

# Der Triumph des Sieges über den Tod

## *Das sowjetische Ehrenmal in Berlin-Treptow*

Dem sowjetischen Drang, den Sieg über den deutschen Aggressor im Denkmal zu verewigen, sind zahlreiche bleibende Zeugnisse der Nachkriegsgeschichte zu verdanken. Nicht selten handelt es sich dabei um gartenkünstlerisch gestaltete Komplexe von bedeutender Größe. Man mag über die Monumentalität der Anlagen und die Pathetik der figürlichen Darstellungen aus heutiger Sicht distanzierter Meinung sein – zweifellos sind es bedeutende Denkmale im doppelten Sinn. Mehr als über den Anlaß ihrer Entstehung, den Sieg im Zweiten Weltkrieg und die Trauer über die Millionen von Toten zum Ausdruck zu bringen, geben die Ehrenmale und Friedhöfe von den gesellschaftlichen Verhältnissen Auskunft, die ihren Bau bewirkt und beeinflusst haben. Eines der wichtigsten Beispiele der späten vierziger Jahre ist das Ehrenmal im Treptower Park von Berlin, das als Repräsentationsobjekt der sowjetischen Besatzungsmacht und des Staates der DDR eine zentrale Rolle im Nachkriegspolitik spielte. Die folgende Betrachtung wird deshalb insbesondere den Prozessen, die zum Bau der Anlage geführt haben, ihrer künstlerischen Umsetzung sowie den dargestellten politischen Intentionen gewidmet sein.

### **Ein Gesamtkunstwerk**

Kann es sich bei einem Ehrenmal um ein gartenkünstlerisch geprägtes Ensemble handeln? Unsere Vorstellung vom Denkmal ist primär von der konventionellen Form des figürlichen oder architektonischen Monumentes geprägt, wie es im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zur Inflation gelangte. Der historisch gefestigte Charakter eines Mals bestimmt unseren Begriff vom Denkmal, also das singuläre Zeichen, die Markierung, die aufragende Dominante. Die raumgreifende Gestaltung eines Ortes zum Zwecke der Erinnerung an eine historische Person oder ein Ereignis wird treffender durch den Begriff der Gedenkstätte wiedergegeben, wenngleich dieser heute gewöhnlich für Anlagen mit dokumentarischem Anspruch – beispielsweise an den Standorten ehemaliger Konzentrationslager – verwendet wird.

So bleibt zunächst festzuhalten, daß unsere Sprache für die zu beschreibende Anlage kaum adäquate Bezeichnungen bereithält.

Ich verwende den sich eingebürgerten Begriff des Ehrenmals, wenngleich er eine Anlage von immerhin 200.000 m<sup>2</sup> Größe ungenau wiedergibt. Es ist von einem Gesamtkunstwerk architektonischer, skulpturaler, textlicher sowie bild- und gartenkünstlerischer Elemente zu reden, die »unisono einen mächtigen Chor«<sup>1</sup> anstimmen. Einer der Schöpfer kommentierte die Entscheidung, sich von der Idee eines Einzelmonuments zu lösen, folgendermaßen: »Die Bedeutsamkeit der künstlerischen Aufgaben und der Umfang der geplanten Anlage des Ehrenmals ließen uns zu dem Entschluß gelangen, sie als weiträumige Komposition anzulegen, in der sich Skulptur, Architektur und Natur zu einem einheitlichen harmonischen Ganzen vereinigen mußten; dies um so mehr, als das für den Bau zur Verfügung stehende Territorium eine solche Auffassung auf das Beste unterstützte.«<sup>2</sup>

Welche konkreten Entwicklungen führten zu dieser Erweiterung des Denkmalbegriffs, der sich vom konventionellen figürlichen oder architektonischen Mal als zentralem Gegenstand löste und räumliche Ensembles gestalterisch in Angriff nahm? Bereits mitten im Krieg, als die einsetzenden Erfolge der Roten Armee auf eine militärische Wende hoffen ließen, entstanden die ersten Entwürfe für Denkmäler eines künftigen Sieges. So veranstaltete der sowjetische Architektenverband im Jahr 1942 als Ausdruck fester Siegesgewißheit einen Wettbewerb zur Planung von Denkmälern für die Helden des Zweiten Weltkrieges, der in zahlreichen Freundschaftswettbewerben der Jahre 1942 und 1943 seine Fortsetzung fand.<sup>3</sup> Noch entwarf *Wilhelm Kreis* auf der Gegenseite im Auftrag des nationalsozialistischen Deutschland gigantische Totenburgen, die die Ausdehnung des Eroberungsfeldzuges in Ewigkeiten markieren sollten, als sowjetische Künstler trotz konträrer ideologischer Intention zu verblüffend ähnlichen Formen fanden. In der Regel griffen die eingegangenen Entwürfe auf traditionelle Motive wie Monumentalskulpturen, Hüengräber (Abb. 12), Tempelbauten, Triumphbögen, Obelisken oder Pyramiden zurück, die sie zu variieren und neu zu interpretieren suchten. »Der Symbolismus war sehr einfach, aber sorgfältig entwickelt.«<sup>4</sup>

Als die Wiederaufbaupläne für die zerstörten Städte und Landschaften konkrete Gestalt annahmen, standen Denkmäler, die

verschiedenste traditionelle Elemente in sich vereinigten, im Zentrum der Konzeptionen. In der Regel war ein Monument des Großen Vaterländischen Krieges in das Ensemble des Hauptplatzes der Stadt integriert, oder der Denkmalgedanke wurde schließlich auf ganze städtebauliche Komplexe übertragen. So sahen die Pläne für Stalingrad, dessen Name mit der entscheidenden Schlacht des Krieges verbunden war, eine »Würdigung in einem monumentalen Architektur-Ensemble«<sup>5</sup> vor, das wie die Mehrzahl der Entwürfe nicht zur Ausführung kam. Bei der Planung des Wolga-Don-Kanals, einem der Großprojekte der stalinistischen Ära, erhielten selbst die technischen Bauten ein denkmalartiges Gewand. »Selbst eine ganz gewöhnliche Schiffsreise [...] sollte einer Pilgerfahrt zu den Gedächtnisstätten gleichen.«<sup>6</sup> Die Errichtung monumentaler Ensembles, die ein »heroisches Pathos«<sup>7</sup> zur Schau trugen, prägte die offizielle städtebauliche und architektonische Gestaltung der UdSSR in der Nachkriegszeit. »Wer eine Skulptur vorschlug, mußte sie in ein Bauensemble einbetten ... Ideen wurden kaum mehr in plastische Gestalt, sondern in suggestive Bauten-Raum-Kompositionen umgesetzt.«<sup>8</sup> Diese Entwicklung, die zunächst nur auf dem Papier stattfand, pflanzte sich nach dem Krieg in der Errichtung großer Memorialkomplexe fort.

Der leitende Bildhauer des Treptower Ehrenmals, das als eines der ersten verwirklichten Beispiele dieser Entwicklung gelten darf, charakterisierte den konkreten Bezug zur traditionellen Denkmalkultur folgendermaßen: »Tatsächlich fanden wir in der Baukunst der ganzen Welt kein Beispiel einer historischen Gedenkstätte, die unserem Ehrenmal wenn schon nicht als Vorbild, so doch wenigstens als Ausgangsidee hätte dienen können.«<sup>9</sup> Stattdessen sei man völlig anderen Wegen gefolgt und stieß schließlich auf die »russische Baukunst mit ihren großartigen Traditionen, Architekturensembles zu gestalten«.<sup>10</sup> Als direktes Vorbild nannte der Künstler Carlo Rossi, einen russischen Architekten des frühen 19. Jahrhunderts, dem die großzügigen städtebaulichen Ensembles von St. Petersburg zu verdanken sind.

In Berlin-Treptow entstand auf dieser Grundlage ein Memorialkomplex, der sich durch die Schaffung weiträumiger Raumbeziehungen von der Idee des Einzelmonumentes zu lösen vermochte. Trotz der gestalterischen Dominanz einer Monumentalstatue wird der eigentliche Charakter des Ehrenmals durch die komplexe Gestaltung des Freiraums mit architektonischen, skulpturalen und gartenkünstlerischen Mitteln erzeugt. Diese Tatsache ist einerseits als Folge der geschilderten innersowjetischen Entwicklung hin zur Ensemblegestaltung zu betrachten, andererseits hatte speziell die Integration eines Friedhofes für über 5.000 Gefallene die Weiträumigkeit zur Folge.

### Zur Planungs- und Baugeschichte

Denkmalssetzungen, die oft schlichten, provisorischen Charakter trugen, begleiteten die vorrückenden sowjetischen Fronten bis nach Berlin. Schauplätze des Krieges, Friedhöfe, Massengräber und Einzelgrabstätten wurden mit Stelen, Schrifttafeln oder Obelisken versehen. Prominenten Gefallenen wurde mitunter durch Denkmäler im Feldherrntypus gedacht.<sup>11</sup> Zudem folgten massive, monumentale Ehrenmäler den kaum verebten Kampf-

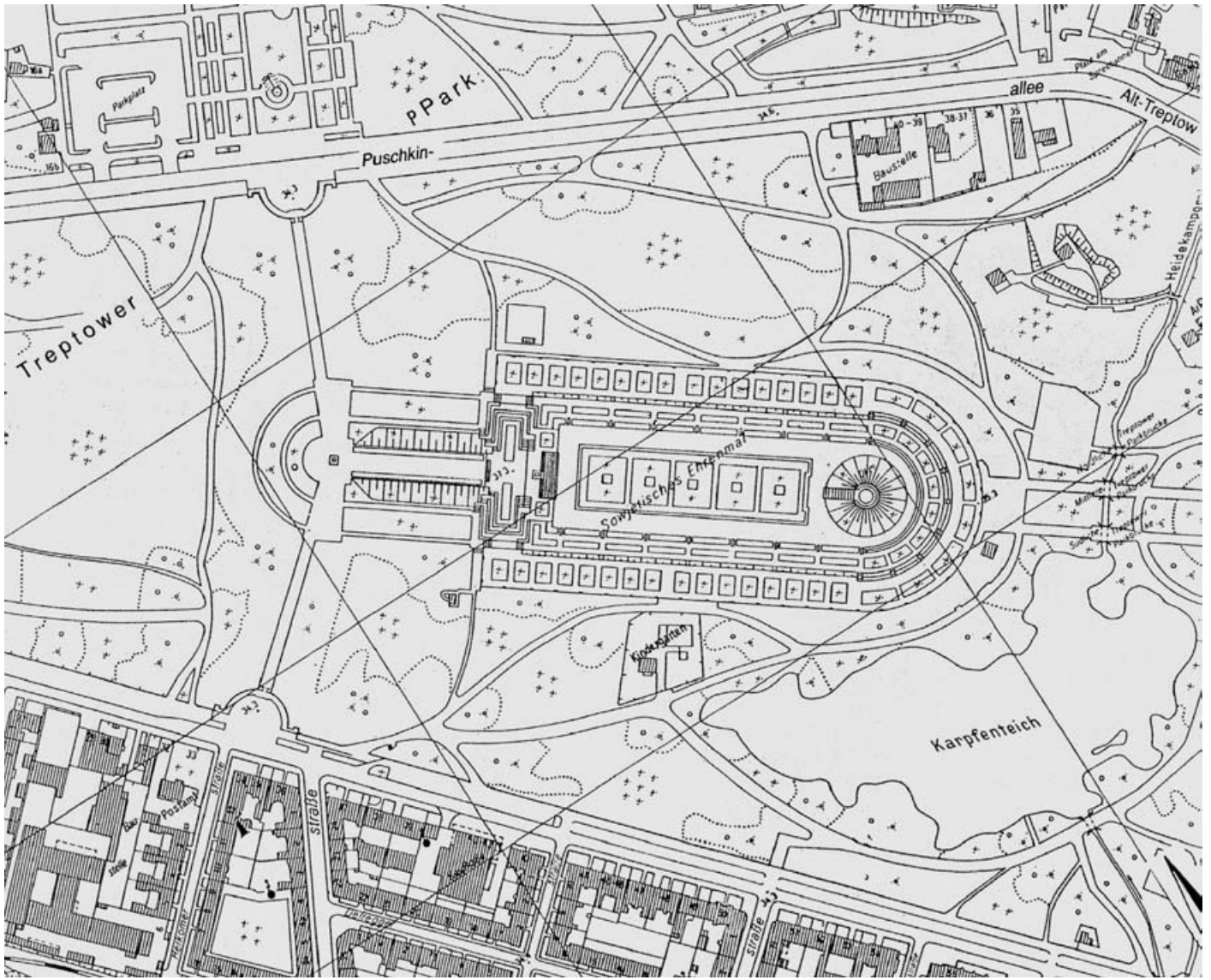
handlungen an ausgewählten Orten unmittelbar. In Berlin wurde in dieser ersten, spontanen Phase ein Ehrenmal am symbolträchtigen Standort in der Nähe des Reichstages errichtet. In seiner Gestaltung entsprach es dem Formenkanon, der zuvor bereits in Königsberg (Kaliningrad) und Wien erprobt worden war: Kolonnaden stellten eine halbkreisförmige, transparente Raumbildung her, die ganz auf die dominierende Wirkung einer Kolossalstatue ausgerichtet war. Bereits in diesen frühen Monumenten wurde eine enge Verbindung der architektonischen und skulpturalen Elemente mit parkartigen Partien angestrebt.

Gegenüber dem Siegesmonument im Tiergarten, das ohne große Verzögerung kurz nach Beendigung des Krieges begonnen und am 11. November 1945 eingeweiht wurde,<sup>12</sup> gab es für die folgende Phase sowjetischer Ehrenmäler auf deutschem Territorium eine zwar kurze, aber intensive künstlerische Vorbereitung. Am 17. Oktober 1946 legte der Militärerrat der Sowjetischen Streitkräfte in Deutschland fest, ein bis zwei weitere monumentale Gedenkstätten in Berlin zu errichten, die einerseits als Siegesmal, andererseits jedoch den über 20.000 im Kampf um Berlin gefallenen Soldaten der Roten Armee als letzte Ruhestätte dienen sollten. Die Toten, die bislang im Stadtgebiet verteilt in provisorischen Grabstellen begraben lagen, sollten auf Friedhöfe umgebettet werden, die in die Gestaltung der Ehrenmale einzubeziehen waren.

Zum 1. Dezember 1946 schrieb der Militärerrat der Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland einen Wettbewerb aus. Im Ausschreibungstext hieß es: »Bei der Ausarbeitung des Projekts ist von der Aufgabe auszugehen, eine dauerhafte monumentale historische Gedenkstätte zu schaffen, die die Idee der Unsterblichkeit, des lichten Gedenkens an die gefallenen sowjetischen Soldaten und die Größe der internationalen Befreiungsmision der Sowjetarmee widerspiegelt, in deren Namen die Soldaten ihr Leben hingegeben haben.«<sup>13</sup> 52 Künstler, die zumeist sowjetischer Herkunft waren, beteiligten sich an dem Wettbewerb. Unter den Einsendern befanden sich auch einige deutsche Autoren. Für das Ergebnis muß es als entscheidend angesehen werden, daß kein konkreter Standort für das zukünftige Ehrenmal vorgegeben worden war. Die Entwürfe konnten somit zu keinerlei Gegebenheiten der umliegenden Stadt- oder Landschaftsstruktur Beziehungen aufnehmen. Gefragt waren vielmehr Ideallösungen, die an jedem Ort dominante, eigenständige Wirkungen entfalten würden.

Nicht zuletzt aus diesem Grunde unterschieden sich zahlreiche Beiträge in ihrem unverbindlichen, klassischen Vokabular nur wenig von dem, was bei den Wettbewerben der Kriegsjahre 1942/43 entstanden war. Andere Arbeiten waren darüber hinaus durch den Entwurf des Sowjetpalastes inspiriert, der als Prestige-Bauvorhaben die Architekturdiskussion der stalinistischen Sowjetunion seit den frühen dreißiger Jahren beherrschte.<sup>14</sup> So wurden für Berlin formal verwandte, stufenförmige Turmbauten von bis zu hundert Metern Höhe vorgeschlagen, die mitunter durch Monumentalskulpturen im Stil der Freiheitsstatue bekrönt werden sollten.

Anfang Juni 1947 fand die Auswertung des Wettbewerbes statt. Den Vorsitz der Jury hatte Marschall *Wassili D. Sokolowski* als Oberster Chef der Sowjetischen Militäradministration



1 Das Ehrenmal im Treptower Park

in Deutschland inne. Zwei Entwürfe, die ausgedehnte Memorialkomplexe zeigten, wurden mit einem ersten Preis prämiert. Der Treptower Park und der Volkspark Schönholzer Heide waren als Standorte unter mehreren Varianten bereits im Winter 1946/47 ausgewählt und im »Befehl Nr. 139« festgelegt worden. Durch den »Befehl Nr. 166« vom 4. Juni 1947 wurden schließlich die beiden Siegerentwürfe zur Ausführung bestätigt. Alle übrigen Wettbewerbsbeiträge wurden dem Komitee für Fragen der Architektur und Kunst beim Ministerrat der UdSSR »für die weitere Verwendung« übersandt.<sup>15</sup>

Der Siegerentwurf für Treptow stammt von einer Gruppe mehrerer Autoren. Sie wurden mit der weiteren Durcharbeitung und der Überwachung der Bauausführung beauftragt. Architekt der Anlage war *Jakow S. Belopolski* (1916-1993). Er gehörte zu den führenden sowjetischen Baukünstlern seiner Zeit, die ganz dem offiziell geförderten Stil des Neoklassizismus verbunden waren.

Zwischen 1937 und 1945 arbeitete er am erwähnten Entwurf des Sowjetpalastes in Moskau mit. In den fünfziger Jahren oblag ihm unter anderem die städtebauliche Leitung des Bauensembles der Lomonossow-Universität. In den siebziger und achtziger Jahren trat er wiederum als Architekt von Memorialkomplexen des Großen Vaterländischen Krieges in Erscheinung, als er die großen Gedenkstätten in Wolgograd (1970) und Noworossisk (1982) schuf.<sup>16</sup>

Am Entwurf des Sowjetpalastes war ebenfalls der Bildhauer *Jewgeni W. Wutschetitsch* (1908-1974) beteiligt. Seit 1943 gehörte er dem Grewow-Atelier für Kriegskünstler an.<sup>17</sup> Wutschetitsch schuf die Entwürfe für die skulpturalen Elemente des Treptower Ehrenmals, die durch 60 Bildhauer und 200 Steinmetze zumeist deutscher Herkunft umgesetzt wurden. Außerdem wirkte in Treptow der Maler *Alexander A. Gorpenko*, dem die Vorlage für das Mosaik im Innenraum des Mausoleums zuzu-

schreiben ist. Die Ingenieurin *Sarra S. Walerius* war für die technische Durcharbeitung des Projektes verantwortlich. Da die vier genannten Personen bereits beim Wettbewerb als »Schöpferkollektiv« aufgetreten waren, fällt eine genaue Zuweisung von Entwurfsideen an einzelne Autoren schwer. Dennoch kann mit einiger Sicherheit von der federführenden Arbeit des Architekten in den Fragen der landschaftsarchitektonischen Gestaltung ausgegangen werden.

Die Bauleitung des Komplexes oblag der Verwaltung für Verteidigungsbauten der sowjetischen Streitkräfte, die einen »Sonderstab für Gedenkstättenbau« bildete. Dessen Führung und damit die unmittelbare Bauleitung übernahm der Ingenieur *Grigori L. Krawzow*, abgelöst im Mai 1948 durch *W. G. Dubrowski*. Als Konsultant für ideologische Fragen wurde der Politoffizier *Ivan Paderin* eingesetzt, dem sämtliche Texte des Ehrenmals zugeschrieben werden.<sup>18</sup>

Das Ehrenmal wurde in der vergleichsweise geringen Bauzeit zwischen Juni 1947 und Mai 1949 errichtet. Insgesamt 1200 Arbeiter wurden durch die Arbeitsämter der Stadt zur Baustelle vermittelt. Der Bauleiter *Grigori Krawzow* berichtete von »Fluktuationen« der Arbeitskräfte, denen man durch materielle Stimulierung und Erziehungsarbeit begegnet sei.<sup>19</sup> Die Arbeiter erhielten das begehrte »Kotikow-Paket«, das nach dem damaligen Stadtkommandanten benannt war und zusätzliche Verpflegung enthielt.

Nach seiner Einweihung am 8. Mai 1949 wurde das Ehrenmal mit konkreten Richtlinien zum zukünftigen Umgang am 2. September 1949 in die Obhut des Berliner Magistrats übergeben. Seine aufwendige Pflege liegt seither in den Händen des Stadtgartenamtes des Stadtbezirks Berlin-Treptow. In den Jahren 1968-74 wurde eine umfassende Restaurierung notwendig, die durch die Einbeziehung des Architekten *Belopolski* im Sinne der ursprünglichen Konzeption vorgenommen wurde.<sup>20</sup> Der heutige Zustand entspricht demzufolge weitgehend dem Urzustand.

## Der Standort

Die Wahl des Standortes besitzt bei Denkmalssetzungen über die räumlichen Qualitäten hinaus immer eine symbolische Dimension. »Wir waren völlig von dem Gedanken beherrscht, daß sich das künftige Monument im Zentrum von Europa erheben wird.«,<sup>21</sup> erläuterte *Belopolski* den Einfluß der geographischen Lage auf den Entwurf. Das Ehrenmal war als Markierung in der Hauptstadt des besetzten Deutschland konzipiert, es hielt das entstandene politische Faktum des ausgedehnten sowjetischen Einflußbereiches für kommende Generationen fest. Nicht zuletzt aus diesem Anspruch heraus wurde die dauernde Erhaltung und Pflege des Ehrenmals durch das Abkommen zwischen der Bundesrepublik und der GUS im Jahre 1990 neuerlich festgehalten.<sup>22</sup>

In den Publikationen der DDR wurde nachdrücklich auf die Traditionen des konkreten Ortes, des Treptower Parks, als einer Demonstrationsstätte der Berliner Arbeiterbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts hingewiesen. Diese positiv besetzte Vergangenheit, die für die Wahl zum zentralen Repräsentationsort der Besatzungsmacht durchaus begünstigend war, wurde durch die DDR-Geschichtsschreibung nachträglich bemüht, um einen Sinn-

zusammenhang zwischen dem Sieg der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg und der deutschen Arbeiterbewegung herzustellen. »Hier verbindet sich sinnbildlich der revolutionäre Kampf der deutschen Arbeiterbewegung für Frieden, Sozialismus und Solidarität mit den Heldentaten des Sowjetvolkes ...«<sup>23</sup> Der Sieg der Sowjetunion über das nationalsozialistische Deutschland wurde auf diesem Wege zu einem Sieg der Arbeiterbewegung uminterpretiert, das Ehrenmal der gefallenen Sowjetsoldaten gleichsam zu einem Siegesmal des Sozialismus auf deutschem Boden. In zahlreichen Veranstaltungen der folgenden Jahrzehnte wurde dieser Interpretation Nachdruck verliehen.

Daneben lagen gewichtige pragmatische Gründe vor, die den Park als geeigneten Bauplatz erscheinen ließen. Lange vor der Planung eines zentralen Ehrenmals war der Treptower Park für die Anlage eines sowjetischen Ehrenfriedhofes ausgewählt worden. Bereits im Jahr 1945 wurde damit begonnen, gefallene Soldaten von verschiedenen Orten der Stadt auf das Parkgelände umzubetten. Der Standort einer Gedenkstätte war durch diesen Umstand vorzeitig determiniert.

Der Ort berichtet außerdem von einer gescheiterten Denkmalssetzung, die für die Gesamtentwicklung der Erinnerungskultur der Nachkriegszeit als symptomatisch angesehen werden kann. Von deutschen Kommunisten war im Sommer 1945 die Initiative ausgegangen, den gefallenen Soldaten der Roten Armee, die auf dem Ehrenfriedhof bestattet wurden, ein Denkmal zu errichten. Eine Skulpturengruppe wurde in Auftrag gegeben, die in realistischer Weise eine Befreiungsszene veranschaulichen sollte. Im Jahr 1946, als die Pläne der Besatzungsmacht für ein großes Ehrenmal bereits konkrete Gestalt annahmen, kam es schließlich nur noch zur Errichtung des Sockels mit einer Inschrift. Er ist bis heute im Randbereich des Ehrenmals zu finden und zeugt von der Entwicklung im Osten Deutschlands, wo eigenständige, spontane Denkmalsinitiativen alsbald durch staatlich verordnete, aufwendige Gedenkstättenpläne verdrängt wurden.

Die räumliche Lage im Treptower Park ermöglichte eine weitgehend unabhängige Gestaltung. (Abb. 1) Eindrucksvolle Platanenalleen umrahmten die Grünanlage, die nach einem Entwurf *Gustav Meyers* zwischen 1876 und 1888 im landschaftlichen Stil gestaltet worden war. Meyer verstarb während der Entstehungsphase im Mai 1877. Sein Nachfolger im Amt des Stadtgartendirektors, *Hermann Mächtig*, verfuhr weiter nach seinen Plänen.<sup>24</sup> Im Zentrum der ausgedehnten Wiesen- und Teichflächen, malerischen Gehölzgruppen und geschwungenen Wege befand sich mit einem hippodromförmigen Spielplatz eine geometrische Fläche, die die Grundform des sowjetischen Ehrenfriedhofes und des späteren Ehrenmals vorgab. Das Hippodrom als Herzstück des Parks war seinerseits durch Platanenreihen eingefasst.

Die Lage inmitten einer vom Stadtgeschehen abgeschiedenen Parklandschaft barg einerseits die Gefahr, aus dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens zu geraten. Im Unterschied zum Ehrenmal im Tiergarten, das an eine damalige Hauptverkehrsader mit hoher politischer Bedeutung angelagert wurde, trat andererseits inmitten eines Parks der kontemplative Charakter der Anlage in den Vordergrund. »Der Treptower Park [...] ist mit seinen ausladenden Buchen, knorrigen Eichen, seinen weiten Rasenflächen ein würdiger Rahmen für diese Stätte des Gedenkens, des Dan-



kes und der Mahnung. «,<sup>25</sup> heißt es in einem Publikumsführer der sechziger Jahre. Das Romantische als emotional erfahrbare Ausstrahlung war in die Gestaltung des Ehrenmals integrierbar und beeinflusste seinen wehevollen Grundcharakter maßgeblich. Ein Erlebnisbericht des Jahres 1980 suchte auch die idyllischen Standortbedingungen schließlich zu einer politischen Aussage zu erweitern: »Treptow ist ein Platz der Stille ... Der Frieden von Treptow ist der Frieden dieser Stadt.«<sup>26</sup>

### Die Gestaltung und ihre Aussagen

Der Besucher betritt die axialsymmetrische Anlage durch eines der beiden seitlichen Eingangstore, denen halbrunde Platzanlagen vorgelagert sind. Durch Pyramidenpappeln und Fahnenstangen gefaßt, bieten die Flächen den monumentalen Toren gebührenden Raum zur Entfaltung. (Abb. 2) Sie sorgen darüber hinaus für einen ersten Abstand von den verkehrsreichen Alleen, die den Park tangieren. Die Tore bilden die einzigen Anknüpfungspunkte der sonst völlig autarken Anlage an die Stadt, weshalb sie ihrerseits einen eigenständigen Denkmalcharakter tragen. In der traditionellen Formensprache des Triumphbogens gestaltet, ist ihre Aussage unmißverständlich auf die Verkündung des Sieges gerichtet.

Hat der Besucher die lastende Tektonik des kassettierten Bogens durchquert, wird er seinen Schritt zügeln. Er befindet

sich nun im Schatten einer mehrschichtigen Pflanzung, die für Distanzierung vom Stadtgeschehen sorgt. Übermannshohe Hainbuchenhecken, überwölbt durch dichte Lindenreihen, säumen den Weg. Als *point de vue* ist bereits die Statue der »Mutter Heimat« sichtbar, deren gebeugter Gestalt man sich schräg von hinten nähert. Die Zugangsalleen stellen damit die einzige Abweichung von der konsequenten Rechtwinkligkeit der Anlage dar, herbeigeführt durch den historisch gewachsenen Zuschnitt des Parks. (Abb. 1)

Der Ankommende wird nun durch eine Platzsituation empfangen, in deren Zentrum sich die erwähnte Skulptur erhebt. In der ursprünglichen Konzeption sollte sie in einer Nische aus Koniferen stehen, um die Fernwirkung des hellgrauen Granits zu steigern. Zwischen der schutzbedürftigen, trauernden Mutter und der bereits sichtbaren Hauptfigur, dem siegreichen Sohn und Befreier, entfaltet sich eine spannungsreiche symbolgeladene Beziehung. Der Bildhauer beider Figuren bemerkte zu dem Anliegen jener Polarität: »Dramatik und Lebensbejahung mußten in dem Komplex miteinander verschmelzen. Dabei sollte über das Gefühl tiefer Trauer das Bewußtsein vom Triumph des Lebens dominieren.«<sup>27</sup> Durch die Beziehung der Hauptfiguren erstmals deutlich thematisiert, zieht sich dieser Leitfaden durch alle Details der Gestaltung. Motive der Todes tragen den Gestus des Sieges in sich oder werden deutlich in den Hintergrund gedrängt. Zur »Mutter Heimat« beispielsweise, einem unmißverständli-

chen Symbol der Trauer, stellt der Bildhauer fest: »Wir bemühten uns, im geneigten Haupt, in dem edlen und einfachen Antlitz, in den knappen und strengen Falten der Kleidung ihren Kummer und zugleich das Bewußtsein von der Größe des Todes ihrer Söhne für hohe Ideale, für den Sieg des Lebens über den Tod zum Ausdruck zu bringen.«<sup>28</sup>

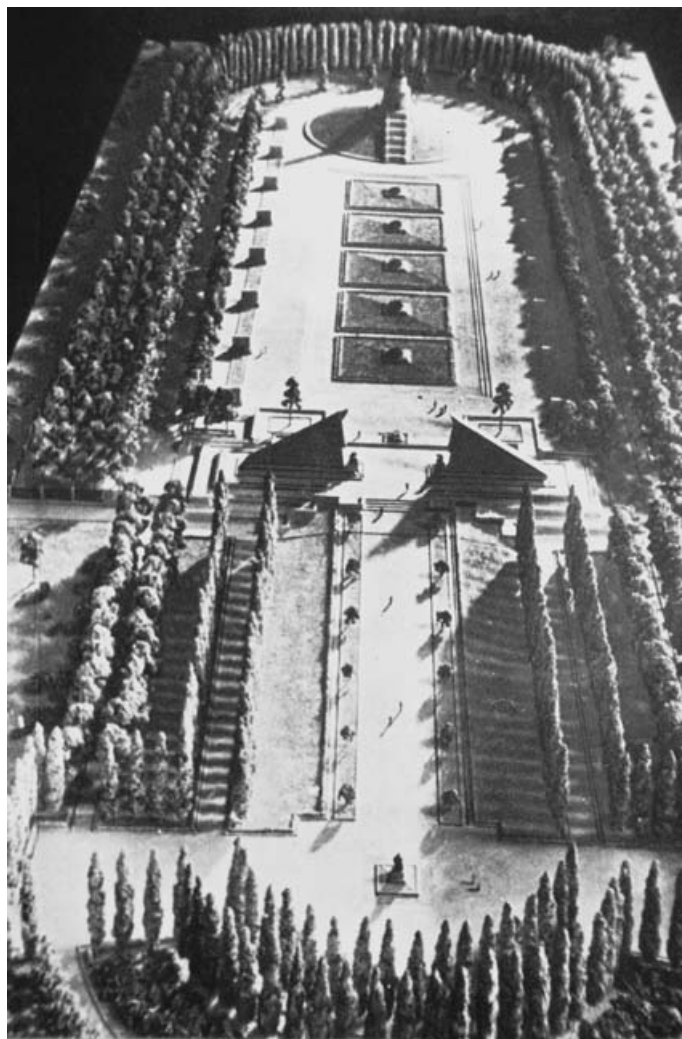
Das Pflaster des Platzes verdichtet sich zur Statue hin zu einem filigranen geometrischen Ornament. Das Halbbrund des nordwestlichen Hintergrundes, dessen Form durch das Hippodrom vorgegeben war, wird durch Trauerbirken gebildet, hinter denen sich Pyramidenpappeln zu einer dicht geschlossenen Wand erheben. Die offensichtliche Vorliebe Belopolskis für dieses strenge raumbildende Gestaltungselement setzt sich im folgenden Teil der Anlage mehrfach fort. Der Architekt vermerkte selbst, die klaren Vertikalen der Pappelreihen würden »einen Rhythmus des Marsches und der Feierlichkeit«<sup>29</sup> erzeugen. Vier dieser dichten Wände flankieren die folgende Allee aus Trauerbirken. (Abb. 3)

Durch Aufschüttung erhielt diese Allee eine Steigung von 3,50 m auf 100 m Länge. Der Besucher bewegt sich so auf die Hauptfigur zu, ohne das dazwischen liegende Terrain überblicken zu können. Der Überraschungseffekt der anschließenden Blickfreigabe wird verstärkt durch den plötzlichen Abbruch des Weges in einer Terrasse und die Schaffung einer torartigen Situation zwischen zwei monumentalen Pylonen, denen die Autoren die Form gesenkter Fahnen gaben. (Abb. 4) »Die künstlerisch gewagte Idee, stilisierte Fahnen in die Gestaltung eines Denkmals einzubeziehen, entwickelten Wutschetitsch und ich bereits 1938, als wir gemeinsam eine Erinnerungsstätte für die in Baku erschossenen Kommissare entwarfen. Der Krieg verhinderte die Ausführung dieses Vorhabens.«<sup>30</sup>

Der Einsatz monumentalisierter Fahnen zur Markierung einer Eingangssituation läßt sich bereits auf die erste Wettbewerbsphase jenes bereits erwähnten Bauvorhabens zurückführen, das wie kein zweites die Architekturentwicklung der UdSSR bestimmen sollte, ohne je verwirklicht zu werden: Beim Wettbewerb zum Sowjetpalast im Jahr 1933 lieferte ein Künstlerkollektiv einen Entwurfsvorschlag, in dem zwei Pylone in monumentaler Überhöhung vor den zentralen Baukörper gestellt waren. Die Pylone symbolisierten erhobene Fahnen als Zeichen des Triumphes; sie wurden als aufsteigendes, dynamisierendes Motiv verwendet.<sup>31</sup> Man darf davon ausgehen, daß die Autoren des Treptower Ehrenmals von dem Entwurf Kenntnis besaßen, da sie an den späteren Planungen für den Sowjetpalast beteiligt waren.

In Treptow sind die Fahnen als Symbol der Trauer gesenkt dargestellt. Trotz dieser eindeutigen Sinngebung vermittelt die formale Gestalt der Pylone statt der Trauer einen deutlich aufstrebenden Gestus. In die Wandung der Fahnen, die aus rotem polierten Granit besteht, sind vertikal verlaufende Falten eingearbeitet. Sie sollen die Monumentalität der 14 m hohen und 25 m breiten Blöcke unterstreichen. Die Konturen der Fahnen, der Verlauf der Falten, schließlich die monumentalisierte Stangenspitze weisen trotz der lastenden Wucht der Blöcke nach oben. Eine zeitgenössische Interpretation sah die Pylone folgerichtig als »riesige, dynamisch in den Raum stoßende Dreiecke«.<sup>32</sup>

Vor den Fahnen ist je ein Soldat dargestellt, der in Trauer knieend verharret, den Helm und die Waffe gesenkt. Die Skulptur-



3 Modell des Ehrenmals

ren sollen die verschiedenen Generationen von Soldaten symbolisieren, die am Kampf teilgenommen haben: Die ältere Generation, »die Rußland durch die Große Sozialistische Oktoberrevolution befreite«, und die jüngere, »die mit den Vätern das sozialistische Vaterland gegen den faschistischen Feind verteidigte«.<sup>33</sup> (Abb. 5)

Die Torsituation ist zur Rahmung des Blicks auf die Hauptfigur, zur räumlichen Trennung zwischen der Allee und dem sich anschließenden Hauptparterre, von großer gestalterischer Bedeutung. Eine räumlich dem Endzustand angenäherte Zeichnung (undatiert) verzichtet noch auf dieses entscheidende Element. (Abb. 6) Erst im Vergleich wird sichtbar, welche zusätzliche Dramatisierung und räumliche Differenzierung der Entwurf durch die Pylone erfuhr. (Abb. 3)

Der Besucher ist nun an der Terrasse angekommen, die ihm ein Signal zum Verharren setzt. Er kann den Hauptkomplex der Anlage als Ganzes überblicken, der als das »eigentliche« Ehrenmal gilt. Den bislang durchquerten Räumen kamen überwiegend vorbereitende, einstimmende Funktionen zu.

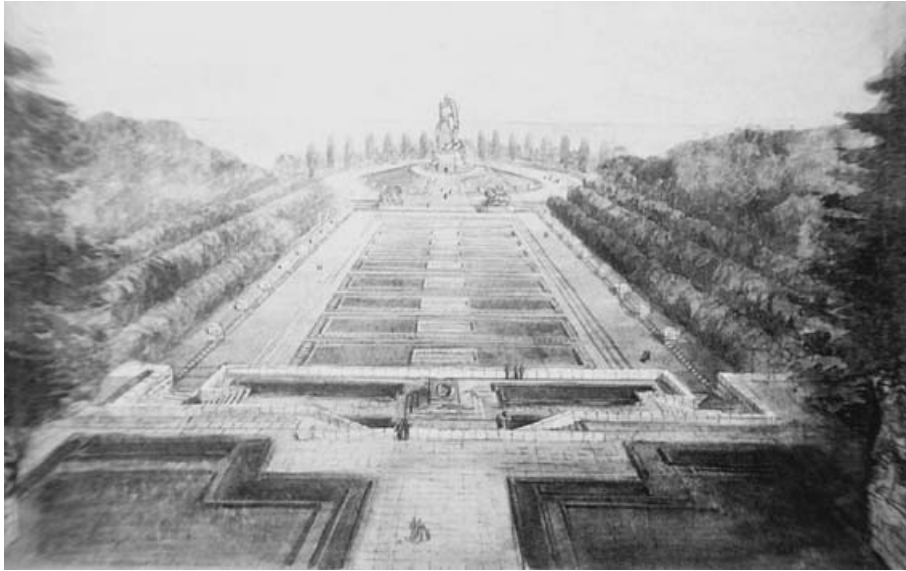


4 oben: Torsituation zum Hauptparterre • 5 unten rechts: Monumentalisierten Fahnen aus rotem Granit, davor ein knieender Soldat als Ausdruck der Trauer

Der Hauptkomplex besteht aus einer Fläche, die durch masivierte Baumpflanzungen seitlich gerahmt wird. Fünf gleichförmige rechteckige Rasenflächen, die um mehrere Stufen vertieft liegen, bilden ein monumentales Parterre. Sie werden durch kräftige Granitkanten und Ligusterhecken eingefasst und sind von einem Mosaik umgeben, das in einem filigranen Spiel weißer und roter Flächen Lorbeerlaub zeigt. (Abb. 8) Den Höhepunkt der Anlage markiert die bereits erwähnte Figur des Befreiers. Ein Amphitheater und Baumpflanzungen dienen ihr als Hintergrund.

Entgegen den ersten Entwürfen wurde darauf verzichtet, das Parterre über eine zentrale Freitreppe direkt zugänglich zu machen. Stattdessen sind symmetrische Treppenanlagen seitlich der Hauptterrasse angeordnet. Die Dramatik des Abstieges wird auf diese Weise gesteigert, nachdem der Besucher zum Verweilen und Überblicken aufgefordert war. Dieser Teil des Ehrenmals wäre ein beinahe vollständig architektonisches Bauwerk, wären nicht zwei Birken in die Treppenanlage integriert. (Abb. 7) Die Pflanzflächen der Bäume sind durch einen starken Rahmen aus der Plattenfläche herausgehoben. Die Solitärstellung und der so angedeutete Sockel erheben sie buchstäblich zu pflanzlichen Denkmälern. Die Birken wurden eigens aus dem Gebiet von Smolensk herangeschafft und noch während der Bauarbeiten als Großbäume gepflanzt. Sie »erinnern an unser fernes heimatliches Sowjetland«, äußerte Wutschetitsch zum Anliegen der symbolhaltigen Solitärs.<sup>34</sup>





6 Ein früher Entwurf Belopolskis. Gegenüber dem Endzustand ist besonders das Fehlen der Pylone auffallend

7 Eine der beiden hervorgehobenen Birken, Symbole der sowjetischen Heimat



8 Eine Fläche von 5.000 m<sup>2</sup> Mosaikpflaster umgibt das zentrale Rasenparterre





Die Texturen des Hauptkomplexes sind als Verfeinerung zur Achse hin angelegt. Beginnend mit dem groben Laub der rahmen- den Platanenpflanzung, das im Bodenbewuchs durch Euonymus ihre Entsprechung findet, setzt sich die Staffelung in der bereits feineren Struktur einer Lindenreihe bzw. Rasen fort. In den begehbaren Flächen führt die Entwicklung über polygonale Natursteinplatten, »welche das Moos durchscheiden lassen«<sup>35</sup> hin zum Mosaik, das die Rasenflächen umgibt. (Abb. 8) Auf letz- teren schließlich markieren bronzene Kränze auf polierten Granitplatten die Mittelpunkte.

Die flankierenden Platanenhaine gehen auf die überkommene Konzeption des Parks zurück. Aus den Photographien zur Bauzeit wird jedoch ersichtlich, daß zu dieser Zeit die Rahmung des Hip- podroms nur noch lückenhaft bestand. Sie wurde vervollständigt, um den heutigen, weitgehend geschlossenen Charakter einer geometrischen Pflanzung zu erzielen. (Abb. 9) Die sakrale Atmosphäre des Hains, der als Gestaltungsmotiv in der Fried- hofs- und Denkmalkultur über eine reiche Tradition verfügt, war 1945 zum Standort des Ehrenfriedhofes ausgewählt worden. Als Abschluß der Platanenhaine dient ein schmiedeeiserner Zaun, der in tausendfacher Vervielfältigung von Lanzen und Sowjetster- nen die äußere Umfriedung des Ehrenmals herstellt.

Am Übergang zwischen den Baumpflanzungen und der weiten Fläche des Parterres sind je 8 Sarkophage angeordnet. (Abb. 7, 8, 10) Die massigen Blöcke aus leuchtend weißen Jurakalk set- zen sich scharf vor dem dunklen Hintergrund der Bäume ab. Sie tragen Reliefs mit episodenhaften Schilderungen des Kriegsver- laufes, kommentiert durch Zitate Stalins. Die konsequente Sym- metrie der Anlage wird selbst in den Themen der Sarkophage auf- rechterhalten. Gegenüberliegende Aussagen entsprechen einan- der, wobei die Texte in deutscher bzw. russischer Sprache wieder- gegeben sind. Wutschetitsch bezeichnete die Sarkophage sinnbil- dlich als »steinerne Seiten eines Buches«.<sup>36</sup> Ihre Form ist leicht dem aufstrebenden Gestus der stilisierten Fahnen nachempfunden. Diese unscheinbare Nuance wird durch den Verlauf der Böschung verstärkt, aus der die Sarkophage sich zu erheben scheinen. Die Böschung wird durch eine massige Granitkante auf- gefangen. (Abb. 10)

Die Kante verstärkt ihrerseits durch ihren wehrhaften Charak- ter den militärischen Rhythmus der gleichmäßig aufgereihten Sarkophage. Die bedeutende Rolle, die dem nebensächlich scheinenden Detail einer Rasenkante beigemessen wurde, läßt sich aus der frühen Entwurfszeichnung (Abb. 6) ersehen, wo ihre rhythmisierte Wirkung bereits verzeichnet und stark überhöht worden war.

Alle Gestaltungselemente dienen auf ihre Weise dem Kulmina- tionspunkt der Anlage, der Kolossalstatue des Befreiers. (Abb. 11) Die Skulptur wurde trotz ihrer beachtlichen Eigenmaße von 11,60 m durch sockelartige Bauwerke zusätzlich erhöht. Als ein eigentümliches Element fällt hier zunächst der künstliche Kegel auf, auf dessen Spitze in 9,5 m Höhe sich der Sockel der Figur befindet. Selbstverständlich ist das Monument im darunterlie- genden Erdreich gegründet, der Kegel nichts als eine künstliche Anschüttung. Er verbirgt ein aufwendiges Fundament und eine Krypta aus Stahlbeton, in der 200 Gefallene bestattet sind. (Abb. 15)



9 Seitlicher Platanenhain, die auf die Konzeption Gustav Meyers zurück- gehen.

Es handelt sich um das nachempfundene historische Motiv des *Kurgan*,<sup>37</sup> eines Hünengrabes von asiatischen Steppenvölkern im Altertum.<sup>38</sup> Seine neuzeitliche Verwendung als sowjetische Hel- dengedenkstätte des Zweiten Weltkrieges geht auf den Wettbe- werb des Jahres 1942/43 zurück. Bereits dessen Autoren *Grigori Sacharow* und *Sinaida Tschernyschewa* begnügten sich nicht mit der schlichten Form eines rasenbedeckten Kegels, sondern ban- den palastartige Bauten und eine krönende Skulptur in das Gestaltungskonzept ein.<sup>39</sup> (Abb. 12) In der sowjetischen Erinne- rungskultur sollte sich, von Berlin-Treptow ausgehend, gerade der Kurgan zu einem zentralen Denkmalmotiv entwickeln.

Die ästhetische Eigenständigkeit der Grablege wurde auch in Treptow zugunsten der Hauptfigur aufgegeben. Über eine Trep-

10 Sarkophage mit Darstellungen des Kriegsverlaufes und Granitkanten mit wehrhaftem Charakter



11 *oben*: Hauptfigur mit Kurgan und Mausoleum als Sockelbau



12 *unten*: Entwurf eines Kurgans von Grigori Sacharow und Sinaida Tschernyschewa im Wettbewerb von 1942/43



penanlage, deren Wangen zur Ablage von Blumen und Kränzen abgestuft wurden, ist das Mausoleum erreichbar. Der Rundbau dient der Skulptur als Piedestal. Mit weißem Kalkstein verkleidet und durch Reliefbänder verziert, läßt sich seine Grundform auf zwei zusammengesetzte stumpfkegelige Körper reduzieren. Durch eine Türöffnung mit massigen Gewänden ist der Innenraum erreichbar, wo in einem farbigen Wandmosaik die 15 Unionsrepubliken der UdSSR symbolisch dargestellt sind. Die Deckfläche zeigt einen Siegesorden, der aus der Kristall-Linse eines deutschen Flak-Scheinwerfers angefertigt wurde.<sup>40</sup>

Über die bekannte zentrale Figur der Anlage, dem Soldaten mit dem Kind im Arm, mit gesenktem Schwert und zerbrochenem Hakenkreuz zu Füßen, sollen an dieser Stelle keine weiteren Worte verloren werden. Vielmehr soll in der folgenden Betrachtung einzelnen Aspekten der gartenkünstlerischen Umsetzung politisch motivierter Inhalte näher nachgegangen werden.

### Die Dramaturgie der Gestaltung

Eine Grundlage beim Entwurf des Ehrenmals bildete nach eigenen Angaben der Schöpfer das *Requiem*.<sup>41</sup> Die Anlage ist nach dieser Lesart eine gartenkünstlerische »Vertonung« der römisch-katholischen Totenmesse, benannt nach den liturgischen Anfangsworten »Requiem aeternam dona eis!« (»Ewige Ruhe gib ihnen!«). Die Inschrift der Triumphbögen lautet abgewandelt: »Ewiger Ruhm den Helden, die für Freiheit und Unabhängigkeit der sozialistischen Heimat gefallen sind«. Die pseudoreligiöse Verwendung sakraler Leitmotive erscheint angesichts des ideologischen Anspruchs der UdSSR zunächst befremdlich, ist im Bereich der Kunst jedoch kein Einzelfall. Auch in der Treptower Anlage lassen sich weitere Gestaltungsmittel finden, die eine enge Bindung an die christliche Ikonographie verraten. So erinnert beispielsweise der mäßig beleuchtete Raum des Mausoleums

mit seinem Farbspiel aus Rot, Gold und Weiß an die Atmosphäre einer russisch-orthodoxen Kirche.

Vergleichbar mit der Entwicklung der musikalischen Form des Requiems seit dem 19. Jahrhundert, wurde in Treptow die Totenmesse von ihren ursprünglichen liturgischen Bindungen gelöst und in ein zeitgemäßes rituelles Programm gewandelt. In den Vordergrund des liturgischen Ablaufs trat entweder die individuelle Prozession des Besuchers entlang des beschriebenen Weges oder – zu besonderen Anlässen – die Massenveranstaltung.

Wie bei allen Gedenkstätten in der späteren DDR war die Versammlung großer Menschenmassen eine der wichtigsten funktionalen Anforderungen an ein landschaftsarchitektonische Gestaltung. Großzügige Maße von Verkehrsflächen, die Schaffung von bühnenartigen Situationen, die Einbeziehung des Ablaufs von Masseneremonien schon im Entwurfsstadium oder schließlich die Planung von bühnentechnischen Voraussetzungen flossen in die Gestaltung ein.

In Treptow wird bereits in den Sammelplätzen deutlich, daß sie nicht nur der emotionalen Kontemplation vor Eintritt in das Ehrenmal dienen, sondern darüber hinaus zur tatsächlichen Sammlung von Teilnehmern der Veranstaltungen. Alle Wegeflächen besitzen Abmessungen, die deutlich über die Ansprüche gelegentlicher Besucher hinausgehen. Die Terrassenanlage wie die Treppe zum Mausoleum waren bei Großveranstaltungen als Rednertribünen nutzbar, während sich das Publikum im großzügigen Randbereich des Parterres versammeln konnte. Ein weiterer deutlicher Hinweis darauf, daß Masseneremonien in das Entwurfsprogramm eingeflossen sind, besteht in der Anlage eines Amphitheaters im Hintergrund der Hauptfigur.

Der individuelle Besucher wird das Ehrenmal hingegen vorrangig als einen Weg erfahren. Die Gestaltung läßt sich als Abfolge dreier Komplexe erfassen: *Erstens* die Plätze mit Triumphbögen und den Zugangsalleen, *zweitens* der Platz mit der Mutterskulptur und der ansteigenden Allee, die durch die Pylone und Terrassenanlage aufgefangen wird. *Drittens* schließlich lei-

ten die Treppenanlagen in den »eigentlichen Ehrenhain« über, der aus Parterre und Rahmenpflanzung besteht und in der Hauptfigur gipfelt. Hat der Besucher diesen Weg genommen, wird er über seitliche Wege durch die Platanenhaine geführt, die Ruhe und Entspannung bieten sollen. Hier lassen sich erstmals Bänke finden. Nur über die Zugangsalleen kann die Anlage wieder verlassen werden. Ein unüberwindlicher Zaun verhindert ein vorzeitiges Ausscheiden aus dem Besuchsprogramm.

Der entstandene Erlebnisweg, der auf diese Weise auch den Ablauf der staatlichen Rituale maßgeblich bestimmte, wurde durch verschiedene Gestaltungsmittel dramaturgisch gegliedert. Die Triumphbögen markieren den Eintritt in den äußeren, die Pylone, entsprechend ihrer Bedeutung im ägyptischen Altertum, den Eintritt in den inneren Weihebezirk. Der Durchschreitende betritt jeweils eine andere, vom Alltagsleben distanzierte Welt. »... alle künstlerischen Ausdrucksmittel tragen dazu bei, daß die Trauerakkorde, die den Besucher empfangen, immer stärker zu einer gewaltigen Hymne anwachsen, die vom Triumph des Lebens kündigt.«, kommentierte Wutschetitsch die Dramaturgie der Anlage durch musikalische Metaphern.<sup>42</sup>

Besondere Bedeutung kam in diesem Zusammenhang der Reliefgestaltung zu. Verläuft der Weg im ersten Teil eben, so erfährt er durch den Anstieg im zweiten Komplex eine vorbereitende Dramatisierung. Die langsam ansteigende Allee birgt die Aufforderung zur Prozession, der siegreichen Hauptfigur entgegen. Die Statue des Befreiers, nicht zufällig in südöstlicher Richtung plaziert, setzt sich als dunkle Silhouette vor dem Hintergrund des Himmels ab. Doch jäh wird der Aufstieg aufgehalten; es folgt der gewundene Abstieg und die weite Ebene im Parterre. Endlich schließt sich das früh ins Auge gefaßte Finale an, die steile Prozession über die Treppe hinauf zum Mausoleum, dem weißen Sockel der zentralen Skulptur. Von dort kann der Blick zurück über die gesamte Anlage schweifen; der Besucher erblickt erstmals die »Mutter Heimat« wieder. (Abb. 13)



13 Blick vom Eingang des Mausoleums über die Anlage

## Anonymität und Verdrängung des Todes

In Berlin-Treptow steht kein Mahnmal für die Opfer, sondern ein Denkmal der Sieger des Zweiten Weltkrieges. Dieses Faktum wird nicht nur durch das Zurückstellen von Trauermotiven zugunsten von Siegesmetaphern manifest, sondern darüber hinaus durch das Verschwinden der Toten selbst. Nach der Aussage Belopolskis wird in der Anlage vor allem der »massenhafte Heroismus«<sup>43</sup> thematisiert, während das einzelne Individuum in den Hintergrund tritt. Der gefallene Soldat, dessen Tod ein einsamer war, wurde in der Masse der militärischen Formation integriert. Er hatte aufgehört, ein ziviles Wesen zu sein; auch im Tod blieb ihm die Rückkehr zu Individualität und Privatheit verwehrt.

Tausende Gefallene waren während der Kampfhandlungen um Berlin in Grünanlagen, an Straßenecken und in Häuserruinen, auf Friedhöfen, Feldern und Wiesen namenlos begraben worden. Als ihre Umbettung nach Treptow erfolgte, waren ihre Namen kaum zu ermitteln, zumal die Soldaten der Roten Armee keine Kennmarken trugen.<sup>44</sup> Über diese pragmatischen Schwierigkeiten hinaus ist in verschiedenen Gestaltungsdetails das Anliegen spürbar, den individuellen Tod zusätzlich in den Hintergrund zu rücken.

Anders als die Gestaltung suggerieren will, befinden sich unter den zentralen Rasenflächen keine Gräber.<sup>45</sup> Die Bestattung von ca. 4.800 Gefallenen, die mit Beginn der Baumaßnahmen weitgehend abgeschlossen war, fand in den seitlichen Platanenhainen statt. (Abb. 14) Das Parterre enthält nur symbolische Massengräber, während die Toten abseits des Ehrenmals – und damit des rituellen Geschehens – ihre Ruhe fanden. Der Besucher wird eher beiläufig, nach dem offiziellen Akt der Trauer und des Gedenkens, am realen Begräbnisort vorbeigeführt. Hier sind die ehemals deutlich sichtbaren Grabhügel – es handelt sich um Gemeinschaftsgräber – eingeebnet, durch Rasenkanten gefaßt und mit Bodendeckern bepflanzt worden. Kein Grabstein, keine Namensliste, kein Hinweisschild weist auf die einzelnen Toten hin.

Wie bereits erwähnt, wurde eine Krypta im Innern des Kurgans zur Begräbnisstätte von weiteren 200 Toten. Sie dienen dem herausgehobenen Individuum des siegreichen Befreiers sinnbild-

lich als Fundament, sind ihm untergeordnet. Stellvertretend für die tausenden Einzelschicksale, die in der Massenschlacht um Berlin und nochmals in der Anonymität des Massengrabes aufgegangen waren, legte man schließlich vier Einzelgräber an. Ein Soldat, ein Unteroffizier, ein Offizier und ein General sind als Sinnbild der Einheit und Kameradschaft der Roten Armee im Bereich der Terrassenanlage exemplarisch bestattet. (Abb. 15)

Die Namen der Toten, soweit sie unter den geschilderten Umständen zu ermitteln waren, wurden in einem Ehrenbuch verzeichnet, das im Mausoleum auf einem schwarzen Steinblock aufbewahrt wird. Im Vergleich zur europäischen Entwicklung von Kriegerfriedhöfen stellt diese Form der Gefallenenenehrung – durch kaum markierte Gemeinschaftsgräber, stellvertretende Einzelgräber, ein zentrales Denkmal und ein Ehrenbuch – eine der höchsten Stufen möglicher Anonymität dar.<sup>46</sup> Eine andere Möglichkeit des individuellen Gedenkens, auf das man in Treptow bewußt verzichtet hat, trifft man demgegenüber im Ehrenmal in der Schönholzer Heide an, wo nicht nur die ermittelbaren Namen in Bronzetafeln direkt an architektonisch hervorgehobenen Gemeinschaftsgräbern aufgeführt sind, sondern auch KZ-Opfer sowjetischer Herkunft durch eine eigene Gedenkanlage Beachtung finden.

Das Treptower Ehrenmal ist somit ein klassisches Kriegerdenkmal. Sowjetische Zivilopfer des Nationalsozialismus fanden im offiziellen Gedenken der Sieger in Treptow keinen Platz. Verschiedene Gestaltungsdetails verleihen dieser Widmung deutlichen Nachdruck. So trägt die Anlage in ihrer strengen architektonischen Gestaltung, der monotonen Reihung gleicher Elemente, in der wehrhaften Gestalt einzelner Details einen militärischen Gestus zur Schau, der durch skulpturale Darstellungen und Texte mit deutlicher Sinngebung komplettiert wird. Selbst die »Mutter Heimat« als deutlich ziviles Moment wird in diesem Kontext als Soldatenmutter interpretiert. Mit der Bevorzugung der Krieger verschwinden jedoch die zahllosen Opfer des nationalsozialistischen Massenmordes aus religiösen, rassistischen, nationalistischen, sozialen und politischen Motiven. Mit der Bezeugung des militärischen Triumphes verschwinden die Opfer des Holocaust.

14 Die frisch aufgeworfenen Gemeinschaftsgräber während der Bauarbeiten



15 Feierliche Bestattung der vier »Helden der Sowjetunion« in Einzelgräbern. Im Hintergrund die im Bau befindliche Betonkrypta als Innenskelett des Kurgans



## Sozialistischer Realismus

Der Anspruch der Literatur des »sozialistischen Realismus«, allgemeinverständlich und für jedermann zugänglich die Vorstellungen des Autors zu vermitteln, mußte in der Übertragung des nebulösen Begriffes auf die Gebiete der Gartenkunst und Architektur unweigerlich zum verstärkten Zugriff auf traditionelle Stile führen. Seit der Gleichschaltung aller Künstlergruppen im zentralen Verband im Jahr 1932 galt die stalinistische Spielart des Neoklassizismus als offiziell verordnete Stilrichtung baulicher Gestaltung, während im Freiraum barocke Tendenzen den Vorrang erhielten. Moderne Ambitionen, die in den ersten Jahren nach der Revolution insbesondere in der sowjetischen Architektur eine kurze Blüte erlebten, wurden spätestens mit dem Machtantritt Stalins rigoros ausgeschaltet. Der Slogan »meisterhafte Interpretation des Erbes« beherrschte die Fachpresse der Bau- und Gartenkunst seit den dreißiger Jahren, da der Anspruch der Satzung des Schriftstellerverbandes auf »wahre und authentische Darstellung des Lebens« in der räumlichen Gestaltung kaum anwendbar war.<sup>47</sup>

Der Rückgriff auf vorrevolutionäre Traditionen, der auf den ersten Blick unvereinbar mit dem ideologischen Anspruch des Sowjetstaates erscheint, war bereits durch Lenin gefördert und theoretisch fundamentiert worden. »Proletarische Kultur muß aus der ständigen Entwicklung von jenen Erfahrungsreserven heraus entstehen, die die Menschheit unter dem Joch des Kapitalismus aufgebaut hat.«<sup>48</sup> Diese Theorie hatte insbesondere auf dem Gebiet der Denkmalkunst große Auswirkungen, die dem jungen Staat als zentrales Medium politischer Agitation von besonderer Wichtigkeit war. Im »Plan der monumentalen Propaganda« aus dem Jahr 1918 wurde der Sturz der Denkmäler des Zarismus und die Errichtung neuer Monumente angeordnet, die in der Folge beinahe ausschließlich dem konventionellen Formenkanon verbunden waren.<sup>49</sup>

Die großzügige Anwendung und Auslegung traditioneller Vorbilder ist in Treptow in großer Vielfalt anzutreffen. Obwohl die Anlage, wie eingangs beschrieben, als räumliche Gesamtkomposition kaum historische Parallelen findet, sind die Bestandteile im Einzelnen auf historische Vorbilder rückführbar. Motive unterschiedlichster Herkunft und Ikonographie wurden eingesetzt, variiert, mit einem neuen Bedeutungshintergrund versehen und zu einem Arrangement zusammengeführt. Triumphbogen, Mausoleum und Sarkophag (Antike), Pylon (ägyptisches Altertum), Kurgan (russisches Altertum), Krypta (Romanik), Parterre (Barock) und Terrassensystem (italienische Renaissance) sind Beispiele jenes historisierenden Stilgemenges, über das Volker Frank in einer kunstwissenschaftlichen Abhandlung des Jahres 1970 anerkennend urteilte: »Die Anlage in Treptow zeigt, daß in der Denkmalkunst Bau- und Bildformen von weit zurückreichendem Symbolgehalt besondere ikonographische Schwerkraft gewinnen können.«<sup>50</sup> Der Aussage muß angefügt werden: Ikonographische Schwerkraft zu welchem Zweck? Meines Erachtens fand das Konzept der Überhistorie vorrangig zur Legitimierung eigener Größe und Macht Verwendung. Durch den variierten, oft nicht mehr als vage angedeuteten Rückgriff auf erinnerte Bau- und Gestaltungsformen suchte die sich darstellende stalinis-

stische Diktatur selbst auszuweisen. Die Auswahl fand gezielt in inhaltlich positiv belegten, ästhetisch wertvollen oder mit Macht assoziierbaren Erinnerungsschichten statt.

Neben die Beglaubigung der eigenen Größe und Macht durch Rückgriffe auf die Vergangenheit fällt der vielfältige Einsatz von Symbolen in der Gestaltung auf. Um dem Anspruch auf Volkstümlichkeit zu genügen, wurden historisch gefestigte und leicht verständliche Symbolismen von Zahlen, Zeichen, Materialien und Pflanzen eingesetzt. In der Zahlensymbolik begegnen wir zunächst einem Kuriosum. So wird in zahlreichen Publikationen darauf verwiesen, daß die 16 Steinkarkophage für die Unionsrepubliken der UdSSR stünden.<sup>51</sup> In Wirklichkeit gehörten jedoch 15 Republiken der Sowjetunion an – der sechzehnte Sarkophag muß als Zugeständnis an die unbedingte Symmetrie der Anlage verstanden werden. Als Zeichen dominieren der Rote Stern und das Staatswappen der UdSSR. Der Stern kehrt selbst in unscheinbaren Details wieder, so als Markierung auf Rasenkanten oder tausendfach reproduziert im begrenzenden schmiedeeisernen Zaun.

Handelt es sich beim Rückgriff auf traditionelle Vorbilder überwiegend um verstandesmäßig erfahrbare Motive, so ist die Ausstrahlung des Ehrenmals andererseits stark auf eine emotionale Wirkung ausgerichtet. Bereits am Eingangstor begegnet dem Besucher die tektonische Wucht des Steins. Der Granit täuscht jedoch den massiven, handwerklich festgefügtten Charakter der Bauwerke lediglich vor. Tatsächlich besitzen die Tore, ebenso wie die stilisierten Fahnen und alle weiteren baulichen Teile, einen tragenden Unterbau. In Treptow wurden 20.000 m<sup>3</sup> Beton gegossen, der an keiner Stelle des Ehrenmals offen zutage tritt. Die 40.000 m<sup>3</sup> Naturstein, die zur äußeren Verhüllung aufgewendet wurden, stammten zunächst aus halbzerstörten Villen und Amtsgebäuden der Stadt. »Zu unserem Leidwesen gingen unsere Hoffnungen nicht in Erfüllung, was die Reichskanzlei betraf: Die Platten, die man unversehrt entfernen konnte, reichten bei weitem nicht aus.«, schilderte der Bauleiter die anfänglichen Schwierigkeiten der Materialbeschaffung.<sup>52</sup> Schließlich jedoch sei man durch den Hinweis eines ehemaligen KZ-Häftlings auf ein unbekanntes Materiallager der Nationalsozialisten bei Fürstenberg (östlich von Berlin) gestoßen, das für die geplanten Repräsentationsobjekte der »Reichshauptstadt« angelegt worden war. Es diente nun als Reservoir für die Erbauung der Ehrenmale in Treptow und Schönholz. Das Material erhielt durch seine Herkunft eine zusätzliche Sinnggebung als Zeichen der Eroberung. »Es wollte mir nicht in den Kopf, daß wir nun über diesen gewaltigen Reichtum verfügten ...«, kommentierte Krawzow seine Entdeckungen.<sup>53</sup>

Die Verwendung von Naturstein hat gerade im Memorialbau eine reiche Vergangenheit und wird traditionell mit Attributen der Dauerhaftigkeit und Festigkeit, des Alters, der Exklusivität, der Härte und Schönheit gleichgesetzt.

Neben dem Material kommen pflanzlichen Gestaltungsmitteln unter dem Aspekt des Atmosphärischen eine besondere Bedeutung zu. So verzichtete man mit Ausnahme einiger Rhododendren die im Randbereich stehen, vollkommen auf Blütenpflanzen, um den Charakter kühler Distanziertheit zu unterstreichen. »Die strenge Schönheit des Ehrenmals läßt keine auf dem Gelände wurzelnden Blumen zu.«<sup>54</sup>

Folgende Pflanzen und Pflanzendarstellungen wurden über ihre ästhetischen Qualitäten hinaus mit einem ausdrücklichen symbolischen Gehalt versehen. Im Reliefschmuck der Triumphbögen, im Mosaik und den bronzenen Kränzen des Parterres wird *Lorbeerlaub* als historisches Zeichen des Sieges gezeigt. Auf ähnliche Weise kommt *Eichenlaub* (Triumphbögen, Bronzekränze) zur skulpturalen Darstellung, das traditionell als Symbol der Unsterblichkeit und Dauerhaftigkeit gedeutet wird.<sup>55</sup>

Von besonderer Bedeutung als Natursymbole sind die beschriebenen *Birken*, die als pflanzliche Denkmäler die sowjetische Heimat in der Anlage versinnbildlichen sollen. *Trauerbirken* werden als Metaphern der Trauer verstanden, während *Pyramidenpappeln* mit militärischen Attributen gleichgesetzt werden. Diese Interpretation dauerte in den späteren Jahrzehnten an, als in der ostdeutschen Rezeption von Pappeln als »pflichtgetreuen Posten« die Rede war.<sup>56</sup>

### Das Ehrenmal als Instrument des Kalten Krieges

Die ehrgeizige Baumaßnahme des Ehrenmals erhielt im Kontext der wirtschaftlichen Lage im Nachkriegsdeutschland eine besondere Dimension. Der Bausektor war beinahe völlig zum Erliegen gekommen. Es fehlte an Planungsvorlauf, an Arbeitskräften, an Material; die Infrastruktur war weitgehend zerstört. Angesichts des Mangels an Wohnraum in den Jahren der größten Not derartig aufwendige Memorialkomplexe zu errichten, mußte zwangsläufig für Zündstoff unter der deutschen Bevölkerung sorgen. Den anhaltenden Diskussionen, die durch die beginnende Konfrontation in der »Frontstadt« Berlin zusätzliche Brisanz erhielten, setzte der Stadtkommandant *Alexander Kotikow* unmißverständlich entgegen: »Es gibt keinen Stein, der zu kostbar, keine Erde, die zu teuer und keine Mühe, die zu groß wäre, um den Söhnen des Sowjetvolkes, die ihr Leben im Kampf gegen die deutschen Faschisten hingeben mußten, ein ehrendes Denkmal zu errichten.«<sup>57</sup>

Die sowjetische Entscheidung, statt der dringenden Aufgabe des Wohnungsbaus der Denkmalserrichtung den Vorrang zu geben, war politischer Natur. Man wollte im Zentrum Deutschlands Zeichen des Sieges errichten, den Gefallenen würdige Ruhestätten bieten sowie – nicht zuletzt – bauliche Akzente im Zeichen des einsetzenden Kalten Krieges setzen. General Kotikow machte bereits zur Einweihung die zukünftige Stoßrichtung des Ehrenmals »gegen die finsternen Kräfte der imperialistischen Reaktion und der Brandstifter eines neuen Krieges«<sup>58</sup> deutlich. Vor diesem Hintergrund ist die Denkmalserrichtung auch als Gegenentwurf zu den Neugestaltungsplänen für Berlin zu verstehen, die unter *Hans Scharoun* unmittelbar nach Beendigung des Krieges auf den Weg gebracht wurden.<sup>59</sup>

In der Sinnggebung der Anlage als Ausdruck der Macht wurden ihre gigantischen Ausmaße ins Feld geführt, um durch Quantität zu überzeugen. Ein Eisenzaun von 900 m Länge, ein Steinmosaik von 3.000 m<sup>2</sup> Fläche, ein Hauptmonument von 70 t Gewicht<sup>60</sup> standen als Indizien der Kraft der Sowjetunion. Während das Ehrenmal auf diese Weise im Verständnis der sowjetischen Besatzungsmacht ein »Zeuge der Größe und der unüberwindlichen Kraft der Sowjetmacht«<sup>61</sup> war, stand für die ostdeutsche Nach-

kriegspolitik das Ehrenmal im Zeichen des Dankes. »Sie [die Friedhofsanlage, d. Verf.] wird die Berliner daran erinnern, wem sie ihre Befreiung verdanken.«, war am Tag der Einweihung im Neuen Deutschland zu lesen.<sup>62</sup> Und *Otto Grotewohl* formulierte am gleichen Tage: »Wir verneigen uns in Ehrfurcht vor den Gefallenen der Sowjetarmee, die für diesen Kampf ihr Leben ließen.«<sup>63</sup> Diese Dualität von Machtdarstellung und Dankesbezeugung, die durch den ungewöhnlichen Standort eines Siegesmals im Land der Besiegten befördert wurde, sah sich in zahllosen Denkmälern und Gedenkritualen der späteren DDR wiederholt.

Waren bei der Einweihung des Vorläufers im Berliner Tiergarten noch Ehrenformationen der westlichen Alliierten zur Ehrenbezeugung aufmarschiert, stand die Eröffnung der Treptower Anlage bereits unter dem Zeichen der beginnenden Konfrontation; eine Ausrichtung, die in den Massenveranstaltungen und Staatsritualen der folgenden Jahrzehnte den historischen Ursprung, Siegesmal und Friedhof des Zweiten Weltkrieges zu sein, bisweilen vollkommen überlagerte. Treptow wurde Schauplatz großer politischer Manifestationen und blockhafter Aufmärsche des Militärs der DDR, bei deren Inszenierung Fahnen und Fackeln den gestalterischen Grundsatz kühler Distanziertheit unterliefen. Die Restaurierung der Jahre 1968-74 standen unter dem Zeichen dieser Umwidmung, da die »Gedenkveranstaltungen und Kampfmeetings der Jugend« den Einsatz moderner Bühnentechnik erforderten.<sup>64</sup>

### Was bleibt?

Den heutigen und künftigen Generationen bleibt ein Memorialkomplex, der die Erinnerung an die historische Befreiungstat der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg wachzuhalten hilft. Trotz aller Vorbehalte gegenüber der Fähigkeit von Denkmälern, erinnerungstiftend zu wirken – ein Thema, das die Denkmalsdiskussion seit Jahrzehnten bestimmt – darf von einer gedankenprovokierenden Rolle des Treptower Ehrenmals ausgegangen werden, die insbesondere aus der geographischen Lage inmitten der Stadt Berlin resultiert. Während der beherrschende Charakter der realistischen Darstellungen und Texte vom heutigen Besucher mehrheitlich als Zeugnis der Entstehungszeit betrachtet werden wird, entstehen zeitlose Wirkungen insbesondere aus der architektonischen und gartenkünstlerischen Gestaltung.

So bleiben ästhetische Qualitäten der Anlage, die trotz Ressentiments gegenüber monumentalen Ausdrucksformen nicht zu leugnen sind: Ihre ungewöhnliche Weiträumigkeit und Großzügigkeit, ihre ausnahmslose Symmetrie und Geometrie; der strenge Rhythmus der monotonen Reihungen, die Detailgenauigkeit und Hochwertigkeit des Materials, die dramaturgisch begründete Anwendung von Niveauunterscheiden und die Großzügigkeit der Bepflanzung. Es bleibt die konsequente Selbständigkeit der Anlage, die, streng umgrenzt und ganz auf sich selbst bezogen, den Kontrast zur landschaftlichen Umgebung des Parkes sucht. Es bleiben Werte einer auf emotionale Wirkung setzenden Gestaltung, die den Besuch zu einem Kunstgenuß werden lassen.

Es bleibt ein Denkmal der Bau- und Gartenkunst, der Skulptur und Malerei des Stalinismus, das bis zum heutigen Tag weitge-

hend vollständig und unverfälscht blieb. Pietät gegenüber den Toten und Respekt gegenüber den ausländischen Erbauern ließen auch nach der Beendigung der stalinistischen Herrschaft keine Änderungen zu. So sehen wir uns heute mit dem einzigartigen Umstand konfrontiert, mitten in Berlin einem stalinistisch geprägten Gesamtkunstwerk in Reinform gegenüberzustehen. Es gewinnt auf diese Weise musealen Charakter, wird zum Zeugnis seiner Zeit. Das Treptower Ehrenmal wird zum Beispiel der dynamischen Dimension eines Denkmals, das mit der Wandlung der gesellschaftlichen Verhältnisse seine Sinnggebung selbst entlarvt.

Es bleibt seine inhaltliche und künstlerische Ausstrahlung auf die Entwicklung der Erinnerungskultur in der späteren DDR. So fand das Treptower Ehrenmal einen unmittelbaren Nachfolger in der Gedenkstätte des Konzentrationslagers Buchenwald, einem monumentalen Memorialkomplex, dessen Gestaltung bis hin zu einzelnen Details auf das sowjetische Vorbild rückführbar ist. Seine großräumige, auf landschaftliche Gegebenheiten eingehende Konzeption, der Charakter eines Prozessionsweges, Licht- und Aufstiegs motive, eine stark vergangenheitsbezogene Architektur, schließlich einzelne Elemente wie die »steinernen Seiten« episodenhafter Reliefdarstellungen, weisen deutliche Bezüge zur Berliner Anlage auf. Unterstützt durch die figürlichen Darstellungen, handelt es sich auch bei der Sinnggebung der KZ-Gedenkstätte weniger um ein Opfer- als um ein Siegesmal.

Was bleibt, ist schließlich die manifestierte Unfähigkeit der Überlebenden des Zweiten Weltkrieges – der Sieger wie der

Opfer, der Mitläufer, Täter und der Nachgeborenen – künstlerische Formen zu entwickeln, die dem Gedenken und der Mahnung an Krieg und Nationalsozialismus gerecht werden könnten. Das Ehrenmal in Berlin-Treptow darf auch als Zeugnis für das Bemühen um zeitgemäße Gedenkformen aus der Sicht der Sieger gelten. Das Ergebnis bleibt, trotz seiner beschriebenen künstlerischen Wirkung, letztlich ein Scheitern. »Offensichtlich ist das Repertoire europäischer Siegesymbole begrenzt, verleitet von Land zu Land zu ähnlichen Geschmacksbildungen, die unabhängig von sonstigen Entwicklungen der bildenden Künste abrufbar bleiben.«, beschrieb Reinhart Koselleck das Dilemma des gleichbleibenden Motivschatzes europäischer Siegesmale seit der französischen Revolution.<sup>65</sup>

Worin aber bestehen die Alternativen? Adolf Behne forderte im Jahre 1919 vom Kriegerdenkmal: »Darum, soll ein Denkmal sein, so gehören die Maschinen der Vernichtung nackt und in aller ihrer Grausamkeit auf ihr Gräberfeld getürmt. Nicht als Andeutung, nicht verklärt, nicht stilisiert, nein, ohne Kunst, brutal wie die entsetzliche Maschinerie, die auf blutige Opfer wartet. Sobald ihr, in welcher Form auch immer, künstlerische Soldatenmäler aufstellt, verdreht ihr die Wahrheit, indem ihr den falschen Schein erweckt, als lägen Krieger hier, Leute, deren Beruf die Waffen waren.«<sup>66</sup> Meines Erachtens müssen die Grenzen der künstlerischen Ausdrucksformen eingestanden werden, wo es um Krieg und seine Folgen geht.

## Anmerkungen

- 1 MANINA, Antonia: Sowjetische Denkmäler für Moskau und Berlin. In: *Berlin - Moskau. Ausstellungskatalog*. München/New York 1995. S. 477.
- 2 Wutschetitsch, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft »Junge Historiker« des Hauses der Jungen Pioniere Berlin-Treptow: *Das Treptower Ehrenmal. Geschichte und Gegenwart des Ehrenmals für die gefallenen sowjetischen Helden in Berlin*. Berlin 1980. S. 24.
- 3 MANINA 1995. S. 475.
- 4 TARCHANOW, Alexej / KAWTARADSE, Sergej: *Stalinistische Architektur*. München 1992. S. 160.
- 5 KASUS, Igor: Der Wiederaufbau Moskaus und der Sowjetunion. In: *Berlin - Moskau. Ausstellungskatalog*. München / New York 1995. S. 512.
- 6 TARCHANOW/KAWTARADSE 1992. S. 169.
- 7 Ebenda.
- 8 MANINA 1995. S. 476.
- 9 Wutschetitsch, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 23.
- 10 Ebenda.
- 11 KÄMPFER, Frank: Vom Massengrab zum Heroen-Hügel. Akkulturationsfunktionen sowjetischer Kriegsdenkmäler. In: KOSELLECK, Reinhart / JEISMANN, Michael: *Der Politische Totenkult. Kriegerdenkmäler der Moderne*. München 1994. S. 327ff.
- 12 vgl. Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft West-Berlin (Hrsg.): *Das sowjetische Ehrenmal in Berlin-Tiergarten. Eine Text- und Fotodokumentation*. Berlin 1987.
- 13 Wetschnaja slawa. Pamjatnik woinam Sowetskoi armii, pawschim w bojach s fashischmom w Berline. Leningrad 1967. S. 1.
- 14 vgl. u.a.: VOGT, Adolf Max: *Russische und französische Revolutionsarchitektur. 1917 - 1789*. Köln 1974.
- 15 alle Angaben dieses Abschnittes aus: KÖPPEN, Alexander / MAUR, Hans: *Das sowjetische Ehrenmal in der Schönholzer Heide*. Berlin 1988.
- 16 Biografischer Anhang in: *Berlin-Moskau* (1995).
- 17 Ebenda.
- 18 Die Urheberschaft der Texte ist indessen nicht vollständig geklärt. Belopolski und Wutschetitsch beanspruchten ihrerseits, die Zeilen als Nachdichtungen von Kriegsberichten erfaßt zu haben. vgl. ARNOLD, Sabine R.: »Das Beispiel der Heldenstadt wird ewig die Herzen der Völker erfüllen.« Gedanken zum sowjetischen Totenkult am Beispiel des Gedenkkomplexes Wolgograd. In: KOSELLECK/JEISMANN 1994. S. 369.
- 19 Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 95.
- 20 JAENISCH, E.: Probleme der Werterhaltung und Pflege an sowjetischen Ehrenmalen und Friedhöfen in Berlin. In: *Landschaftsarchitektur* Nr. 2 (1975). S. 44.
- 21 Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 23.
- 22 WIPPERMANN, Wolfgang: Geteilte Geschichte -Antifaschismus und Widerstand im Geschichtsbild beider deutscher Staaten. In: EGGERT 1991. S. 11.
- 23 BRAUNERT 1984. S. 21.
- 24 MARTIN, Hans: *Die Geschichte der Berliner Grünanlagen*. Berlin 1931.
- 25 DITTMER, Ernst Ludwig: *Das sowjetische Ehrenmal*. Berlin o.J., S. 1.
- 26 FROSCH, Hans, zit nach: Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 148.

- 27 Wutschetitsch, zit. nach: BRAUNERT, Bernhard: Ehrenmal für die gefallenen sowjetischen Helden Berlin-Treptow. Berlin 1984. S. 13.
- 28 Wutschetitsch, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 45.
- 29 Belopolski, zit. nach: Ebenda. S. 49.
- 30 Belopolski, zit. nach: Ebenda S. 26.
- 31 Der Entwurf stammt von einer experimentierfreudigen Künstlergruppe, zusammengesetzt aus Karo Alabjan, Alexej Duschkin, Jakow Dodiza, Arkadi Mordwinow und Wassili Simbirzew. Siehe TARCHANOW/KAWTARADSE 1992.
- 32 Neues Deutschland vom 8.5.1949.
- 33 MIETHE, Anna Dora: Gedenkstätten. Arbeiterbewegung, Antifaschistischer Widerstand, Aufbau des Sozialismus. Leipzig/Jena/Berlin 1974. S. 43.
- 34 Wutschetitsch, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 50.
- 35 Wutschetitsch, zit. nach: Ebenda. S. 64.
- 36 Wutschetitsch, zit. nach: Ebenda. S. 64.
- 37 Das Wort ist türkischen Ursprungs und wird im Russischen unter drei Bedeutungen verwendet: 1. Hügel (allg.); 2. Hünengrab von Steppenvölkern im Altertum; 3. Überwachungshügel der Grenze in Steppengebieten.
- 38 vgl. KÄMPFER 1994. S. 327ff.
- 39 MANINA 1995. S. 476.
- 40 GOTTSCHALK, Wolfgang: Ausländische Ehrenfriedhöfe und Ehrenmale in Berlin. Berlin 1992. S. 13.
- 41 Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 24.
- 42 Wutschetitsch, zit. nach: Ebenda. S. 44.
- 43 Belopolski, zit. nach: Ebenda. S. 26.
- 44 vgl. KÖPPEN, Alexander / MAUR, Hans: *Das sowjetische Ehrenmal in der Schönholzer Heide. Berlin 1988.*
- 45 Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980.
- 46 vgl. u.a.: LURZ, Meinhold: Architektur für die Ewigkeit und dauerndes Ruherecht. Überlegungen zu Gestalt und Aussage von Soldatenfriedhöfen. In: MAI, Ekkehard / SCHMIRBER, Gisela (Hrsg.): *Denkmal - Zeichen - Monument.* München 1989. S. 81ff.
- 47 TARCHANOW/KAWTARADSE 1992. S. 54.
- 48 Lenin, zit. nach: SCHÖGL, Uwe: Proletarischer Klassizismus. Sowjetische Architektur der Stalinzeit. In: TABOR, Jan (Hrsg.): *Kunst und Diktatur. Ausstellungskatalog.* Wien 1994. 2. Bd. S. 791.
- 49 GERMAN, Michail: Die Kunst der Oktoberrevolution. Düsseldorf 1986.
- 50 FRANK, Volker: Antifaschistische Mahnmale in der DDR. Ihre künstlerische und architektonische Gestaltung. Leipzig 1970. S. 10.
- 51 vgl. u.a.: EGGERT, Alexander u.a. (Hrsg.): *Denkmäler zum Denken. Geschichte zum Begehen und Verstehen - antifaschistische Gedenkstätten in den östlichen Bezirken Berlins.* Berlin 1991.
- 52 KRAWZOW, Grigori: Noch ein Geheimnis des »Dritten Reiches«. In: *Sputnik* 1978. Nr. 6. S. 28.
- 53 Ebenda. S. 29ff.
- 54 FROSCHE, Hans, zit. nach: Ebenda. S. 154.
- 55 BIEDERMANN, Hans: *Lexikon der Symbole.* München 1989. S. 111.
- 56 FROSCHE, Hans, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 162.
- 57 Kotikowski, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft 1987 (2. Aufl.) S. 10.
- 58 BRAUNERT (1984). S. 15.
- 59 vgl. HÖPER, Eva Maria: »Berlin im Aufbau«. Die Architektur im Zeichen der Spaltung zwischen Ost und West. In: *Berlin - Moskau 1900 - 1950. Ausstellungskatalog.* München/New York 1995. S. 517ff.
- 60 BRAUNERT 1984. S. 14.
- 61 General Kotikow zur Einweihung am 8.Mai 1949, zit. nach: Arbeitsgemeinschaft (wie Anm. 2) 1980. S. 132f.
- 62 »Den Kämpfern für Frieden und Menschlichkeit«. In: *Neues Deutschland* vom 8.5.1949.
- 63 Otto Grotewohl, zit. nach: Ebenda. S. 135.
- 64 JAENISCH 1975. S. 47.
- 65 KOSELLECK, Reinhart: Die Herausforderung der Mahnmale. In: *FAZ* Nr. 257 vom 13.11.1976.
- 66 Adolf Behne, zit. nach: CAVALLAR, Claudia: Monumentale Jämmerlichkeiten. Heldendenkmäler in Italien. In: *Tabor* 1994. S. 671.

## Abbildungsnachweis

1: Gottschalk, Wolfgang: Ausländische Ehrenfriedhöfe und Ehrenmale in Berlin. hg. von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz (Sonderdruck). Berlin 1992. - 3, 4, 14, 15: Arbeitsgemeinschaft »Junge Historiker« des Hauses der Jungen Pioniere Berlin-Treptow: Das Treptower Ehrenmal. Geschichte und Gegenwart des Ehrenmals für die gefallenen sowjetischen Helden in Berlin. Berlin 1980. - 6, 12: Berlin - Moskau 1900 - 1950. Ausstellungskatalog. München/ New York 1995. - 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13: Verfasser.