

Christiane Theiselmann

Die Bildersprache der Mahnmale für die Gefallenen der beiden Weltkriege

Ein vorrangiges Anliegen der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts waren die bisher in großer Anzahl hervorgebrachten Ehrenmale für die Opfer des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Sie alle thematisieren in eindringlicher, oft düsterer Sprache eine Anklage gegen die sinnlose Menschenvernichtung. So wirkt sich die Niederlage Deutschlands, die 1914 mit dem ersten Gefallenen begann und vier Jahre später mit einer anonymen Masse unbekannter Soldaten endete, auch auf die bildende Kunst der Weimarer Republik aus. Für alle diejenigen, die für „Freiheit und Einheit“ ihr Leben gelassen hatten, eine individuelle Physiognomie zu entwerfen, war künstlerisch unmöglich. Nur so läßt sich auch die trostlose Monotonie der vielen Kreuze und Namenstafeln der Nachkriegszeit erklären, die in langer Reihung die Namen der Gefallenen wiedergeben. Dieses allgemein zu beobachtende Phänomen in dieser Zeit der deutschen Kunst spiegelt auch das denkmalplastische Oeuvre Eugen Senge-Plattens wider:

Nach 1918 entwarf er für die Hausfassade der Studentenverbindung „Thuiskonია“ in Münster eine bronzene Gedenktafel (Abb. 1), die sich seit dem Zusammenschluß mit der „Monasteria“ in deren Besitz befindet. Das obere Drit-



Abb. 1

tel besteht aus einem reliefierten Feld, das die Thematik der Auferstehung schemenhaft skizziert. Die in einem Nimbus erstrahlende Zentralfigur Christi wird flankiert von zwei Randfiguren, vermutlich den erschrockenen Wächtern, die sich, vom Glanz des Mysteriums geblendet, abwenden. Durch die Reduktion der biblischen Szene auf drei Gestalten im Bild klingt auch der Dreifaltigkeitsgedanke an. Der untere Teil der Tafel nennt in alphabetischer Folge die 19 Namen der Gefallenen, die „aus den Reihen der Thuiskonია“ für das „Vaterland“ ihr Leben opferten.

1923 wurde auf dem Kirchhof in Schmallenberg Senge-Plattens Ehrenmal für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges errichtet (Abb. 2). Wie aus zeitgenössischen Akten her-

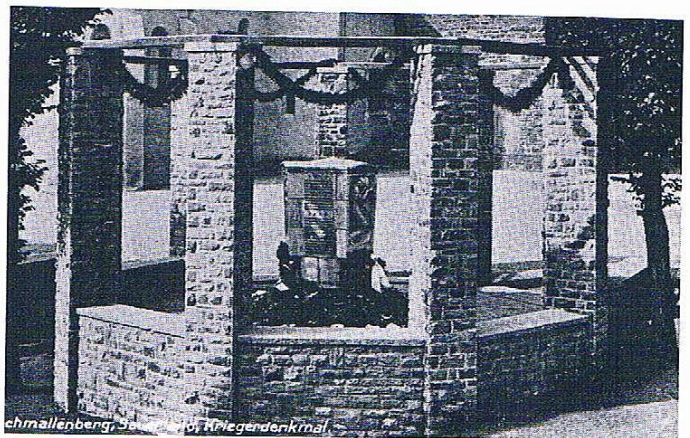


Abb. 2

vorgeht, stammte die Gesamtkonzeption der Anlage sowie der Entwurf zu der neuneckigen Steinergola von dem Düsseldorfer Architekturprofessor Fritz Becker, während die drei figürlichen Reliefdarstellungen in der Mitte ausschließlich Senge-Plattens Werk waren.¹ Es zeigt sich, daß die Zahlensymbolik sowohl formal, als auch inhaltlich auch hier eine Rolle spielte, denn jedes architektonische Element enthält den Divisor Drei. Die Dreizahl ist i. a. Ausdruck für die Vollkommenheit, die Auferstehung am dritten Tage, die Trinität, die theologischen Tugenden und – hier von entscheidender Bedeutung – für die drei Lebensalter. Diese thematisierte Senge-Platten in szenischer Abfolge auf den Bildfeldern in Hochrelieftechnik: Eine junge Mutter wendet sich ihrem Sohn zu, der tröstend ihre Wange streichelt, da sie um den im Krieg gefallenen Vater trauert (K 3). Der Knabe reift zum Mann, der nun im nächsten Bild mit Schild und Langschwert bewaffnet als Krieger erscheint. Seine germanische Kolbenfrisur und der athletisch-muskulöse Körperbau kennzeichnet ihn als „deutsch“. Der gesenkte Kopf und das kraftlose Dahinsinken lassen eine Verwundung und den nahen Tod vorausahnen. Vereinsamt und jeder Lebenserfüllung in reifen Jahren beraubt, bleibt im dritten Bild die gealterte Frau und Mutter zurück, die Hände weinend vor das Gesicht geschlagen. Die natürliche Abfolge der Generationen ist unterbrochen, die Entwicklung der Schöpfung gestört.

Eindringlich, aber mit sparsamen Mitteln, führt Senge-Platten die Grausamkeit des Krieges vor Augen. Im Zuge der späteren Umsetzung des Mahnmals in den Schmallerberger Kurpark fand ein empfindlicher Eingriff in den ursprünglichen Zustand statt: Auffällig ist, daß dabei alle von Becker eingebrachten Architekturelemente entfernt wurden. Da auch die drei Namenstafeln der Kriegsoffer von 1914 – 1918 mit Sandsteinblöcken übermauert wurden, verlor das Denkmal seinen zeitspezifischen Bezug zum Ersten Weltkrieg. Zurück blieb ein Reliefprogramm, das zwar allgemein vor Leid und Schmerz durch den Krieg warnt, das sich jedoch in keinen historischen Zusammenhang mehr einbetten läßt. Lediglich die über den Reliefs belassenen Taten-Kreuze, die im Ersten Weltkrieg häufig Verwendung fanden, bieten einen versteckten Hinweis auf die Historie.

Mit welchen Mitteln man nur wenige Jahre später die öffentliche Darstellung von Schmerz und Tod radikal eliminierte, zeigt das Schicksal eines thematisch verwandten Zinnreliefs Ernst Barlachs von 1931, das ebenfalls eine trauernde Mutter mit Kind darstellt (Abb. 3). Auf Initiative der NSDAP wurde es im Winter 1937/38 von der Rückseite des Hamburger Ehrenmals am Rathausmarkt abgeschliffen und durch einen Adler ersetzt.² In der Hand der „deutschen Frau“, die sich dem Ruf der eigenen Söhne an die Front nicht zu widersetzen hatte, lag die Erhaltung der Rasse. In dieses Schema der „Mutter-Propaganda“ paßten die drei Schmallerberger Reliefs Senge-Plattens nicht hinein.³ Möglicherweise ist hierin auch der Grund für die Verstümmelung des unbequemen Mahnmals und seine Versetzung an einen weniger beachteten Standort zu sehen.



Abb. 3

Ebenfalls in Zusammenarbeit mit Fritz Becker schuf Senge-Platten 1921/22 für den Kirchplatz der Stadt Winterberg ein Ehrenmal für die 66 gefallenen und vermißten Bürger der Stadt (Abb. 4). Die Angelegenheit unterstand hauptsächlich der Leitung Beckers, der, wie überlieferte Zeichnungen zeigen, eine große Platzanlage mit Freitreppe, Brunnenanlage und Gedenkstein in Form einer hohen Säule in der Mitte plante. Diese sollte das Werk Senge-Plattens tragen: Die Bronzeplastik des Reiterheiligen Georg. Die Säule war umrundet von vier hohen, in die Himmelsrichtungen verweisenden Tafeln, in die die Namen der Kriegsoffer eingemeißelt waren (Abb. 5). Senge-Platten modellierte zudem eine Brunnenplastik, die in volkstümlichem Stil zwei Rücken an Rücken musizierende Männlein darstellt (Abb. 6). Der Schriftverkehr zwischen Becker und

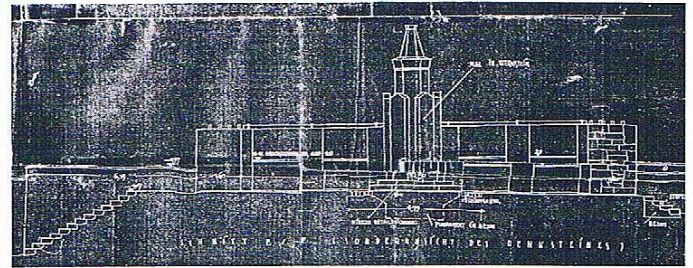


Abb. 4

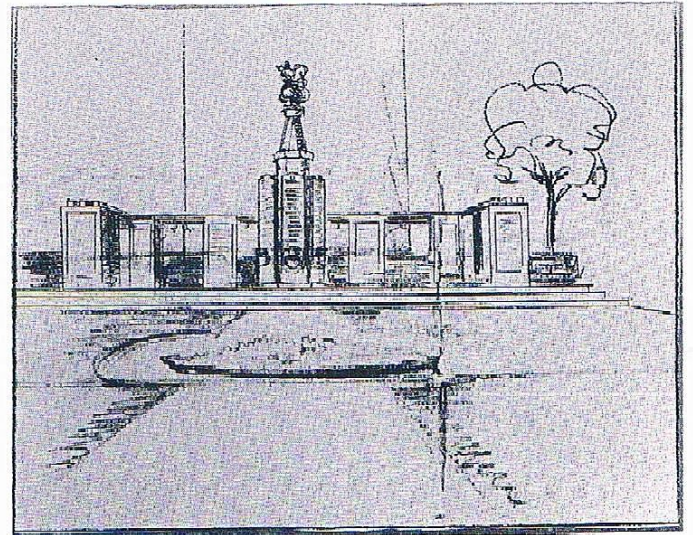


Abb. 5



Abb. 6

dem Bürgermeisteramt offenbart, daß die Stadtväter eine war „witzige“, aber derart „derbe“ und „urwüchsige“ Brunnenfigur nicht wünschten. Man legte dem Künstler nahe, das Modell zu zerschlagen. Ob dies tatsächlich geschah, bleibt unerwähnt.⁴ Von diesem Architekturmonument, das in der Folgezeit abgetragen wurde, ist die 60 cm hohe Bronze Senge-Plattens erhalten geblieben (K 2). Sie entstand nach einem ersten, bereits sehr detailliert ausgearbeiteten Arbeitsschritt, dem Tonmodell, das innerhalb des mehrstufigen bildhauerischen Arbeitsverfahrens eine Station darstellt, als dessen Endprodukt die Bronzeplastik auf dem Denkmal erscheint. Interessant scheinen noch die von der Stadt getätigten Aufwendungen für das Denkmal in Höhe von 220.000 DM zu sein, die angesichts der deutschen Wirtschaftskrise mit hoher Arbeitslosigkeit und galoppierender Inflation eine beträchtliche Summe darstellte.⁵ Das Anliegen der Stadt, ihre toten Soldaten zu ehren, muß demnach als ein dringendes Desiderat empfunden worden sein.

Seit dem Mittelalter wird der Heilige Georg, einer der populärsten Heiligen innerhalb der bildenden Kunst, als Symbol des siegreichen Kampfes der Kirche gegen das Heidentum verehrt. Aus dieser Vorstellung entwickelte er sich zum Schutzpatron der Krieger. Die Legende schreibt dem römischen Krieger Georg zu, den Lindwurm, ein schlangentriges Drachungeheuer, im Zeichen des Kreuzes getötet zu haben, um die Königstochter Gleodolinde zu befreien. Davon beeindruckt, ließ sich der überzeugte König zum Christentum bekehren und mit all seinen Untertanen taufen.⁶ Diese Heiligenerzählung griff Senge-Platten auf und stellte den Reiter St. Georg in dem Moment dar, in dem er mit der Lanze den sich am Boden windenden Drachen den Todesstoß versetzt. Dabei hielt sich der Bildhauer an ein

Kompositionsschema, das sich in der bildenden Kunst durch die bekannten Werke von Raffael, Schongauer, Cranach und Dürer als feststehender Topos herausgebildet und weit verbreitet hatte.⁷

1928 folgte als nächster großer Auftrag für Senge-Platten die Errichtung eines „Ehrendenkmals für die im Kriege 1914 – 1918 gefallenen Gemeindemitglieder“ von Oedt bei Viersen/Rheinland (K 5). Bevor es dazu kam, mußte er sich jedoch erst einem öffentlich ausgeschriebenen Konkurrenzverfahren unterziehen, von dem ihn der Schulrektor Schnieder aus Oedt informierte. Weitere Mitbewerber waren die Bildhauer Ferdinand Flosdorf aus Köln und Kurt Schroers aus Krefeld, der Architekt M. Hoersch aus Hagen, der Kunstmaler Wolfgang Pagenstecher sowie der Bildhauer Theo Rötte, beide aus Düsseldorf.

Im März 1928 reiste Senge-Platten nach Oedt, um den vorgesehenen Aufstellungsort, den Platz hinter der katholischen Pfarrkirche St. Vitus zu begutachten und schickte wenig später unter dem Kennwort „St. Vitus“ ein kleines Holzmodell und mehrere Zeichnungen ein, die seinen Denkmalsentwurf illustrierten. In einem beiliegenden Schreiben lobte er die „ruhige“ und „stimmungsvolle“ Atmosphäre des Platzes. Der Ort war nicht zu abseits gelegen und mit dem Leben in der Gemeinde eng verbunden. Zudem ließ sich Senge-Platten von „der natürlichen Umgebung“ mit Laubbäumen und Häusern inspirieren, die nach seiner Ansicht ein „leichtes, heiteres Architekturstück“ unter Verzicht auf „schwere Monumentalität“ erforderten.⁸

Alle eingegangenen Entwürfe wurden über Pfingsten 1928 in der Nordschule öffentlich ausgestellt. Im Juli entschieden sich die Mitglieder des Preisgerichts, Prof. Netzer von der Kunstakademie und der Oberregierungs- und Bauerrat Dr. Dechant aus Düsseldorf sowie Bürgermeister Monar für Senge-Plattens Modell „St. Vitus“.⁹ Ausschlaggebend war wohl, daß Senge-Platten als einziger in seinem Entwurf an die Geschichte des Pfarrpatronats in Oedt angeknüpft hatte. 793 hatten Benediktinermönche die Reliquien des Heiligen Vitus nach Mönchengladbach gebracht, von wo aus später die so benannte Pfarrkirche in Oedt gegründet worden war.¹⁰

Das aus Muschelkalk gehauene Denkmal zeigt den im Gebet niederknienenden Knaben Veit, der seit der karolingisch-ottonischen Zeit als heiliger Vitus vor allem im böhmisch-tschechischen und bayerischen Raum in einem besonderen Kult verehrt wird. Nach der Legende entzog sich der junge Veit unter dem Einfluß seines Erziehers Modestus seinen heidnischen Eltern, heilte Kranke im Namen Christi, überlebte die von Kaiser Diokletian angeordnete Folter im Löwenkäfig, da die Tiere friedlich blieben, starb aber später im Martyrium.¹¹ Diesen Teil der Vituslegende griff Senge-Platten hier auf, indem er am Fuße des hohen Denkmalssockels vier Löwen, als Wächter in die vier Himmelsrichtungen blickend, plazierte. Die Löwen fungierten gleichzeitig als Stützen für einen bronzenen Baldachin, der die betende Knabenfigur beschirmt. Wie ein noch erhalten der Kostenvoranschlag zeigt, plädierte Senge-Platten für

die Aufstellung von zwei Sitzbänken am Rande des Platzes.¹² Der Künstler sah seine Werke demnach gern in rahmender Architekturkulisse, die zum Verweilen und Besinnen einlud. Auch die bereits erwähnte Steinpergola des Ehrenmals in Schmallenberg sollte diesen Zweck erfüllen.

Die Enthüllung des Oedter Denkmals erfolgte am Buß- und Betttag, den 20. November 1929. Anfang der 60er Jahre wurde das Monument abgetragen, seine einzelnen Elemente befinden sich heute in Privat- und Museumsbesitz. Bereits 1926 unterlag die Errichtung des Mahnmals in Oedt strenger staatlicher Observation, wie ein Schreiben des Düsseldorfer Regierungspräsidenten an Bürgermeister Monar vom 16. Dezember 1926 deutlich macht. Dort heißt es: „Zu meinem Bedauern muß ich feststellen, daß in erschreckender Zahl Kriegerverehrungen im Bezirk entstehen, die einen Tiefstand von Kunstempfindungen verraten und nicht geeignet sind, in erhebner Weise an die Gefallenen und die große schwere Zeit zu erinnern. Zum Schutze der Heimat (...) bestimme ich: Alle der Heldenverehrung dienenden Planungen sind (...) durch die Baupolizeibehörden mir vorzulegen und bedürfen meiner Genehmigung. Für die nötige Beratung werde ich Sorge tragen.“¹³ Der Tenor dieser Direktive ist deutlich. Ursächlich für die zunehmende, planmäßige Unterbindung dieser eher pessimistisch stimmenden Denkmalsgattung war eine politische Motivation. In Zukunft sollte es die offizielle Aufgabe der Kunst werden, den ehrenhaften Soldatentod zu mystifizieren, zu verherrlichen und zu glorifizieren.

Nach der Denkmalsenthüllung in Oedt arbeitete Senge-Platten an einem monumentalen 1933 fertiggestellten Werk für das sauerländische Assinghausen (K 10). Den Auftrag hatte ihm Richard Maseck, ein Verantwortlicher der Assinghausener Hitler-Jugend vermittelt.¹⁴ Senge-Platten wählte die symbolhafte Figur des heiligen Michael, dem glänzendsten und kämpferischsten der vier Erzengel, zugleich Anführer der himmlischen Herrscharen. Seine Gestalt hatte große Bedeutung innerhalb der christlichen Vorstellungswelt: Er war es, der Luzifer stürzte und den Drachen tötete (Offenb. 12, 7), der Adam und Eva aus dem Paradies vertrieb (1. Mose 2, 24), der Abraham in den Arm fiel, als dieser Isaak opfern wollte (1. Mose 22, 9-18). Er war es, der die Juden trockenen Fußes in das gelobte Land führte, nachdem er das Rote Meer geteilt hatte (Jos. 3, 14-17) und er wird es sein, der beim jüngsten Gericht mit seiner Posaune die Toten aus den Gräbern erweckt (Matth. 24, 30-31) und gemäß der Apokalypse den Antichrist tötet (Offenb. 20, 1-3). Diese kämpferischen Eigenschaften betonend, gab Senge-Platten seinem Erzengel eine entsprechende Ausprägung:

Auf einem monumentalen Grundsockel aus gemauertem Bruchstein erhebt sich ein mittleres Hauptpostament, flankiert von zwei schmalen, zurückgesetzten Seitenpostamenten aus Schiefer. Zwei Bronzetafeln an der Schauseite führen die Namen der Kriegsoffer Assinghausens an. Auf einer schmalen Plinthe erhebt sich die kolossale, 3,30 m hohe Kupferstatue des ehern gerüsteten heiligen Michael. Die erhobene Rechte umfaßt das Heft des gewaltigen,

senkrecht aufgerichteten Schwertes, die gesenkte Linke hält den rechteckig gewölbten Schild. Die dem Rücken entwachsenden übergroßen Flügelschragen stützen die jugendliche Gestalt nach hinten ab. Sie zeigen die reliefierte Musterung eines stilisierten Flügelgefieders. Der unbefelmte Kopf wird bestimmt von einer großflächigen Stirn, das porträtferne Gesicht kommt einer Schablone gleich. Die bildhauerische Formensprache ist geometrisch, knapp und heraldisch stilisiert, ohne verzierendes Beiwerk. Eine „archaisierend-germanisierende Monumentalität“ macht den Stil dieses Denkmals aus.¹⁵ Ein Vergleich mit dem „Geisteskämpfer“, den Ernst Barlach 1928 für die Nordfassade der Kieler Nicolaikirche schuf (Abb. 7), verdeutlicht die

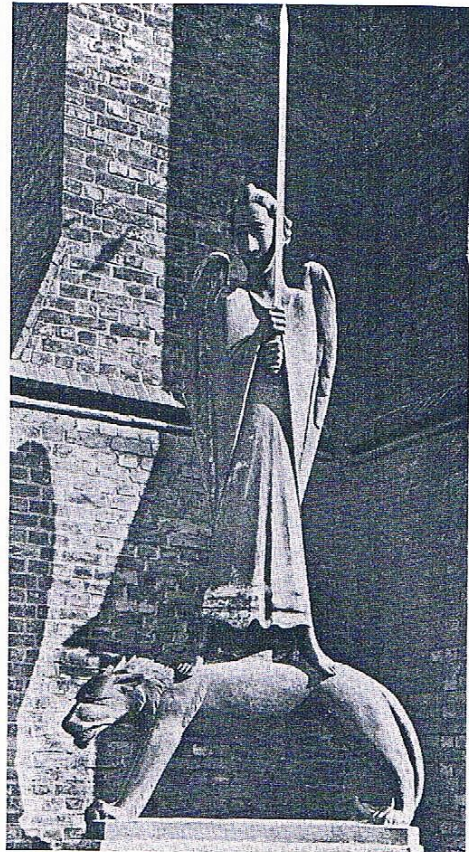


Abb. 7

verschiedenen Auffassungen vom gleichen Thema: Während Barlach den wachsam auf einem Fabeltier stehenden Engel in ein streng fallendes, stoffliches Gewand hüllt, schlägt Senge-Platten durch die steife Ritterrüstung militäristische Töne an. Barlach verleiht seinem „Geisteskämpfer“ durch die leichte Rechtsneigung des Kopfes spontane Lebensnähe, Senge-Platten hingegen formuliert durch den in strenger Symmetrie nach vorn gerichteten Kopf eine erstarrte Maske.¹⁶ Der Assinghausener Denkmalstitel weckt Assoziationen an den „Deutschen Michel“, eine sinnbildliche Darstellung „des Deutschen“, die vor allem seit Beginn des Ersten Weltkrieges eine erneute Blüte erlebte. Die Anklänge an die nationalsozialistischen Ideale von Deutschtum und Kampfeskraft sind evident. Das Assinghausener Kriegerdenkmal wurde 1933, im Jahr der „Macht ergreifung“, auf einer damals noch außerhalb des Ortes lie-

genden Anhöhe plaziert – ein für diese Zeit typischer Standort. In der Auffassung des Gegenstandes weist Senge-Verkörperung des heiligen Michael große Ähnlichkeit mit der Frontalgestalt „Sankt Michael“ des 1913 eingeweihten Leipziger Völkerschlachtdenkmals von Bruno Schmitz (Abb. 8) auf. Beide Denkmäler symbolisieren eine völk-

nem Brief an Sümmermann verweist darauf, daß sich der Künstler im Nachhinein mit dem Denkmal nicht mehr identifizierte und deshalb gegen eine Umgestaltung nichts einzuwenden hatte: „Ich selbst bin unversehens in eine neue Aufgabe hineingeraten. Der große Sockel mit dem Michael in Assinghausen sollte wegen Baufälligkeit abgerissen und neu aufgebaut werden. Da habe ich mich dann eingeschaltet und vorgeschlagen, einen neuen Entwurf für die Umgestaltung zu machen und das hält mich nun im Atem. Natürlich bleibt vom Alten dann nichts übrig als der Name. Hoffentlich gelingt es!“²⁰ Dieses, den Tenor seiner Zeit unverkennbar aufgreifende Denkmal, ist wohl als einmalige künstlerische Entgleisung Senge-Plattens zu werten, im Rahmen seines Gesamtwerkes muß es zumindest als untypisch bezeichnet werden.

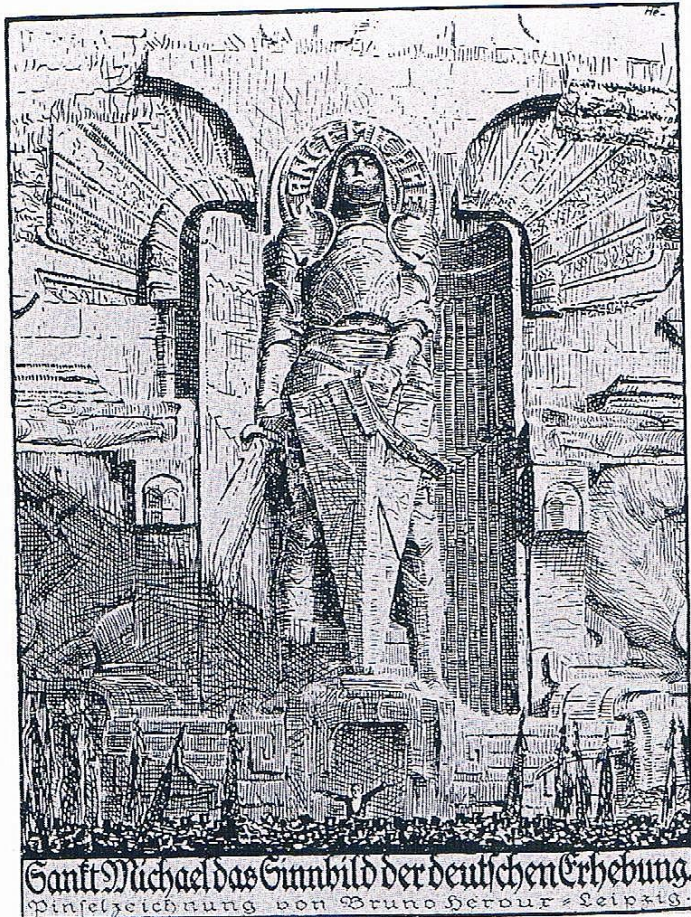


Abb. 8

sche Nationalidee, die vordergründig den deutschen Sieg der Befreiungskriege von 1813 oder den heldenhaften Soldatentod zwischen 1914 und 1918 feiern, in Wirklichkeit aber auf die jeweils bevorstehende militärische Auseinandersetzung vorbereiten.¹⁷ Die zeitgenössische sympathisierende Presse wußte diese Elemente herauszustellen: Kurz nach der Denkmalsenthüllung erschienen Aufsätze von Konrad Weiß, Alfons Runte und einem nicht näher genannten „Professor R.“¹⁸ Besonders Weiß schlägt unüberhörbar völkisch-nationale Töne an, die das Denkmal in entsprechender Weise zu interpretieren suchen. Seine Denkmalsbeschreibung schließt mit den Worten: „Und so lassen sich bei der einfachen Betrachtung des Werkes eines stammhaft echten Künstlers Gedanken anknüpfen, die alsbald in das deutsche Wesen hineinreichen.“¹⁹ Öffentliche Rechtfertigungen oder Erklärungen zu diesem Werk hat Senge-Platten nie abgegeben. Einzig eine Äußerung in ei-

Nach 1933 erhielt Senge-Platten vorerst keinen weiteren Auftrag zur Ehrung von Kriegsgefallenen. Ursächlich für diese Atempause waren zweifellos die jede künstlerische Betätigung lähmenden Kriegsvorbereitungen und schließlich der Hereinbruch des Zweiten Weltkrieges. Erst fünf Jahre nach Beendigung des Krieges konnte der Bildhauer seine Betätigung auf diesem Gebiet erneut aufgreifen. Wie im folgenden erörtert wird, müssen die Kriegserlebnisse eine einschneidende Wirkung auf Senge-Platten erhabt haben, denn sein Werk erfährt eine deutliche Zäsur: Er verarbeitet seine Themen nun verschlüsselter und abstrakter, es ist, als habe er sich in sich selbst zurückgezogen.

In den 50er Jahren schuf der Bildhauer sieben Mahnmale für die Gefallenen beider Weltkriege und für den Widerstand des 20. Juli. Auftraggeber der Ehrenmäler in Alstätte, Ahaus, Stadtlohn, Vreden und Oeding war der Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, Kreisverband Ahaus, als dessen Vorsitzender Felix Sümmermann fungierte.

In Alstätte war schon des öfteren der vernachlässigte und ungepflegte Zustand der Soldatengräber auf dem Friedhof der Kirchengemeinde St. Mariä Himmelfahrt kritisiert worden.²¹ Auf Initiative Sümmermanns beauftragte man deshalb Senge-Platten mit „einem sinnvollen, wenn auch nur schlichten Ehrenmal“.²² Der Bildhauer schuf ein Vesperbild auf einer zwei Meter hohen Schieferplatte (K 45). Die Darstellung der trauernden Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß, die sogenannte „Marienklage“ versinnbildlicht das individuelle menschliche Leid, überhöht durch den Schmerz Mariens. Als selbständiges Andachtsbild trat die Pietà in der Plastik nach 1300 auf und hat seitdem verschiedene Ausprägungen erfahren. Senge-Platten arrangiert das Zueinander der zwei Figuren, losgelöst von den übermächtigen Horizontal-Vorbildern des Mittelalters und der Renaissance. Unter Beibehaltung der Grundform eines Kreuzes durch die Ausbreitung der Arme, liegt der Korpus Christi zu Füßen der Maria, nur Kopf und Oberkörper an ihre Knie gelehnt. Senge-Platten wählte damit den im 16. Jahrhundert stark verbreiteten Vertikal-Typus.

Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts erfuhr das Pietà-Motiv in der Kunst eine sozialkritische und antimilitaristische Deutung, die bis zu einem offenen Appell

gegen den Faschismus gehen konnte. Bei Senges Zeitgenossen und Vorläufern Lovis Corinth, Wilhelm Lehmbruch und Käthe Kollwitz erlangte das Thema „Mutter und Kind“ unter dem Erlebnis der Weltkriege eine Profanisierung. Senge-Platten schloß sich dieser Richtung nicht an, er hielt an einer ausschließlich kirchlichen Sprache fest.²³ Die Enthüllung des Vesperbildes fand am 1. November 1950 statt.

Tags darauf wurde nach dem traditionellen Allerseelengottesdienst und einer feierlichen Prozession auf dem Friedhof St. Mariä Himmelfahrt in Ahaus eine monolithische Schieferplatte Senge-Plattens zur Ehrung der 112 gefallenen einheimischen Soldaten geweiht (K 46).²⁴

Das Relief der Platte thematisiert den biblischen Traum Jakobs von der Himmelsleiter: Auf der Flucht vor Esau hatte sich Jakob unterwegs zum Schlafen niedergelegt und träumte von Stufen, die hinauf zum Himmel führten, auf denen Engel auf- und niederstiegen. Zuoberst stand Gott und sprach: „Das Land, darauf du liegst, will ich dir und deinen Nachkommen geben (...). Und siehe, ich bin mit dir und will dich behüten, wo du hinziehst, und will dich wieder herbringen in dies Land.“²⁵ Als Jakob erwachte, fürchtete er sich und sprach: „Wie heilig ist diese Stätte! Hier ist nichts anderes als Gottes Haus, und hier ist die Pforte des Himmels.“²⁶ Am Morgen richtete er mit großer Kraft den Steinblock auf, der an seinem Kopfende gelegen hatte. Er nannte den Ort „Bethel“: „Haus Gottes“.²⁷ Die „Jakobsleiter“ symbolisiert ein Zeugnis der Treue Gottes, der den leidenden Menschen selbst in widrigsten Situationen nicht verläßt. Anlässlich einer Totensonntagsfeier wurde der künstlerisch intendierte Sinn der „Jakobsleiter“ folgendermaßen formuliert: „Trauer schlägt die Augen nieder, aber die Jakobsleiter an der Stirnseite hebt sie empor zum Himmel.“²⁸

Sowohl auf-, als auch abwärts gerichtete Bewegungen ruft Senge-Platten in mehrfacher Weise hervor: Zum einen weisen die Hände der Engel auf der linken Seite nach oben, auf der rechten Seite nach unten, was den Darstellungszweck des ewigen Lebenskreislaufs verfolgt. Zum anderen verändern sich die Engelsphysiognomien in aufsteigender Linie von zurückhaltend verschlossenen Lippen zum freundlichen Lächeln. Nicht zuletzt findet diese Darstellungsform Unterstützung durch die gartenarchitektonische Gestaltung der Umgebung. Die Gartengestalterin, Ingeborg Engelhardt, die auch in Stadtlohn mit Senge-Platten zusammenarbeitete, plazierte die umliegenden Bäume so, daß das Spiel mit Licht und Schatten auf der Schieferplatte das Streben vom Duster-Irdischen zum Hell-Göttlichen unterstreicht. Der Zyklus des gegenseitigen Gebens und Empfangens, des Auf- und Absteigens war in mittelalterlichen Darstellungen als typologisches Vorbild für die Himmelfahrt Christi sehr beliebt. Die „Jakobsleiter“ ist jedoch nicht ausschließlich ein Gegenstand christlicher Kunst gewesen, sondern fand vor allem Eingang in die Miniaturmalerei jüdischer Handschriften.

Aus zwei zeitgenössischen Zeitungsmeldungen der Ahauser Kreiszeitung geht hervor, daß man aufgrund des

großen Anklangs, den die Pietà in Alstätte und die „Jakobsleiter“ in Ahaus fanden, nun auch für Stadtlohn die Errichtung eines Ehrenmals plante, dessen Weihe am Allerheiligentag 1951 vollzogen wurde (K 49 - K 63).²⁹ Über diese als Kreuzweg gestaltete Gefallenengedenkstätte auf dem Friedhof in Stadtlohn wurde an anderer Stelle bereits ausführlich berichtet.³⁰ (vgl. hier den Beitrag von B. Schulte.)

Die gleiche abgerundete Plattenform verlieh Senge-Platten dem 1952, auf dem ehemaligen katholischen Friedhof an der Ostendarper Straße in Vreden enthüllten Gefallenenehrenmal (K 65).³¹ Die Schieferplatte mit dem Titel „Iterum venturus est“ (Er wird wiederkommen) ist durch eine Bildschräge in zwei Zonen gegliedert, die links unten Maria und rechts oben Christus vorstellen. Die Zone unter der Überschrift „Maria in caelum assumpta est“ (Maria ist in den Himmel aufgenommen worden) auf der linken Seite zeigt die Himmelfahrt der Gottesmutter. Dieses, im Neuen Testament nicht erwähnte Geschehen entwickelte sich aus der apokryphen Legende „De Transitu Beatae Mariae Virginis“. Senge-Platten zitierte das traditionelle Mariengewand mit dem Schleier als Kopfbedeckung und dem bodenlangen Schutzmantel – eine Tradition, die auf das spätantike Kaiserinnenornat zurückreicht. Das in reicher Stoffhülle drapierte Mariengewand verrät eine in expressionistischer Formensprache ausgelebte Freude am Malerischen. Die rechte Seite schildert das Ereignis der Himmelfahrt Christi, wonach Christus vor den Augen des Betrachters von einer Wolke umhüllt in den Himmel aufschwebt (Marcus 16,19; Lucas 24,51; Apostelgeschichte 1,9). In diesem Augenblick verkörpert er die Verbindung zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und dem Menschen. Sein dem Menschen geltender Segensgestus verspricht die Erlösung.³²

Mit der Denkmalsplastik „Auferstehung des Fleisches“ trug Senge-Platten 1955 zur Ehrung von acht gefallenen Soldaten in Oeding, heute Ortsteil der Gemeinde Südlohn, bei.³³ Das knapp 1,10 m hohe Mahnmal befindet sich dort auf dem katholischen Friedhof St. Jakobus (K 77). Es handelt sich um einen kompakten, von Quarzadern durchzogenen, blau-schwarzen Schieferblock, der den Torso einer menschlichen Gestalt zugleich im Aufriß und im Querschnitt zeigt. Ein fragmentarisch herausgebildeter Oberkörper gibt einen Kopf und eine seitlich ruhende Hand zu erkennen. Es scheint, als würde die Figur ebenfalls zu Stein. Die Seitenansicht offenbart das „Innenleben“ des Menschen, versinnbildlicht durch reliefierte Hand-, Rippen- und Beckknochen. Ein Fingerzeig des Bildhauers auf die verbliebenen körperlichen Überreste, das Skelett eines Toten. Die nach oben zunehmende, konische Form des Blocks, spricht, wie viele Werke, das „Gen-Himmel-Weisende“ an.³⁴

Ein weiteres, 1957 auf Veranlassung Sümmermanns geschaffenes Gefallenendenkmal Senge-Plattens ist das „Mahnmal des 20. Juli 1944“ das ursprünglich im Ahauser Schloßpark Aufstellung fand (K 86). 1975 erfolgte eine Um-

setzung vor das ehemalige Kreishausgebäude in Ahaus. Dieses Mahnmal stand in ganz besonderer Beziehung zu Felix Sümmermann, da der Genannte in der Nacht des 20. Juli 1944 mit seiner Familie verhaftet und ein knappes Jahr in Gefängnissen und im Konzentrationslager Ravensbrück interniert worden war. Sümmermann, damals Landrat des Kreises Ahaus, war zusammen mit dem später hingerichteten Leiter der katholischen Arbeitervereine Deutschlands und Hauptmann d.R. im Oberkommando der Wehrmacht Letterhaus von den Männern des 20. Juli als Leiter der Zivilverwaltung des Kreises Ahaus vorgesehen.³⁵

Senge-Platten's fast viereinhalb Meter langes Schiefermahnmal wurde vom biblischen Stoff der Apokalypse inspiriert: „Und wenn sie (die beiden Propheten, als Zeugen Gottes) ihr Zeugnis vollendet haben, so wird das Tier, das aus dem Abgrund aufsteigt, mit ihnen kämpfen und wird sie überwinden und wird sie töten (. . .). Und nach drei Tagen und einem halben fuhr in sie der Geist des Lebens von Gott, und sie stellten sich auf ihre Füße; und eine große Furcht fiel auf die, die sie sahen: Und sie hörten eine große Stimme vom Himmel zu ihnen sagen: Steigt herauf! Und sie stiegen auf in den Himmel.“ (Offenb. 11,7, 11-12). Wie Senge-Platten selbst erklärt, stellt die Frontalansicht des Mahnmals das Untier dar, das den wehrlos an Händen und Füßen gefesselten Menschen nach dem Kampf verschlungen hat. Die Rückansicht stellt den durch den Tod hindurchgegangenen Menschen dar, der Gott befreit entgegenschwebt. Der Rücken des Tieres bildet die scharfe Grenze zwischen dem Hinopfern und der Auferstehung. Zu Recht erteilt Walter Warnach diesem Werk nachträglich das Motto: „Vita mutatur, non tollitur“ (Das Leben ändert sich, wird aber nicht aufgehoben.).³⁶ Auch hier schuf Senge-Platten wieder einen Zyklus: Erst stellt er das Leid im Kampf mit der Tyrannei, dann die Erlösung dar.³⁷

Sein letztes Gefallenendenkmal mit dem Titel „Apokalyptisches Geschehen“ schuf Senge-Platten 1957 für den katholischen St. Antonius-Friedhof an der Liebigstraße in Wuppertal-Barmen (K 85). Es gilt dem Massengrab der 1.100 ehemaligen Stadtbewohner, die im Mai 1943 bei einem Bombenangriff auf Barmen ums Leben kamen.³⁸ Anfänglich hatte die „Kommission für die Beratung von künstlerischen Arbeiten bei städtischen Bauvorhaben“ geplant, das Mahnmal Senge-Plattens auf dem evangelischen Friedhof „Am Bredtchen“ in der Gemeinde Elberfeld aufzustellen. Die Vertreter der Kirchengemeinde lehnte dies jedoch mit der Begründung, „dem Gedanken der Verkündigung“ sei „zu wenig Rechnung getragen“, ab.³⁹ Da der Kommission Senges Werk jedoch gut gefiel, tauschte man den Aufstellungsort mit dem Künstler van Breck, der den Auftrag für ein Ehrenmal auf dem Friedhof an der Liebigstraße erhalten hatte.

Senges Denkmal besteht aus zwei hintereinandergeschobenen Schieferblöcken, die verschiedene, aber inhaltlich zusammenhängende Bilder im Relief vorstellen: Auf dem vorderen, quer gelagerten Relief steigt links ein unheimliches Tier mit sieben Häuptern und zehn bekrönten Hörnern aus dem Meer auf. Sichtbar weicht das Wasser zurück.

Rechterhand steht ein gehörntes Lamm auf gespreizten Hufen. Seine schräg gestellten Augen verraten ein lauernes, hinterhältiges Wesen. Hinter dieser Darstellung, gleichsam darüber hinauswachsend, erhebt sich die zweite Schieferplatte. Sie zeigt das Relief eines Frauenkopfes mit einer erhobenen, Ruhe gebietenden Hand, aufragend über der Silhouette einer neu gewachsenen Stadt. Die komplizierte, vom theologischen Inhalt abstrakte Doppeldarstellung findet ihren biblischen Ursprung in der Apokalypse. Dort wird versucht, sich die geheimen Pläne Gottes in der Geschichte auszumalen. Dort heißt es: „Und ich sah ein Tier aus dem Meer steigen, das hatte zehn Hörner und sieben Häupter auf seinen Hörnern zehn Kronen (. . .) und seine Füße waren wie Bärenfüße (. . .) und es wurde ihm ein Maul gegeben zu reden große Dinge und Lästerungen gegen Gott (. . .) und ich sah ein zweites Tier aufsteigen aus der Erde; das hatte zwei Hörner wie ein Lamm und redete wie ein Drache“ (Offenb. 13, 1-12). Zweifellos deutet Senge-Platten mit der Zuspitzung dieser endzeitlichen Phase auf die Greuelthaten der Episode des Dritten Reiches, die aber, wieder gemäß der Bibel, nach der Vernichtung des apokalyptischen Ungeheuers eine Auflösung erfährt: „Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde (. . .) und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem von Gott aus dem Himmel herabkommen, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann“ (Offenb. 21,1-2).

Durch ihre gewaltige Bildersprache hat die Apokalypse immer wieder die Phantasie der Künstler angeregt. Die meisten dieser endzeitlichen Vorstellungen hat die mittelalterliche Buchmalerei sowie die Glasfenster- und Teppichkunst aufgegriffen. In der Malerei und Grafik sind die visionären apokalyptischen Szenen vor allem von Hieronymus Bosch, Peter Paul Rubens, Pieter Brueghel und Albrecht Dürer eingehend verarbeitet worden. Auch bei seinem letzten Gefallenendenkmal für Wuppertal wollte Senge-Platten die Umgebung seines Denkmals entsprechend geprägt wissen: So mußte ein Treppenaufgang mit Plattform sowie ein Hekken- und Baumhintergrund mit Rhododendren, Eiben und Kiefern angelegt werden.⁴⁰

Resümierend ist zu bemerken, daß das denkmalplastische Schaffen Eugen Senge-Plattens vor allem den Opfern der beiden Weltkriege verpflichtet war, was ihn programmatisch in die Nähe von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach rückt. Die andere große Aufgabe der Zeit, der auch im deutschen Denkmalwesen thematisierte Kampf um eine demokratische Republik, aus dem die sogenannten „Denkmäler des Internationalismus“ für die Märzgefallenen, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg resultieren, fand nicht das Interesse Senge-Plattens.

Dieser Bildhauer hatte einen Blick für die Unvollkommenheit und Hilfsbedürftigkeit des Menschen, verstand es jedoch, die menschliche Ehre und Größe daran anzuknüpfen. Die Kraft für sein Schaffen nährte Senge-Platten aus seinem christlichen Glauben. Immer wieder beschäftigte ihn vor allem das Thema der Heilsgeschichte des Menschen, das er aus betont katholischer Sicht verarbeitete.

Vor dem zweiten Weltkrieg galt seine besondere Vorliebe den Heiligenlegenden, während er danach fast ausschließlich aus dem Stoff des Alten Testaments schöpfte. Seine Ehrenmale für die Gefallenen beider Weltkriege bieten dem Betrachter immer wieder neu und subtil formulierte Hinweise auf eine Trost spendende und erlösende Perspektive für die Menschheit. Die Ehrenmale Senge-Plattens verharren nicht in der Anklage, sondern weisen einen aus der Enge des Daseins hinausführenden Weg.

Anmerkungen:

Anm. 1: Vgl. *Spezial-Akten des Amtes Schmallenberg betreffend Erhaltung und Pflege der Natur- und Kunstdenkmäler, Ausgrabungen usw. 1914-1934*, B 1694, *Journal-Nr. 1122/1 und 1161.1*; Zit.n: Peifer, Egon: *Eugen Senge-Platten*, in: *Schmallenberger Almanach 1990*, S. 216.

Anm. 2: Vgl. Schult, Friedrich: *Ernst Barlach. Das plastische Werk*, Hamburg 1959, Bd. 1, S. 218-221.

Anm. 3: Vgl. *Verfolgt und verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1983 - 1945. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Hamburg 1983*, 1983, S. 38f., 105, Abb. 5.

Anm. 4: *Aufschluß über die Planungs- und Entstehungsgeschichte des Monuments gibt die Akte „Aus dem Protokollbuche der Stadtverordnetenversammlung zu Winterberg – Errichtung des Kriegerdenkmals 1921/22“*, Kreisarchiv Meschede.

Anm. 5: Vgl. den „Kostenüberschlag“ Beckers vom 27.3.1922 aus dem Protokollbuch der Akte.

Anm. 6: Vgl. Krause, Heinrich und Eva Uthemann: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum*, München 1988, S. 419f.

Anm. 7: Vgl. dazu Markwalder, Marga: *Ritter Georg*, Zürich 1950.

Anm. 8: Die im folgenden kurz skizzierte Entstehungsgeschichte des Denkmals ist der ausführlichen Akte „Ehrenmal für die im Kriege 1914-1918 gefallenen Gemeindeglieder. 1925 - 1929“, Nr. 982 des Gemeindearchivs Oedt im Kreisarchiv Viersen entnommen. Vgl. hier: Blatt 167. Mein Dank für die Überlassung dieses Dokumentes gilt Herrn Johannes Lipp, dem Vorsitzenden des Heimatvereins Oedt e. V.

Anm. 9: Vgl. Ebda., Blatt 224.

Anm. 10: Vgl. „Oedt ehrt seine gefallenen Helden“, in: *Zwischen Niederrhein und Grenze. Generalanzeiger für den Niederrhein. Niederrheinisches Echo*, Nr. 321 vom 21.11.1929.

Anm. 11: Vgl. Krauss/Uthemann, S. 489f.; Königs, Heinrich: *Der heilige Vitus und seine Verehrung*, Diss. Münster 1939.

Anm. 12: Vgl. Akte 1925 - 1929 im Kreisarchiv Viersen, Blatt 248.

Anm. 13: Ebda., Blatt 28.

Vgl. Peifer 1990, S. 205, 208.

Anm. 15: *Denkmäler des Dritten Reiches*, in: Scharf, Helmut: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984, S. 293.

Anm. 16: Vgl. Schult 1959, Bd. 1, S. 189f.

Anm. 17: Vgl. Scharf, Helmut: *Zum Stolz der Nation. Deutsche Denkmäler des 19. Jahrhunderts*, Dortmund 1983, S. 217f.

Anm. 18: Vgl. Weiß, Konrad: *Ein Kriegerdenkmal im Sauerland*, in: *Am Weg der Zeit, Beilage für das Geistesleben der Gegenwart*, Münsterischer Anzeiger, Nr. 164, Bl. 3, vom 7.4.1935; Ders.: in: *Deutsches Adelsblatt* 24, Jg. 53, vom 8.6.1935, S. 645-647; Runte, Alfons: *Der Bildhauer Eugen Senge-Platten*, in: *Hochland* 11, 1935/36, S. 478f.; „O unbesieglich starker Held“. *Zum Feste des heiligen Erzengels Michael am 29. September*, in: *St. Paulusblatt. Kirchliche Nachrichten für die Dekanate* 39, vom 25.9.1938, S. 5f.

Anm. 19: Weiß, Konrad: in: *Deutsches Adelsblatt* 24, Jg. 5, vom 8.6.1935, S. 646.

Anm. 20: *Schreiben Senge-Plattens an Felix Sümmerrmann vom 9.7.1967*.

Anm. 21: Vgl. „*Neues Ehrenmal in Altstätte. Würdige gärtnerische Ausgestaltung – Übergabe am Allerseeelentage*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 26.9.1950. *Dank für die Unterstützung bei der Suche nach Quellenmaterial bezüglich der Senge-Platten Werke des Kreises Ahaus ist Herrn August Bierhaus, Heimatverein Ahaus e. V., auszusprechen*.

Anm. 22: Vgl. Ebda.

Anm. 23: Vgl. dazu: Probst, Volker G.: *Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietá-Motives und seiner profanierten Varianten*, Hamburg 1986.

Anm. 24: Vgl. zur Einweihung: „*Wir gedenken der Toten*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 34.10.1950; „*Gedenkstätte für Generationen. Sammelgrabanlagen in Ahaus und Alstätte wurden den Kirchengemeinden übergeben*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 3.11.1950; „*Weihe der Sammelgrab-Anlage*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 4.11.1950.

Anm. 25: *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1985, 1. Buch Mose 27, 13 - 15.

Anm. 26: Ebda.

Anm. 27: Krauss/Uthemann 1988, S. 194.

Anm. 28: Fischer, W.: „*Zum Totensonntag 1957: Eine Leiter stünde auf der Erde. Schiefer-Bildwerk von Eugen Senge-Platten auf dem Friedhof in Ahaus*“, in: *Westfalenpost* 271, *Heimatpost aus dem Sauerland* vom 23./24.11.1957.

Anm. 29: Vgl. „*Die Kriegsoffer sind enttäuscht*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 21.3.1950; „*Kriegsoffergrab wird würdig gestaltet*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 11.10.1950.

Anm. 30: Vgl. zur Einweihungsfeier ebenfalls: „*Ein würdiges Denkmal den Toten*“, in: *Westfälische Rundschau* vom 3.11.1951; „*Sinnbild und Mahnung*“ in: *Westfälische Nachrichten* vom 3.11.1951; „*Christliche Trauer ist hoffende Trauer*“, in: *Ahauser Kreiszeitung* vom 3./4.11.1951.

Anm. 31: *Schreiben Sümmerrmanns an Senge-Platten vom 8.10.1954*, Stadtarchiv Vreden.

Anm. 32: Vgl. dazu: Schrade, Hubert: *Zur Ikonographie der christlichen Kunst*, Leipzig 1930; Schmidt, Heinrich und Margarethe: *Die vergessene Bildersprache der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1984³.

Anm. 33: Vgl. *Schreiben Senge-Platten an den Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge, Kreisgemeinschaft Ahaus vom 7.4.1955*, Kreisarchiv Borken.

Anm. 34: Vgl. Aurenhammer, Hans: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959ff., Bd. 1, Sp. 219f.; Sümmerrmann, Felix: *Von Bau- und Bildwerk im Kreise Ahaus*, in: *Westfälischer Heimatkalender* 1957.

Anm. 35: Vgl. „*Den Blutopfern des 20. Juli 1944*“, in: *Westfälische Nachrichten* vom 21.7.1960.

Anm. 36: Warnach, Walter: „*Mahnmal zum 20. Juli*“, in: *Rheinischer Merkur* vom Juli 1956.

Anm. 37: Vgl. dazu ebenfalls: Nahm, Paul: „*Sieg in Fesseln. Ein modernes Totenmahl und seine Deutung*“, in: *Der Landkreis. Zeitschrift für kommunale Selbstverwaltung*, Nr. 11 vom November 1963, S. 405; Sümmerrmann, Felix: *Schloß Ahaus – ein Zeitbild*, hrsg. von der Kulturabteilung des Kreises Ahaus, 1972, S. 48f.

Anm. 38: Vgl. „*Gedächtnismal für die Bombenopfer*“ in: *Wuppertaler Stadtanzeiger/Bergische Wochenpost*, Nr. 27 vom 4.7.1959.

Anm. 39: „*Niederschrift über die Sitzung der Kommission für die Beratung von künstlerischen Arbeiten bei städtischen Bauvorhaben am 4.8.1955*“. Stadtarchiv Wuppertal. – *Mein Dank für die Überlassung der Dokumente gilt Frau Ruth Meyer-Kahrweg, Wuppertal*.

Anm. 40: Vgl. „*Für die Toten des Luftkrieges. Denkmäler auf unseren Wuppertaler Friedhöfen*“, in: *Generalanzeiger der Stadt Wuppertal* vom 4.11.1955; Warnach, Walter: *Die Apokalypse in Barmen*, in: *Wuppertaler Generalanzeiger (o.D.) 1957*; *Eugen Senge-Platten, Recklinghausen 1967*, S. 24, 45 (Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. 34).

Fotonachweis:

Schieferbergbau- und Heimtmuseum der Stadt Schmallenberg: 1, 3-5; Schult 1959: 6; Scharf 1983: 7; Katalog Hamburg 1983: 2.