargen auch die dem Malerfürsten Tübke eingeräumten und umfänglich in Anspruch genommenen Freiheiten einige Tücken: das Panoramagemälde war fraglos beeindruckend, im Hinblick auf sein volkspädagogischen Absichten allerdings im Programm zu komplex, in der Ikonografie zu enigmatisch und im Stile zu maniert geraten.¹⁵ Drittens und vor allem aber verhinderte der historische Prozess die Feuerprobe des Unterfangens – Bad Frankenhausen wurde schon vor seiner eigentlichen Vollendung von der Geschichte eingeholt: Im Jahr der Fertigstellung 1989 fiel die Mauer und besiegelte das Ende der DDR. Tübkes Monumentalgemälde hat der ihm zugedachten repräsentationspolitischen Aufgabe nie nachkommen können. Während das Kyffhäuser-Denkmal auch gegenwärtig wieder als Wallfahrtsort der politischen Rechten reaktiviert worden ist,¹⁶ nimmt das Panoramamuseum bis heute einen nachgeordneten Rang auf der Landkarte der deutschen Erinnerungsorte ein.

Anmerkungen

1 Zum Kyffhäuser-Denkmal vgl. ausführlich Monika Arndt: Das Kyffhäuser-Denkmal, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch, Bd. 40, 1978, S. 75–127; Camilla K. Kaul: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2007.

2 Zu Herkunft und Bedeutung der Legende vgl. u. a.: Herfried Münkler: Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin 2009, S. 37–68; Olaf Rader: Die Gespenster der alten Kaiser. Falsche Friedrichs, Barbablanca und die politische Sehnsucht nach dem Heiligen Reich, in: Claire Gantet/Fabrice d'Almeida (Hg.): Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert, München 2007, S. 181–197; Knut Görich/Martin Wihoda (Hg.): Friedrich Barbarossa in den Nationalgeschichten Deutschlands und Ostmitteleuropas (19.–20. Jh.), Köln 2017.

3 Zur Geschichte und Ikonografie von Tübkes Panorama vgl. u. a.: Günter Meißner/Gerhard Murza: Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht. Das Frankenhausener Monumentalbild, Leipzig 1995; Harald Behrendt: Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestige-projekt und künstlerischem Selbstauftrag, Kiel 2006; Christiane Jungklaus: Werner Tübkes Panorama in Bad Frankenhausen – die Transformation einer Bildgattung, Wuppertal 2006; Eckhart Gillen: «One can and should present an artistic vision... of the end of the world». Werner Tübke's Apocalyptic Panorama in Bad Frankenhausen and the End of the German Democratic Republic, in: Getty Research Journal, 2011, Nr. 3, S. 99–116; Noch in der DDR waren erschienen: Karl Max Kober: (hg. i. A. des Ministeriums für Kultur und des Rates des Bezirks Halle): Reformation – Revolution. Panorama Frankenhausen von Werner Tübke, Dresden 1988; Karl Max Kober: Monumentalbild Frankenhausen. Werner Tübke, Dresden 1989.

4 Die Literatur zum Panoramamuseum wie zum Kyffhäuser-Denkmal schweigt sich über das

jeweils benachbarte Denkmal weitgehend aus. Eine bescheidene Zusammenschau der Denkmäler liefert Maria Diana Friz: Wo Barbarossa schläft – der Kyffhäuser. Der Traum vom Deutschen Reich, Weinheim/Basel 1991. Das Buch müht sich im Generellen auch um die Ehrenrettung des am rechten politischen Rand operierenden Kyffhäuserbundes als angeblicher Widerstandszelle gegen Nazideutschland – gegenüber dem «Traum vom Deutschen Reich» hegt die Autorin und Nichte Alfred Krupp von Bohlen und Halbach mithin einige Sympathien, um umso kritischer mit der DDR ins Gericht zu gehen. Sachlich erschöpft sich ihr unsystematischer Denkmal-Vergleich in einer populistischen Gegenüberstellung nicht zuletzt der Baumaterialien: Dem roten Sandstein des älteren Monumentes habe der «Monsterbau» im Tale lediglich modernen Beton entgegensetzen gehabt. Vgl. Ebd., S. 207.

5 Jungklaus 2006 (wie Anm. 3), S. 83–88, hier: S. 86.

6 Alexander Abusch, später Kulturfunktionär der SED, hat in seiner 1945 im mexikanischen Exil verfassten Schrift *Der Irrweg einer Nation* die Genealogie der Gegenseite als sogenannte Misere-Theorie skizziert: von der Feudalherrschaft des Mittelalters habe eine direkte Linie über den Preußischen Militarismus zum faschistischen Hitlerdeutschland geführt. Alexander Abusch: *Der Irrweg einer Nation. Ein Beitrag zum Verständnis deutscher Geschichte*, Berlin 1946. Abusch vermerkt hier auch, dass es die Einheit des deutschen Reiches von Barbarossa bis Karl V. nie gegeben habe – sie sei eine historische Fälschung. Vgl. Ebd., S. 86.

7 Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, London 1848, S. 3.

8 Friedrich Engels: Der deutsche Bauernkrieg, in: Karl Marx/Friedrich Engels: Werke, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der

SED, Bd. 7, Berlin 1960, S. 327–413; August Bebel: Der deutsche Bauernkrieg. Mit Berücksichtigung der hauptsächlichsten sozialen Bewegungen des Mittelalters, Braunschweig 1876; Zur Rezeption der Bauernkriege in der DDR vgl. u. a. Horst Bartel: Der deutsche Bauernkrieg in der Tradition der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung, in: ZfG 23, 1975, S. 133–151; Friedrich Winterhager: Der deutsche Bauernkrieg. Rezeption und Erinnerung in der vormaligen DDR (Erinnerungskultur), in: Journal der Juristischen Zeitgeschichte, 13, 2012, Nr. 1, S. 291–316.

9 Martin Warnke schlug das Kyffhäuser-Denkmal jenen Land-Denkmalern zu, denen es daran gelegen sei, «markante oder schöne Landstriche politisch zu besetzen und einen ganzen Landschaftsraum mit einer politischen Botschaft zu füllen.» Martin Warnke: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München/Wien 1992, S. 23. Lauren Kinnee hat die Wurzeln dieses Typus eines auf Weitsicht angelegten, Besitz und Macht anzeigenden Denkmals in der griechischen und römischen Antike beschrieben. Vgl. Lauren Kinnee: The Greek and Roman Trophy. From Battlefield Marker to Icon of Power, New York 2018, S. 120–123.

10 Zu Martin Wetzel vgl. Wolfgang Hütt: Der Weg eines jungen Bildhauers. Zu den Arbeiten des Hallenser Bildhauers Martin Wetzel, in: Bildende Kunst, Berlin 1965, S. 28–32; Ingrid Schulz: Der hallesche Bildhauer Martin Wetzel, in: Bildende Kunst, Berlin 1974, S. 69–73.

11 Wilhelm I. wird hier von einem männlichen Krieger und einer weiblichen Allegorie der Geschichte flankiert.

12 In der ausschließlich an ein Fachpublikum gerichteten Zeitschrift Bauplanung – Bautechnik erörtert Herbert Müller 1978 persönlich die bautechnischen Details seines knapp 44 Meter im Durchmesser und knapp 28 Meter in der Höhe messenden Stahlbetonbaus. Zu dessen Semantik oder zum Verhältnis zum benachbarten Kyffhäu-

ser-Denkmal schweigt er – ein Hinweis auf die Barbarossa-Höhle im Zusammenhang der geologischen Beschreibung des Baugrundes belegen aber, dass die vor Ort etablierten Narrative reflektiert worden sind. Vgl.: Herbert Müller/Hans-Joachim Kokott: «Panorama»-Gebäude Bad Frankenhausen, in: Bauplanung – Bautechnik. Wissenschaftlich-technische Zeitschrift für das Ingenieurbauwesen, 32. Jahrgang, 1978, Nr. 2, S. 52–56.

13 Auch im Generellen sehe man heute in den Burgen «einen fast ursprünglichen Bestandteil der Landschaft», in dem die «Bergfriede den Bergrücken «entwachsen», Warnke (wie Anm. 9), S. 47.

14 Herbert Gottwald: Ein Kaiserdenkmal im Sozialismus. Das Kyffhäuser-Denkmal in SBZ und DDR, in: Das Kyffhäuser-Denkmal 1896–1996, hg. v. Gunther Mai, Köln 1997, S. 235–261, hier S. 252. Auch spätere Revisionen der Deutschen Geschichte hätten an dieser Sicht auf das Denkmal im Kern nichts geändert.

15 Eduard Beaucamp wies bereits 1985 in Bezug auf das noch in Arbeit befindliche Panoramagemälde auf einen entsprechenden «Konflikt zwischen subjektivem Anspruch und öffentlicher Erwartung» hin. Eduard Beaucamp: Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte, Frankfurt am Main 1985, S. 69–72, hier 71–72. Andreas R. Hofmann monierte dagegen in der Rezension eines Tagungsbandes die einseitige Aburteilung des Panoramas als Staatskunst durch Thomas Topfstedt und stellte Tübkes graduelle Emanzipation gegenüber den Absichten der SED-Führung entsprechend positiv heraus. Vgl.: Andreas R. Hoffmann: Rezension zu: Arnold Bartetzky/Rudolf Jaworski (Hg.), Geschichte im Rundumblick. Panoramabilder im östlichen Europa, Köln: Böhlau, 2014, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas/jgo.e-reviews, JGO 64, 2016, Nr. 2, S. 299–301, hier S. 300–301.

16 Seit den späten 2010er Jahren finden hier die sogenannten «Kyffhäusertreffen» der AfD statt.

Bildnachweise

1 https://www.urlaubsregionen.de/uploads/sights/images/large/kyffhaeuser-denkmal_23_1357561825.jpg

2 https://commons.wikimedia.org/wiki/Kategorie:Bauernkriegspanorama?uselang=de#/media/File:Bad_Frankenhausen_2005-07-02_02.jpg

3 https://de.wikipedia.org/wiki/Kyffh%C3%A4userdenkmal#/media/Datei:Kyffh%C3%A4user-Denkmal_mit_Kaiser_Wilhelm_I._20210914_HOF05695.jpg

4 Fotos des Verfassers

5 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S%C3%BCdharzreise_22_%E2%80%93_Panoramamuseum_in_Bad_Frankenhausen.jpg?uselang=de