

DIETRICH SCHUBERT

## Formen der Heinrich-Heine-Memorierung im Denkmal heute

»Aber mein Ruhm schläft jetzt noch in  
den Marmorbrüchen von Carrara ... «  
Heine, *Ideen – das Buch Le Grand*, 1826

### 1. Heinrich Heine und der Denkmalkult

Was dachte Heinrich Heine von Denkmälern seiner Zeit? Was dachte Heine insbesondere von *seinem* Denkmal?

Hat er es antizipiert?

In einem Gespräch mit seinem Bruder Maximilian bezeichnete Heine das Haus seines Verlegers Campe zu Hamburg als ein prachtvolles Denkmal in Erinnerung an die vielen und hohen Auflagen seines *Buches der Lieder*. Kritisch reflektierend hat sich Heine auseinandergesetzt mit verschiedenen »Monumenten« bzw. Denkmälern, die er kannte: mit dem Frankfurter Goethe-Denkmal, der »Walhalla«, dem Standbild für Jean de la Fontaine, der Vendôme-Säule und dem Panthéon in Paris, dem Kölner Dom (Weiterbau).<sup>1</sup> Dabei verwendete er die Ausdrücke Monument und Denkmal sowie »Ehrendenkmal« (für Goethe) und Standbild. Immer sah er die Diskrepanz zwischen dem sozialen Schicksal der Memorierten und den Absichten der Denkmal-Stifter. Beispiel:

»Der arme Lafontaine hat in Chateau-Thierry, seiner Vaterstadt, eine Marmorsäule, die 40 000 Fr. gekostet. Ich lachte herzlich, als ich sie im Vorbeifahren sah. Der arme Schelm verlangte bei Lebzeiten ein Stück Brot, und nach dem Tode gibt man ihm für 40 000 Fr. Marmor. Jean Jacques Rousseau und ähnliche Menschen, die in ihrem Leben kaum ein Dachstübchen erlangen konnten, denen dediziert man jetzt ganze Straßen« (Brief vom 27. 6. 1831 an Varnhagen v. Ense).<sup>2</sup>

Humorvoll liebäugelte Heine natürlich auch mit seinem Denkmal, das eines Tages errichtet werden würde. In der Beschreibung seiner Kindheit in Düsseldorf im Reisebild »Ideen – das Buch Le Grand« von 1826 findet sich die Passage: »... ach Gott, Madame, wenn ich ein berühmter Schriftsteller werde, so hat das meiner armen Mutter genug Mühe gekostet. Aber mein Ruhm schläft jetzt noch in den Marmorbrüchen von Carrara ...« Damit antizipierte er sein Standbild im Bewußtsein der traditionell geschätzten Qualität des Marmors, d. h. im Bewußtsein für die Nobilitierung durch diesen Stein, während

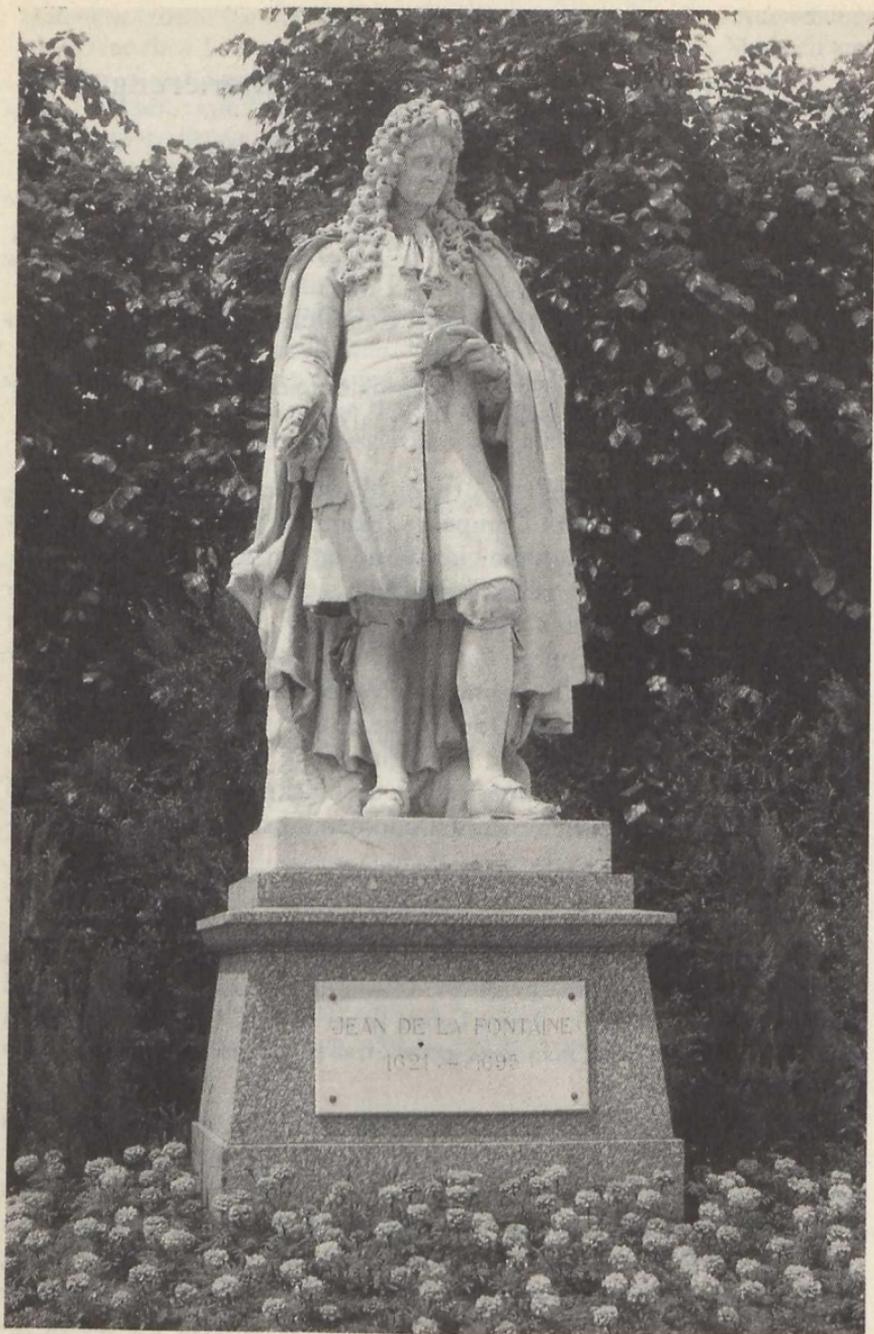


Abb. 1: Ch. Laitié: Standbild für Jean de la Fontaine,  
Marmor 1824, Chateau-Thierry

seinerzeit für die Künstler-Standbilder – für Goethe in Frankfurt, Jean Paul in Bayreuth oder Schiller in Wien – die Bronze überwog.<sup>3</sup> Im August 1837 schrieb Heine an seinen Bruder Maximilian aus Havre de Grâce:

»Wie es mir im Alter gehen wird? Ehrlich gesagt, ich wage nicht daran zu denken! Ich werde wahrscheinlich die Zahl jener edelsten und größten Männer Deutschlands vermehren, die mit gebrochenem Herzen und zerrissenem Rock ins Grab steigen. In Düsseldorf wird mir dann wohl ein Monument gesetzt werden.«

Über die Form äußerte er sich nicht; sicher dachte er an ein Standbild wie das für den Dichter Jean de la Fontaine in Chateau-Thierry aus dem Jahr 1824 von Ch. R. Laitié (Abb. 1), das er auf der Fahrt nach Paris gesehen hatte. Jedenfalls imaginierte er sich selbst *sein* Denkmal in Düsseldorf – nach seinem Tode, wie das ab 1887 geplante, von Ernst Herter in Form eines Loreley-Brunnens, einer aufgesockelten Büste und einer ganzen Figur, sitzend, 1888/89 entworfen, jedoch dann in Düsseldorf abgelehnt, in Mainz 1894 verschmäht und von Deutschen in New York zum vermeintlichen 100. Geburtstag errichtet (Juli 1899), oder wie das ab 1906 in Hamburg geplante Standbild (Bronze von H. Lederer), das 1926 öffentlich errichtet, von den Nazis 1943 eingeschmolzen und im Jahr 1981/82 durch Waldemar Otto als »Denkmal eines Denkmals« rekonstruiert wurde. (Dieses Heine-Denkmal gehört durchaus ins Spektrum der jüngsten Werke zum Thema der plastischen Memorierung des Dichters, wird aber hier nicht eigens erörtert, weil es sich um eine Form der Wiedererrichtung handelt. Die Geschichte des Lederer-Standbildes in Hamburg ist an anderer Stelle ausführlich dargelegt worden.<sup>4</sup>)

Aus dem Blickwinkel Heines stellte sich die Geschichte der Denkmäler seiner Zeit und der vor 1800 wohl insbesondere als ein Feld der historischen Ironie dar. Auch verwendete Heine die gängigen Ausdrücke und Begriffe, um ein Denkmal zu bezeichnen; seine Kritik an Denkmälern bezieht sich primär auf die eiteln Absichten der Setzer und auf die Diskrepanzen zwischen sozialem Schicksal des Memorierten und der Ideologie der Denkmalsetzung. Heine sprach allerdings noch nicht derart radikal über den sich ausbreitenden Historismus der Denkmalwelle wie Schopenhauer 1837 (»herrschende Monumentensucht«), Siebert 1839 (»Denkmalwuth«), Koegel 1883 (»moderne Denkmalsucht«), Schasler 1878 (»Denkmalwuth«) oder wie Richard Muther 1901 (»Die Denkmalseuche«)<sup>5</sup> – Denkmalkritik, die Hans-E. Mittag in einem grundlegenden Beitrag erörtert hat.

Aus unserem Blickwinkel sei hier betont, daß in jedem Fall eine Unterscheidung zwischen »Monument« und »Memorial« vorausgesetzt

wird. Der Begriff Denkmal wird im strengen Sinne von Gedenken, Denk-Mal und Memorierung gebraucht, das heißt *nicht* für solche Werke der Kultur- und Baugeschichte, die – wie Kirchen, Rathäuser, Bahnhöfe u. a. – im heutigen Sprachgebrauch auch als Denkmäler bezeichnet werden können (im Sinne der »Denkmalpflege«). Das Denkmal als memorierendes Werk in Architektur und Plastik unterscheidet sich davon durch zwei Konditionen: Es hat *keine* Gebrauchsnutzen-Funktion wie die überlieferten Bauwerke (Burg, Schloß), und es gemahnt und erinnert (memoriert) immer vom Ziel der Errichtung her appellativ an ein Kollektives oder Individuelles, an ein Ereignis oder eine Person. Diese memorierende Funktion einer Gedächtnis- und Identitätsstiftung (in ideologischen Zielen) fehlt jedenfalls den Bauwerken und anderen Monumenten, die heute zumeist oberflächlich und bequem auch als »Denkmäler« bezeichnet werden, aber von jenen zu unterscheiden sind.<sup>6</sup>

## 2. Ein Heine-Denkmal auf preußischem Boden?

»Halten Sie es für richtig, Zuchthauskandidaten Denkmäler zu setzen?«  
Adolf Bartels, in: *Deutsches Schrifttum*,  
Juli 1912

Die Geschichte der Heine-Denkmäler begann mit einem Aufruf des Dichters Paul Heyse im Jahre 1887. Es bildete sich in Düsseldorf ein »Comité für die Errichtung eines Heine-Denkmal«, das am 2. November 1887 einen Aufruf für Spenden publizierte. Als Plastiker wurde der Berliner Ernst Herter gewonnen. Der Plan fand die Unterstützung der österreichischen Kaiserin Elisabeth – aber nur bis Januar 1889, als sie diese zurückzog, weil die antisemitischen Schmähartikel gegen das Projekt und gegen Elisabeths Beistand bis Herbst 1888 empfindlich angeschwollen waren.

Herter hatte im Sinne der Alternative *Abbild – Symbol* zwei Entwürfe bis Mai 1888 gefertigt: den ganzen Heine als jungen Dichter mit Buch in der Linken, halb sitzend, halb stehend, und eine über einem Brunnen aufgesockelte »Loreley«. Dazu kam ab Juli 1888 auf Wunsch der Düsseldorfer als dritte Möglichkeit die Büste Heines über einem Sockel.<sup>7</sup>

Als die junge Zeitschrift *Der Kunstwart* ihre Spalten für eine Pro- und Contra-Diskussion um Heines Denkmalprojekt freigab, äußerte sich Nietzsche in seiner Schrift *Nietzsche contra Wagner*: »Was wüßte

deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen.« Und in einem wütenden Brief bestellte er die Zeitschrift ab; am 20. Juli 1888 an Overbeck: »[...] das Blatt bläst in das deutschthümelnde Horn und hat z. B. in der schönsten Weise Heinrich Heine preisgegeben – Herr Avenarius, dieser Jude!!!«<sup>8</sup>

Das Denkmal wurde nicht errichtet, weil die Mehrheit im Stadtrat im Januar 1893 das Platzangebot mit der Begründung zurückzog, das Kriegerdenkmal Düsseldorfs (von C. Hilgers, 1892) stünde inzwischen an dem dafür vorgesehenen Ort im Hofgarten. Auch die Stadträte von Mainz, die es übernehmen wollten, verloren im Laufe längerer Debatten (bis Okt. 1894) ihren Oberbürgermeister Oechsner und die Mehrheit. Das inzwischen als Loreley-Brunnen fertiggestellte Denkmal wurde von Deutschen in New York bestellt, gekauft und 1897 in Marmor ausgeführt. Die Einweihung fand am 8. Juli 1899 im Franz-Sigel-Parc in der Bronx statt; Träger war der Gesangsverein »Arion« in New York.

Als zu seinem 50. Todestag Heine 1905/06 gefeiert wurde und sich wieder neue Denkmal-Pläne herauskristallisierten, schrieb der Deutschlehrer und Antisemit Adolf Bartels sein Pamphlet »Heinrich Heine – auch ein Denkmal« (1906) und verschiedene Hetzartikel gegen die Pläne der Stadt Hamburg, gemeinsam mit der Berliner Gruppe um Gerhart Hauptmann und Alfred Kerr für den Dichter ein »Heine-Nationaldenkmal« zu errichten, und natürlich auch gegen das Projekt des Frankfurter Heine-Denkmal (Planung ab Juni 1910), das am 13. 12. 1913 eingeweiht wurde. Schon 1894 hatte Peter Rosegger im Heine-Streit in Mainz das gesagt, was viele dachten: »Dem Dichter Heinrich Heine aus dem Gelde seiner Verehrer ein Denkmal in --- Paris.«<sup>9</sup>

Bartels schrieb dann 1906 programmatisch:

»[...] wie gesagt, es wäre unbillig zu verlangen, daß das Judentum Heine aufbe; nur das können wir beanspruchen, daß man uns Deutsche, die wir Heine gründlich satt haben, künftig mehr mit ihm in Ruhe läßt. Muß er durchaus ein Denkmal haben, so kann ihm ja einfach das Judentum eines setzen – die Mittel sind ja reichlich vorhanden.

*HEINRICH HEINE  
IHREM GROSSEN DICHTER UND VORKÄMPFER  
DIE DEUTSCHEN JUDEN*

hätte die Inschrift dieses Denkmals zu lauten ... Sollte es jedoch heißen:

*HEINRICH HEINE – DAS DEUTSCHE VOLK*

so kann niemand dafür einstehen, daß das Denkmal nicht eines Tages (ich spreche hier natürlich nur bildlich) in die Luft fliegt – und vielleicht noch verschiedenes mit.«<sup>10</sup>

Diese Gewaltandrohung nahm nach Mentalität und politischer Aktion das vorweg<sup>11</sup>, was die Nazis nach 1933 den Heine-Denkmalern in der Tat zufügten: Denkmalsturz in Frankfurt, Einschmelzung in Hamburg.

Die ersten Heine-Denkmalern auf preußischem bzw. deutschem Boden waren von äußerst unterschiedlicher Qualität: Es gab ein anspruchloses, eines, das – um Kontroversen auszuweichen – nur den Dichter (nicht den Vorkämpfer für die Emanzipation) feierte, und eines, das den ganzen Heine ungeteilt als »Nationaldenkmal« vergegenwärtigen wollte. In bescheidener Form setzten die Sozialdemokraten von Halle Heine ein Denkmal, indem sie seine Porträtbüste (von Paul Schönmann) auf einem Sockel mit Lyra-Relief und Versen errichteten. Dieses bis August 1912 realisierte Denkmal stand im Garten des »Trothaer Schloßchens« bei Halle; es galt als »das erste Denkmal Heinrich Heines in Preußen«. <sup>12</sup> Unter der Büste hatte der sozialdemokratische »Heine-Bund« von Halle einmeißeln lassen:

»Ich bin ein deutscher Dichter,  
bekannt im deutschen Land.

Nennt man die besten Namen,  
so wird auch der meine genannt.«

Über dieses nicht mehr erhaltene Denkmal sind wir aus Pressebildern und aus der wütenden Polemik von Antisemiten wie F. Werner (*Fort mit der Schmach eines öffentlichen Heinedenkmal*, 1912) unterrichtet. <sup>13</sup> Werner schrieb in seiner Broschüre besonders gegen die Aktivitäten von Alfred Kerr und seine »Davidsbündler« an, die sich für ein offizielles Heine-Denkmal einsetzten. Dieses war 1906 initiiert worden durch einen Aufruf von Kerr-Liebermann/Klinger/Hofmannsthal/Dehmel u. a. (*Frankfurter Zeitung* vom 17. 2. 1906 – zu Heines Geburtstag) und durch die Aktivitäten der Literarischen Gesellschaft Hamburg (Léon Goldschmidt u. a.), die ihren Aufruf im *Hamburger Fremdenblatt* am 1. 4. 1906 abdruckte. Beide Gruppen schlossen sich 1909 zusammen; Kerr verzichtete auf Klinger als ausführenden Künstler, um dem Wunsch der Hamburger zu entsprechen, die Hugo Lederer, der dort den Bismarck-»Roland« ausgeführt hatte, als Künstler verpflichten wollten. Dies war eine Art Kompromiß; aber zugleich konnte man auf Bismarcks Lob auf Heine als Liederdichter hinweisen. <sup>14</sup> Das Ziel war, »Heinrich Heines deutsches Denkmal« erstellen zu lassen, doch wurde Lederers Heine-Standbild in Hamburg weder das deutsche »National-Denkmal«, noch wurde es rechtzeitig vor dem Krieg errichtet. Die Figur war zwar 1913 gegossen, doch durch Verzögerungen kam es erst am 13. 8. 1926 zur Enthüllung des »sinnenden Europäers« (wie Kerr das Standbild nannte). <sup>15</sup>

Gegen dieses Denkmal schrieben A. Bartels und F. Werner sowohl während der Planungsphasen als auch nach der Fertigstellung: »Der Jude hat gesiegt!«<sup>16</sup> Im Juni 1943 wurde das gelungene Standbild von den Nazis eingeschmolzen. Die im Mai 1982 in Hamburg aufgestellte Rekonstruktion durch den Bildhauer Waldemar Otto wurde durch die Reliefs zum Denkmalsturz und zur Bücherverbrennung zum »Denkmal eines Denkmals« (Otto).

Abgesehen von einer Heine-Bank, die 1904 in Bremen aufgestellt wurde<sup>17</sup>, und der Sitzfigur des Dichters in Bronze von Theodor von Gosen (45 cm Höhe, 1906, Privatbesitz), und abgesehen von der Büste des »Heine-Bundes« von Halle, kam es unter Wilhelm II., der das private Heine-Denkmal der österreichischen Kaiserin Elisabeth im Garten ihres Achilleion-Schlusses auf Korfu Anfang Mai 1908 hatte entfernen lassen<sup>18</sup>, auf preußischem Boden doch noch zu einem offiziellen Denkmal. Die Aktivitäten der deutschen Männer des »Heine-Denkmalverhinderungs-Komitees« (*Frankfurter Zeitung* vom 1. 5. 1908) reichten nicht hin, die Pläne der Frankfurter »Freien Literarischen Gesellschaft« (Vorsitz Paul Fulda, Mitglied u. a. Georg Swarzenski) zu vereiteln: Im Oktober 1909 fand in Frankfurt ihre Heine-Feier statt, im Juni 1910 kam es zur Bildung eines Denkmal-Comités. Am 24. Juni 1910 wandte sich dieses an den Oberbürgermeister Dr. Franz Adickes und ersuchte um die Bewilligung eines öffentlichen Platzes; am 28. Juni wurde das Vorhaben des Komitees bewilligt. Aus Sammlungen standen 20 000 Mark bereit, und der Aufstellungsort sollte nicht mehr die Liebigstraße sein, man entschied sich nun für die Friedberger Anlage (13. 7. 1911).

Man wollte in Frankfurt – wegen der Querelen von 1889/93 in Düsseldorf/Mainz – weder Kontroversen noch öffentliche Polemiken, vielmehr eine »freie künstlerische Schöpfung«, die den Dichter feiert. Aber damit wurde Heine als Persönlichkeit gespalten bzw. entpolitisiert und auf den Liederdichter reduziert. Man schrieb an Emil Hub, Fritz Klimsch und Georg Kolbe (Brief Swarzenskis vom 30. Oktober 1912) und schloß von vornherein »eine porträtmäßige Darstellung Heines in Gestalt einer Statue oder Büste« aus – obwohl für Kerr und seine Gruppe nur das Standbild den ganzen Heine bezeugte. Die Frankfurter wollten einen »Stimmungsgehalt« und somit »ausschließlich den Dichter, nicht den Kämpfer Heine« memorieren. Das Bildnis sollte am Sockel sichtbar werden.

Der Auftrag ging an Kolbe, der eine Reihe von Zeichnungen zu dem tanzenden Menschenpaar ausführte (Kolbe-Museum, Berlin): ein hockendes, sich erhebendes Mädchen in einer Dreiecksform und darüber, aus Dreieck und Trapez aufgebaut, eine tanzende Jünglings-

Figur, die das Antlitz ins Zentrum wendet; dabei verarbeitete Kolbe Anregungen, die ihm die Tänzer Tamara Karsavina und Vaslav Nijinsky mit dem »Ballet russe« in Berlin gegeben hatte.<sup>19</sup> Die Nähe der Jünglingsfigur zu Kolbes berühmter »Tänzerin« von 1912 ist offensichtlich. Der Vertrag mit Kolbe für das Unikat dieser bronzenen Gruppe wurde unter dem Oberbürgermeister Georg Voigt geschlossen, und zu Heines Geburtstag am 13. Dezember 1913 konnte das Denkmal in der Friedberger Anlage enthüllt werden (Abb. 2).

Ferdinand Werner und der »Deutsche Verein« hatten umsonst gegen das Projekt geschrieben und geschrien; Bartels publizierte »ein deutsches Wort« im Februar 1914 und listete die Namen der Bürgermeister und der besoldeten und unbesoldeten Stadträte auf. Bartels schloß: »Der Tag wird selbstverständlich kommen, wo wir den Juden diese und so manche andere uns angetane *Schmach* heimzahlen – oder wir gehen eben als Volk zugrunde. Ein drittes gibt es nicht mehr.«<sup>20</sup>

Als die NS-Faschisten an die Macht gekommen waren, schrieb der zum Kultusminister avancierte Ferdinand Werner am 10. 4. 1933 an den Oberbürgermeister Fritz Krebs: »Beseitigen Sie bitte das Heindenkmal, gegen dessen Frankfurter Erstellung ich in stürmischen Versammlungen vor 20 Jahren vergebens kämpfte.«

Am 18. Mai 1933 wurde das Menschenpaar vom Sockel gestürzt, kam aber – nicht zuletzt durch die Hilfe von R. G. Binding, Kolbes Freund – als »Frühlingslied« in den Garten des Stadel und während der Bombardierung in den Keller des Museums, wo es den Krieg überdauerte. Anlässlich des 150. Geburtstages von Heine wurde das Denkmal mit einem neuen Sockel und einem erneuerten Bildnis-Relief Heines von der Hand des alten Kolbe am 14. 12. 1947 rekonstruiert; seinerzeit nur »DEM DICHTER HEINE« gewidmet, nun »HEINRICH HEINE«.<sup>21</sup>

### 3. Heinrich Heine in Denkmälern unserer Gegenwart

Wo und wie wurde in den letzten Jahren die Erinnerung an Heine öffentlich in Form von Denk-Mälern realisiert? Dabei können verschiedene Fragen das kulturelle Problemfeld erhellen: Welche Stadt setzt Heine ein Erinnerung stiftendes Werk? Aus welchen Gründen und mit welchem Ziel geschieht dies?<sup>22</sup> Wie sieht ein solches Gedächtnismal unserer Jahre – nachdem der Denkmalkult des 19. Jahrhunderts mittels einfacher Standbilder obsolet geworden war – aus? Vermag die Form des Denkmals die Abwesenheit des politischen Schriftstellers und Lyrikers Heine im öffentlichen Bewußtsein zu überwinden, d. h.

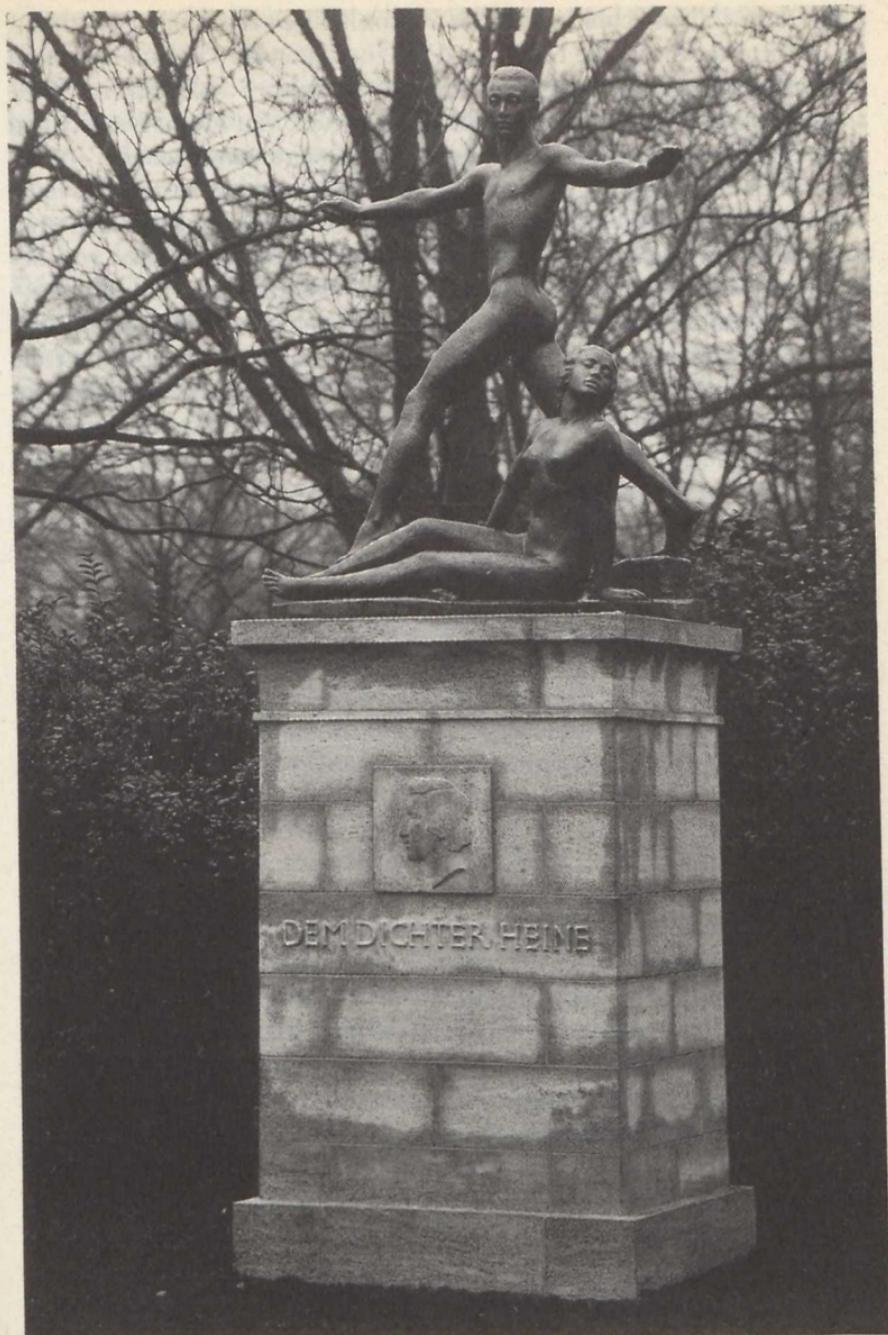


Abb. 2: Georg Kolbe: Heine-Denkmal, Frankfurt/M. 1912-13  
(Zustand vor 1933)

kann das Mal Entscheidendes der Persönlichkeit des lange geschmähten Dichters, der für die Ideen der Französischen Revolution lebte und schrieb bzw. die Emanzipation von spätfudalen Strukturen ins Zentrum seiner Absichten rückte – kann ein neues Mal Heine bezeichnen oder eine seiner zentralen Ideen anschaulich wirksam machen?

Die mehr und mehr gegenstandslos gewordenen Künste, die nach 1950 die Innovationen der fruchtbaren Jahre vor 1933 ausschalteten und somit im eigentlichen Sinne bereits eine »Postmoderne« verkörpern, arbeiteten auf den Verlust sozialer Bildlichkeit hin. Sie verschmähten aus Kalkül die menschliche Figur als ihren Ausdrucksträger. Dazu kam, daß in den Künsten des Ostens die Figur eine zentrale Bedeutung erlangte; und der Westen wollte sich vom »Sozialistischen Realismus« unbedingt unterscheiden. Die »Westkunst« suchte in politischer Ideologie und in Opposition zur »Ostkunst« den vermeintlichen Beweis der postulierten »Freiheit« in radikaler Autonomisierung der Formen, suchte die totalistische Erweiterung des Kunstbegriffs (J. Beuys) bzw. die Entgrenzung des Werk-Begriffs (Arbeiten mit Material; bloßes Arrangieren von Metall, Holz oder Stein; Komponieren mit trivial Gegebenem, das subjektiv mit Sinn besetzt wurde; Raumplastik aus gebogenem Stahl; ästhetisch arrangierte Röhren; »Installationen« usf.). Es erfolgte das, was Carl Einstein schon am Ende der »Moderne« (um 1933/34) kritisch die »Selbstbewegung der Formen« nannte und ablehnte.<sup>23</sup> Es entstand eine extrem subjektive Arbeitsweise, die sich mehr und mehr von einer handwerklich fundierten »bildenden Kunst« entfernte und durch Verzicht auf Menschenbilder für die meisten Rezipienten unverständlich blieb. Dafür formierten sich elitäre Erklärer.

Die Entwicklung führte zu einer ästhetizistischen Kunstarbeit, die nur Widersprüche wegen ihres extremen Autismus erfuhr, nicht aber wegen ihres Mangels an kritischem Ausdruck sozialer Tatsachen oder politischer Antinomien. Diese Art Kunstarbeit brach nicht nur mit der Tradition, sondern sie präferierte den Selbstaussdruck ihrer Macher im Gebilde der vorgefundenen Gegenstände (Beuys) oder aber sie suchte das bloße Komponieren von plastischen Formen im Raum ohne verbindliche Sinnstrukturen. Ohne daß ihre Interpreten davor warnten, nahm der Eklektizismus, d. h. das Ausbeuten der bildnerischen Modi der Jahre 1910–1930 (Brancusi, Tatlin, Gonzales, El Lissitzky u. a.) deutlich zu. Entsprechend vermehrte sich der Subjektivismus in Gebilden, die als »innovativ«, »genuin« und »avantgardistisch« etikettiert wurden, häufig aber nur einen Formaspekt auswalzten. Es steigerten sich insbesondere die Kommentar-Bedürftigkeit (Gehlen) und der Mangel an individuell und kollektiv wiedererkennbaren Sinn-

dimensionen. Hrdlicka, Platschek, Fußmann und Nolte haben längst Kritisches dazu vorgetragen.<sup>24</sup>

Nicht selten gerät die abstrakte Plastik ins Unverbindliche, ins beliebig Deutbare und vor allem ins Dekorative (so bei Hajek, Kricke, Prantl, Matschinsky-Denninghoff, die sich seit Jahren wiederholen, Lenk, Rückriem, Donald Judd, Carl André, Prager, Nierhoff u. a.) dergestalt, daß sie für die Konsumgesellschaft und für öffentliche Platzierung letztlich bequem wurde, eben weil sie nicht konkrete soziale Widersprüche thematisieren konnte oder wollte. Statt den Ausdruck der Zerrissenheit der Zeit zu suchen, bleibt sie selbst ein Symptom (Adorno).

Es geschah somit auf breiter Front eine »Abschaffung der Gegenstände«, eine Annullierung von »Bildlichkeit gesellschaftlichen Bewußtseins« (D. Hoffmann-Axthelm). Das gilt freilich nicht für politische Konzept-Kunst oder für engagierte Materialarbeiter mit sozialkritischen Zielen wie z. B. Wolf Vostell. – Politiker, Sponsoren und Galeristen erwarten von den Künsten heute keine sozialen Aussagen oder Impulse – zumal nicht auf öffentlichen Plätzen. Kunst kritischen Ausdrucks darf die »Möblierung« des Öffentlichen nicht stören. Schon in den Debatten in Mainz (1893/94) sollte der Gestalt Heines keinesfalls »der Platz vor der Schule« eingeräumt werden. Der Bildhauer Alfred Hrdlicka brachte die Situation von Öffentlichkeit und Künsten schon vor Jahren auf den Punkt; sein Satz von 1979 bleibt aktuell: »Was der Politiker vor allem von der Kunst erwartet, ist, daß sie nicht zu politisch wird.«<sup>25</sup>

In dem Sinne arbeiten die Gegenstandslosen vorwiegend mit der sog. »absoluten« oder »reinen« Form, also mit Materialien, die früher (und im expressiven Realismus) Mittel zum Zwecke eines komplexen Ausdrucks der menschlichen Lage waren, aber nun – losgelöst vom Menschen – autonomisierte Form bleiben. Carl Einstein schrieb schon 1934 im Braque-Buch weitblickend: »Eitel versperrte man die Kunst in ein ängstliches Jenseits und arbeitete mit idiotisch strahlenden Schlagworten wie absolut, rein, bedingungslos, und stellte die Kunst in ein Jenseits aller Moral, [...] in ein unberührtes Jenseits vom Wirklichen.«<sup>26</sup>

Die dekorative Dimension der Abstrakte, ihre Beliebigkeit und ihre Austauschbarkeiten führten zu einer neuen Salon-Kunst, die allerorten reüssiert und die wegen ihres dekorativen Leichtgewichts die Krisen von heute abschwächen hilft. Dagegen suchen der expressive Realismus und der neue Expressionismus in Malerei (Baselitz, Eisler, Stelzmann, Hrdlicka als Zeichner) und in Plastik/Skulptur (Grzimek, Hrdlicka, Ipoustéguy, Otto, Linke u. a.), die beide den Menschen

ins Zentrum ihres bildnerischen Kunstwillens rücken, eine Deutung und Sinnstiftung der Existenz in sozialen und individuellen Hinsichten, das heißt, sie sind gehaltsästhetisch eine Form von Existentialismus.

Die gegenstandslosen Künste entwickeln sich dagegen mehr und mehr zu Dekorationen der Werbe-, Medien- und Konsum-Gesellschaft (kalkulierte Sinn-Defizite); offenbar spielt die Dominanz der Waren- und Werbe-Ästhetik dabei eine solch gewichtige Rolle, daß sie die bildende Kunst aushöhlt.

Für unseren Kontext zu thematisieren ist vor allem das Problemfeld: Abstrakte und Denkmal. Da ein Denkmal in jedem Falle etwas historisch Reales (Ereignis, Personen) erinnern und vergegenwärtigen soll, kommt es zur Kollision zwischen der konkreten Sinnstruktur des Denkmal-Ziels und der »reinen« Formensprache, die dem Mimetischen entbunden worden war. Die These kann provokativ lauten: Das Denkmal und die Abstrakte sind diskrepante Pole, ja Feinde. Die Komplexe ihrer Historizität stoßen sich ab; im Grunde schließen sie sich aus. Erst der Kommentar oder die Inschrift vereinigt sie lose.

Freilich, es gab seit den innovativen Jahren der »Moderne«, d. h. seit 1919/23, auch quasi »abstrakte« Denkmäler, jedoch typischerweise in Mischformen von architektonischen und mimetischen Elementen. Im abstrakten Denkmal wurde versucht, bestimmte Ereignisse (wie Revolution, Generalstreik) oder historische Gestalten (wie Bakunin, Rosa Luxemburg) mittels nicht-mimetischer Formen, d. h. ohne Abbildung der Person, zu bezeichnen.

Brechts bekanntes Gleichnis bzw. seine Frage, wie sollte und kann Lenin memoriert werden, mag als Hinweis genügen.<sup>27</sup> Gropius erinnerte an den Generalstreik und die Opfer des Kampfes gegen den militaristischen Lüttwitz-Kapp-Putsch vom März 1920 mittels eines »abstrakten«, kubistischen Formensembles, das die Gestalt eines aufzuckenden Keiles (Blitzes?) hat (Weimar 1921–22). Auch das sozialistische Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht von Mies van der Rohe (Berlin 1926) war ein architektonischer (konstruktivistischer) Formensystem. Die schriftliche Konnotationshilfe erst macht solche Gestalten bzw. Formkompositionen als memorierendes Denk-Mal eindeutig. Ohne die Inschriften oder ohne die Namenszüge<sup>28</sup> wären derartige Male (Zeichen, abstrakte Symbole oder Naturformen wie eine Flamme) zu unbestimmt, ja austauschbar. Jüngere Beispiele für Austauschbarkeit sind das Büchner-Denkmal von A. Pomodoro (1974) in Darmstadt, das Heine-Denkmal von U. Rückriem in Bonn (1982) und das Albert-Einstein-Denkmal von Max Bill in Ulm (1982).<sup>29</sup>

Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß es im architektonischen

Denkmal des 19. Jahrhunderts auch für Personen längst die nicht-mimetische Formstruktur gab. In unserer Zeit betrifft dies auch Mahnmäler gegen den Faschismus wie das von Baden-Württemberg, 1970 in Stuttgart errichtet: vier Basalt-Blöcke von E. Daucher, mit einer mahnenden Inschrift von Ernst Bloch, die mit dem Imperativ »Niemals wieder!« endet.

Demgegenüber muß gesehen werden, daß Hrdlicka einen solchen Block, wie ihn Daucher verwendete (um Material-Ästhetik in Gehalts-Ästhetik zu transformieren), lediglich als *Sockel* für seine figürliche Skulptur als 2. Teil des Gedenkmal zum Nazi-Klotz des 76er Regiments in Hamburg (1936), »Untergang der Cap Arcona«, das reale Todesarten im Faschismus und Krieg darstellt, einsetzte.<sup>30</sup> Damit hatte der Wiener Bildhauer eine künstlerische Kontradiktion realisiert, die die Grenzlinie zwischen Abstrakte und expressivem Realismus scharf zog.<sup>31</sup> Tatsächlich ist das Stuttgarter Mahnmal von Daucher – auch wegen der ungünstigen Plazierung – gegen die Aufmerksamkeit der Menschen imprägniert.

Dieser Opposition von abstrakten Blöcken, denen nachträglich Sinn zugeschrieben werden muß, einerseits und expressiv figürlichem Realismus andererseits entspricht auch die Situation der jüngsten Denkmäler für Heinrich Heine.

Die in den 80er Jahren entstandenen Mäler sind von großer, auffallender Dispartheit; sie reflektieren vier generelle Stile des 20. Jahrhunderts. Dabei von »Stilpluralismus« zu sprechen, scheint mir das Krisenhafte der bildenden Künste heute mehr zu verdecken als zu erhelten. Eher wäre ein Satz C. Einsteins zur Kunstsituation der 20er Jahre anwendbar:

»Die Pole heutiger Kunst liegen bis zum Reißen gespannt. Konstrukteure, Gegenstandlose errichten die Diktatur der Form; andere [...] zertrümmern das Wirkliche durch prägnante Sachlichkeit, decouvrieren diese Zeit und zwingen sie zur Selbstironie.«<sup>32</sup>

Die jüngsten Heine-Denkmäler zeigen praktisch nebeneinander einen NS-Klassizismus (Jüngling von A. Breker, Norderney), eine mimetische Sachlichkeit, die provokativ auftritt (zerschnittene Totenmaske von Bert Gerresheim, Düsseldorf), die Diktatur der puren Form in einem phantasielosen Block-Ensemble, das nur mittels der Inschrift funktioniert (von U. Rückriem in Bonn). Nimmt man das künstlerische Selbstverständnis der DDR hinzu, so haben wir den abbildhaften Realismus als vierten Stil (Heine-Büste auf Sockel von Sonja Escheffeld, 1988/89 in Eisenhüttenstadt).<sup>33</sup>

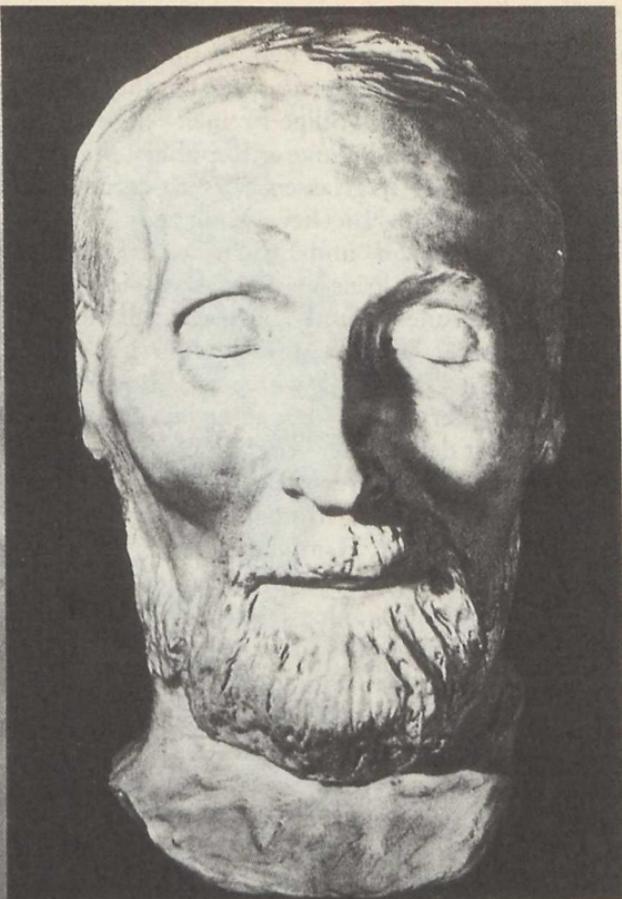
Die Heine-Memorials, die nun vorgestellt werden, können die zentralen Kunstprobleme, die oben skizziert wurden, jeweils auf den Punkt

bringen. Chronologisch folgen aufeinander im Februar 1981 das Werk von Gerresheim in Düsseldorf, im November 1982 das abstrakte Denkmal in Bonn und im Dezember 1983 die Aufstellung einer älteren Sitzfigur von Breker auf Norderney. Ich folge aber nicht diesem zeitlichen Ablauf, sondern erläutere die Heine-Denkmäler aus der Perspektive der Historizität. Das Bonner Mal steht allein, aber die Figur von Breker und das Denkmal in Düsseldorf sind geschichtlich miteinander verbunden. – Keine der Gemeinden brachte im übrigen die Summe für die Künstler und die Errichtung selbst (aus Steuern) auf: die Stadt Norderney erhielt ein Geschenk der Breker-Lobby, Bonn zweigte die Gelder aus der A. Kaiser-Stiftung für moderne Plastik ab, und auch in Düsseldorf gab es einen privaten Mäzen, den Bankier Stefan Kaminsky, der als Stifter auftrat. Schon dies wirft ein Licht auf das minimale Engagement der Städte für Heine als geschichtlich bedeutsame Gestalt. Dieses Zögern hat Tradition; schon 1893 scheiterte die Aufstellung des Loreley-Denkmalbrunnens von Herter in Düsseldorf und ebenso 1894 in Mainz: »Weg mit diesem Danaergeschenk.«<sup>34</sup>

In Düsseldorf war ein repräsentatives Heine-Monument nicht zuletzt wegen der Vorgeschichten in den 20er Jahren ein Desiderat. Da die Figur Brekers auf Norderney (1983) ursprünglich aus der Düsseldorfer Vorgeschichte stammt, muß dieser Zusammenhang kurz skizziert werden.

Nach Vollendung und Aufstellung des Heine-Standbildes, das die Berlin-Hamburger Komitees 1906–1926 betrieben hatten, kam es im Januar 1926 zu einem Aufruf durch H. Eulenberg und H. H. Ewers (*Düsseldorfer Nachrichten* vom 17. 1. 1926) mit dem Tenor »Die Zeit ist erfüllt«. Der Oberbürgermeister Robert Lehrs stellte im Stadtrat im September 1928 erfolgreich den Antrag. Es bildeten sich ein »Großer Ehrenausschuß« (mit sieben ausländischen Vertretern, darunter Henri Lichtenberger), ein großer Ortsausschuß (87 Mitglieder) und ein Arbeitsausschuß. Im Dezember 1929 wird der offizielle Aufruf publiziert (u. a. im *Kölner Tageblatt* vom 28. 12. 1929)<sup>35</sup>:

»Diese Kundgebung der vereinigten Ausschüsse für die Errichtung eines Heine-Denkmal in Düsseldorf begleitet die Dichter-Akademie und als ihr Sprecher Heinrich Mann mit folgender Würdigung: »Heinrich Heine hat für sich die Zukunft, da schon so viel Vergangenheit für ihn spricht. Er hat den beständigen Ruhm und die nie aussetzende Wirkung. Dies entscheidet. Der hohe Rang seiner dichterischen Kunst ist in aller abgelaufenen Zeit nie gesunken, und unverändert erhält sich die Neigung des Volkes zu seinen Liedern. Sein Denkmal, wir wissen es und wollen danach handeln, ist unsere noch ungetilgte Schuld an Volk, Dichterkunst und Zukunft.«<sup>36</sup>



# Spendet für das Heine- Denkmal in Düsseldorf

GABEN WERDEN ERBETEN AN ALLE BANKEN UND SPARKASSEN,  
DIE WIR UM WEITERLEITUNG AN DAS REICHSBANKGIROKONTO  
DER STADTHAUPTKASSE DÜSSELDORF („HEINE-DENKMAL“) BITTEN.

Abb. 3: Die Totenmaske Heines im Spendenaufruf für das  
Düsseldorfer Heine-Denkmalprojekt 1930/32

Der Ausschuß für die Errichtung des Heine-Denkmal schreibt endlich am 27. Oktober 1931 den Wettbewerb aus: Die Persönlichkeit Heines soll in »würdiger, gut verständlicher Form« geehrt werden, wobei der Bewerber »völlige Freiheit« habe. Eine Einschränkung betraf die Künstler der Weimarer Republik: Man wollte nur die in Düsseldorf ansässigen zugelassen wissen, darüber hinaus Carl Albiker, Dresden, Hermann Bleeker, München (Vorname war Bernhard!), Georg Kolbe, Berlin, und Edwin Scharff, Berlin. Die Frist war der 1. Mai 1932. Das Preisgericht setzte sich aus Oberbürgermeister Lehrs, Beigeordneten und Künstlern zusammen, u. a. Kurt Edzard (Berlin), Prof. K. Koetschau (Düsseldorf), August Kraus und Richard Scheibe. Am 17. Mai 1932 waren die Entwürfe zur Besichtigung freigegeben; zur Verfügung standen 28 800 Mark (September 1930). Den 4. Preis erhielt der Schüler von Hubert Netzer, Arno Breker, für zwei stehende Mädchenfiguren. Den 3. Preis erhielt der Düsseldorfer Johannes Knubel für das Modell eines stehenden Heine (ähnlich der Figur von H. Lederer, Hamburg). Den 2. Preis erhielt wiederum Arno Breker für einen jugendlichen, sitzenden Heine, in Paris 1930 modelliert, »Le jeune poète«. Den 1. Preis und die Übertragung der Ausführung erhielt Georg Kolbe für einen halb knienden, halb aufstehenden Jüngling (Gipsmodell heute im Kolbe-Museum, Berlin; großer Bronzeuß heute im sog. Ehrenhof in Düsseldorf aufgestellt, ohne Heines Namen).<sup>37</sup>

Brekers Sitzfigur von 1930/32 (Abb. 4) ist die erste Fassung derjenigen, die heute vor dem »Haus der Insel« auf Norderney als Heine-Denkmal fungieren soll. Dieser Zusammenhang muß gesehen werden. Er ist zunächst zwar ambivalent, doch nach 1933 eindeutig. Denn Breker wurde ein führender Heroen-Bildner des NS-Faschismus, also der Bewegung, die – während sie das Heine-Denkmal zu verhindern suchte – dem Freikorpsler Leo Schlageter ein National-Denkmal mit Gruft und hohem christlichen Kreuz baute (1930–31): »und er kriegt doch kein Denkmal, der Jude!«<sup>38</sup> Tatsächlich, »der Leidensweg der Heine-Ehrung« war mit diesem Wettbewerb nicht zu Ende, er dauert vielmehr bis in unsere Zeit.<sup>39</sup>

Während der extremen Debatten um Heine und Schlageter 1930/31 schrieb ein Kritiker in der sozialistischen *Düsseldorfer Volkszeitung*, man solle Heine besser kein Denkmal setzen, denn die Leute mit den kleinen Gehirnen würde es »doch nur zerstören«. Man solle Heine dadurch ehren, »daß man ein Haus des deutschen Schrifttums, etwa eine der Düsseldorfer Bibliotheken, nach ihm nennt, möglichst viel von ihm sammelt und sich an der Heine-Forschung stärker als bisher beteiligt« (*Düsseldorfer Volkszeitung* vom 24. 12. 1930).

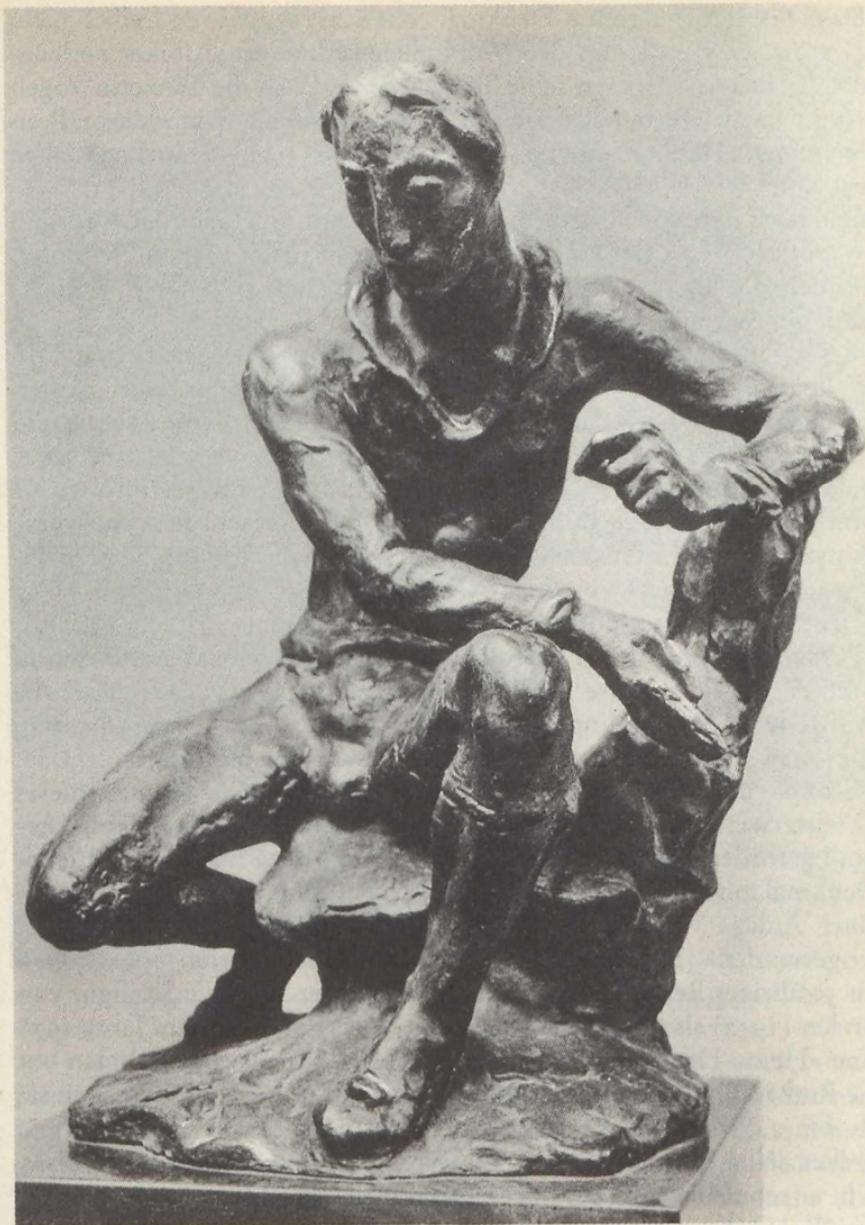


Abb. 4: Arno Breker: »Le jeune poète«, Bronze 1930/32,  
Entwurf für Düsseldorf 1932 (2. Preis)

Das Düsseldorfer Heine-Denkmal vom Mai 1932 wurde freilich nicht zerstört, es wurde von den Völkischen verhindert. Albiker verleugnete in den 30er Jahren seine Teilnahme und ließ die Tänzerin Vogel-sang wissen: »Bitte teilen Sie niemand mit, daß ich früher den 2. Preis für einen Heinrich-Heine-Denkmalentwurf (Düsseldorf) erhalten habe.«<sup>40</sup>

Bald nach der NS-Diktatur kam es 1947 beim 150. Geburtstag Heines in Düsseldorf wieder zu Aktivitäten; ebenso gegen 1956 in Hamburg, München, Düsseldorf. In Hamburg schlug Hans H. Jahnn den Rückkauf der marmornen Sitzfigur von 1891 (von L. Hasselriis) aus Toulon vor, die in der Nazi-Zeit aus Hamburg-Altona »emigriert« war.<sup>41</sup> In Halle arbeitete 1949 Waldemar Grzimek an einem Entwurf für ein Heine-Denkmal, das dann in veränderter Form bis 1956 vollendet und in Berlin-DDR 1958 aufgestellt wurde – nicht ohne Kontroversen.<sup>42</sup> Selbst in München kam es zu einer verschämten Heine-Ehrung, die von Erich Kästner und Emil Preetorius eingeleitet wurde (1959–1962, Aufstellung eines Gusses der Quellnymphe von Toni Stadler im Finanzgarten, versteckt in einer »Grotte«).

Zurück nach Düsseldorf. Verloren ist ein Gipsentwurf von 1947 für ein Heine-Denkmal von Jupp Rübsam, der den stehenden Dichter im Mantel mit einer Muse als Begleiterin zeigt. Im Juli 1947 wurde die Aufstellung der Jünglingsfigur von Kolbe von 1932 erörtert, denn im Juni 1946 hatten die Präsidenten der »Düsseldorfer Jonges« (H. H. Nicolini und Willi Weidenhaupt) die schnelle Aufstellung dieses »Meisterwerks« in einem Brief an den Oberbürgermeister Karl Arnold gefordert. Die Stadt errichtete bis Mai 1953 ein neutrales Heine-Denkmal mittels einer Figur von Aristide Maillol, der »Harmonie«, in einer Anlage von Ivo Beucker.<sup>43</sup> Der Fall Heine schien »vorläufig ausgestanden« (F. J. Goertz). Aber als die »Düsseldorfer Jonges« 1978 ihr 50jähriges Bestehen feierten, wollten sie der Stadt die Sitzfigur von Breker (1932) als Geschenk offerieren. Es formierte sich im Jahre 1978 eine »Heine-Denkmal-Gesellschaft« (um H. Lohausen), und man bot die Breker-Figur den Städten Bonn und Düsseldorf an, indem man sie als den 2. Preis von 1932 bezeichnete. Tatsächlich aber überarbeitete Breker seine Plastik in den 70er Jahren, vergrößerte sie, glättete sie, d. h. er schuf bis 1980 ein neues Tonmodell. Den Hintergrund bildete eine Rehabilitierungs- und Aufwertungskampagne für Breker durch die Bonner Galerie Marco (von J. F. Bodenstein) in den 70er Jahren. Die Offerte löste eine breite Diskussion in der Öffentlichkeit aus, die von »Endlich fertig!« bis zu einer Einschätzung als »Skandal« (W. Gössmann) reichte.<sup>44</sup> Die Stadt Düsseldorf entschied sich – wie auch später eine Bürgerinitiative in Norden 1983 – gegen Breker. Die



Abb. 5: Breker: Sitzender Jüngling als Heine-Denkmal,  
Ton/Bronze 1979–1983, Norderney

Förderung des Plastikers Bert Gerresheim durch den Münchner Bankier Stefan Kaminsky führte zu einem Modell für ein Düsseldorf Heine-Monument, das bereits im Oktober 1979 diskutiert wurde.<sup>45</sup> Damit traten die Aktivitäten der Breker-Lobby mehr und mehr in ihrer Doppeldeutigkeit hervor: »Ausgerechnet Hitlers Starbildhauer soll dem Juden Heine ein Denkmal setzen!« (*Die Glocke*, Oelde, 16. II. 1979). Der Düsseldorfer Kulturdezernent, Bernd Dieckmann, zog eine Lösung vor, die dem tragischen Verhältnis der Deutschen zu einem der größten Dichter ihrer Sprache gerecht wurde.<sup>46</sup>

So standen sich vor dem Februar 1981 alternativ gegenüber: eine neoklassizistische, abbildende Figur, die ein Blow-up von 1932 war, und die Konzeption, auf mimetischem Wege eine neue Denkmalform zu konstituieren, die mittels der zerschnittenen Totenmaske Heines jener Tragik um seine Person Ausdruck verleihen sollte. Zweifellos war dies die modernere Lösung, die zugleich – gegenüber der Abstrakte, die Heine auf einen Stein mit Inschrift reduziert – eine gewisse Wiedererkennbarkeit und Konkretheit gewährleistet. Gegenüber einer abstrakten Lösung bedeutete das Modell von Gerresheim eine innovative Denkmal-Konzeption. Ihr Bezug zur Geschichte war dadurch gegeben, daß bereits im letzten republikanischen Wettbewerb für Heine, den Heinrich Mann mit der oben zitierten Würdigung unterstützte, bei Spenden-Aufrufen 1931 die Totenmaske Heines zu sehen war. Gerresheim schuf eine überlebensgroße Totenmaske, zerschnitten, auseinandergezogen und in einer Art Gitter postiert, ohne Achtungszone vom Rasen des Schwanenmarktes her begehbar (Abb. 6).<sup>47</sup>



Abb. 6: Bert Gerresheim: Heine-Denkmal als Vexierbild, Düsseldorf  
Beton/Bronze 1979–1981

Das in Teile gespaltene Antlitz wurde von Gerresheim mit einem Netz überzogen, das sich in die Umgebung ausbreitet, und in eine flache Betonschicht eingebettet. Das begehbare »Vexierbild« des Hei-

nekokpes wird im mimetischen Prinzip durch eine weitere Zahl von konkreten Motiven ergänzt: ein Reißverschluß, ein Schuh (von Matilde?), das Bildnis Heines im Profil auf einem geöffneten Buch (Bildnis von David d'Angers, um 1832/34) und eine Trommel mit den Worten »liberté égalité fraternité« (die Trommel, mit der der französische Tambour in »Ideen – das Buch Le Grand« dem kleinen Heinrich die Französische Revolution erklärt hatte und mit der auf ihr Scheitern in der Schlacht an der Moskwa angespielt wird – »getrommelte Tränen«, Heine 1826). Gerresheim schrieb:

»Der Weg, Heine plastisch zu »monumentieren«, ging über kleine Vexierporträts [...]. Diese Porträts öffneten den Weg zu einem Lazarusgesicht – zur Sitzfigur – zur Matratzengruft – zur physiognomischen Vexierlandschaft – einem Vexiergesicht in Bronze, von dem sich Gesichtspartien teilweise zu lösen, zu versinken oder aufzusteigen scheinen, innerhalb und außerhalb eines Bronzegefäßes, das assoziativ Erinnerungen an die Bezeichnung eines magischen Bezirks, Gruft, Grab, Schrein wachrufen könnte – vielleicht eine Plastik auf den Spuren einer literarischen Passion. Heines Name »ist ein Ärgernis, und nur wer dem ohne Schönfärberei sich stellt, kann hoffen« (Adorno).<sup>48</sup>

Das gänzlich offene, zu ebener Erde gebaute Werk wurde durch Oberbürgermeister Josef Kürten, den Stifter und den Künstler am 17. Februar, also Heines Todestag, 1981 in Düsseldorf enthüllt.<sup>49</sup> Die Bronze-Gesichtslandschaft ist nicht im ockerfarbenen Ton des Metalls gehalten, vielmehr hat Gerresheim das Ensemble in einem aschefarbenen Grau realisiert. Zeigt es das Leiden des Dichters an Deutschland, das Leiden seiner körperlichen Gebrechen, und zeigt es, inwieweit Heines Ideen im heutigen Deutschland vergessen sind und wie disparat und zerrissen sein Nachleben heute ist?

»Heine ja – Breker nein!«, dies könnte die Überschrift für die nach dem Februar 1981 betriebene Aufstellung der in Düsseldorf nicht zum Zuge gekommenen Breker-Sitzfigur sein; doch ist hier nicht der Ort, diese Geschichte im einzelnen darzulegen. Nur soviel: zur Vorgeschichte gehört auch die 1981 in Berlin gezeigte Breker-Ausstellung, gegen die es öffentliche Proteste gab.<sup>50</sup>

Nicht nur die Bonner Galerie Marco förderte Breker, auch die Universitätsprofessorin Uta Ranke-Heinemann machte keinen Hehl aus ihrer Wertschätzung des einstigen NS-Kunsthändlers. Sie wendete das gute Wort »Mehr Demokratie wagen« auf Breker an, so daß der Stadtdirektor von Norderney in seiner Antwort vom 24. 8. 1983 auf meinen Protestbrief gegen die geplante Aufstellung jener Sitzfigur mit dieser Wendung die Proteste zu entkräften suchte.<sup>51</sup> Der Stadtrat von Norderney nahm im Juni 1983 nämlich das Geschenk der Bre-

ker-Lobby als »Heine-Denkmal« für den Ort an, wo Heine in den Jahren 1825 und 1826 seine »Nordsee«-Prosa und -Lyrik verfaßt hatte.

Eine Künstlergruppe aus Moormerland, Hartmut und Gerlinde Meisel, der Kunstkreis Norden (Günther Meyerding) und das Heinrich-Heine-Institut (Joseph Kruse) zusammen mit der Heine-Gesellschaft Düsseldorf (Wilhelm Gössmann) organisierten den öffentlichen Widerstand gegen den Plan. Mein offener Brief an den Bürgermeister Salverius datierte vom 2. August. Am 8. August kam es im Weiterbildungszentrum von Norden zu einer öffentlichen Diskussion gegen Breker, Motto: »Heine Ja! – Breker Nein!«, an der auch der Initiator der absurden Denkmalkonstruktion, Hermann Lohausen, teilnahm. Aber weder diese Aktivität noch die von verschiedenen Heine-Anhängern getragene Strafanzeige nach Paragraph 166 und 189 StGB gegen den Rat der Stadt Norderney konnten die Aufstellung der Sitzfigur Brekers am Abend des 6. Dezember 1983 (ohne öffentliche Feier) verhindern.<sup>52</sup>

Der Erfolg der Breker-Lobby, ermöglicht durch die historische Blindheit des Stadtrates des niedersächsischen Staatsbades, war mehr als eine »Provinzposse«. Überdies geriet Breker die Sitzfigur qualitativ schlechter, als es das kleine, expressive Modell von 1930/32 war. Das Blow-up der Figur eines jungen Dichters wurde neoklassizistisch, glatt und austauschbar. Erst die Inschrift »Heinrich Heine 1797 – 1856« funktioniert die Sitzfigur zu einem Heine-Denkmal um. Der Betrachter des Werkes erfährt keineswegs durch eine Tafel die Zusammenhänge. Am rechten Bein der Poeten-Figur kann der aufmerksame Betrachter freilich die Signatur Brekers finden (Abb. 5).

Damit war es den Anhängern des ehemaligen NS-Funktionärs gelungen, »im entferntesten Winkel der Bundesrepublik ein ›Denkmal‹ aufzustellen, das so anrühig ist, daß die Städte Bonn, Düsseldorf und Lüneburg ein klares ›NEIN‹ sagten. Breker und Lohausen haben damit gerechnet, daß auf dieser kleinen Insel [...] weder Heinrich Heine wirklich gekannt, gelesen und geliebt wird, noch etwa Arno Breker bekannt war [...]« (Hildegard Peters).<sup>53</sup> Zu Recht setzt dieses Zitat den Begriff Denkmal in Anführungszeichen, denn es handelt sich um eine Sitzfigur Brekers, die als ein Heine-Denkmal herhalten soll. Im übrigen hat Heine mitnichten wie Brekers Jüngling in chthonische Tiefen geschaut; Heine blickte hinaus aufs Meer, in den Himmel und in die Augen schöner Frauen. »Ich liebe das Meer, wie meine Seele«, schrieb er u. a.

In Norderney fragte man sich nicht, wieso und weshalb ein Mann wie Breker für die Herstellung eines Heine-Denkmal nicht in Betracht

komme, man frage auch nicht, wieso denn diese im Blow-up-Verfahren hergestellte Sitzfigur überhaupt Heine darstelle. Eine geringe physiognomische Ähnlichkeit, ein Buch in der Hand, sinnender Habitus, alles gefällig und glatt geformt – ist das Heine, der Dichter der Freiheit, der Verfechter des »Befreiungskampfes der Menschheit«, der Saint-Simonist, der Sänger politischer Emanzipation, der Dichter dionysischer Lebenslust und der Preisung des Lebens gegen die christliche Verleumdung des Lebens (Ideen, die Nietzsche die Stichworte gaben), und der Sänger von Liebeslust und Liebesschmerz?

Alfred Kerr nannte Heine 1926 bei der Einweihung des Standbildes in Hamburg den »sinnenden Europäer« und den »ersten Sänger der großen Städte«, nannte ihn die Verkörperung der Einheit aus Gewissens- und Schönheitsmensch, von Geistes- und Tatmensch, charakterisierte ihn mit Wendungen von Nietzsche, der Heine hoch schätzte und in ihm einen »für Europa mitzählenden Geist« erblickte.

Von solchen Dimensionen wurde auch nichts anschaulich in dem Heine-Memorial, das die Stadt Bonn bis November 1982 mit dem blöckeschneidenden Bildhauer Ulrich Rückriem realisierte. Dort fassen wir den Gegenpol zu Breker. Aber die radikale Abstraktion führt – wie Hrdlicka einmal feststellte<sup>54</sup> – ebenso in Leere und Austauschbarkeit wie die leeren, stereotypisierten Figuren der NS-Plastik (besonders Thorak, Breker). Das antimimetische Denkmal in Bonn bildet eines der Blöcke-Arrangements, wie sie Rückriem seit vielen Jahren sowohl für funktionslose Werke als auch für antifaschistische Memorials liefert. Auf einem Rasenhügel hinter der Universität steht auf einem in die Erde eingelassenen Block ein torartiger Aufbau, in der Mitte, wie eine Tür vertieft, eine polierte Marmorplatte; dort ist die Inschrift »HEINRICH HEINE« angebracht – etwa in Augenhöhe des Betrachters, der sich im polierten Stein spiegelt (Abb. 7).

Der Dichter hatte im Winter 1819/20 in Bonn studiert, u. a. Römisches Recht, Poetik (bei A. W. Schlegel), französische Geschichte und Geschichte der Baukunst. Das Projekt Rückriems für ein Heine-Monument war ursprünglich ganz unabhängig von Bonn auf der »documenta« 7 (1982) in Kassel vorgestellt worden, und der Bildhauer brachte seine Idee zu der Zeit in die Hamburger Diskussionen um die Wiedererrichtung des Lederer-Standbildes (von 1926) oder Neuerstellung eines Heine-Denkmal in Hamburg ein. Ferner dachte er an die Stadt Göttingen. In Hamburg fielen aber die Entscheidungen gegen Rückriem.<sup>55</sup> Der Bonner Museumsdirektor R. Stemmler lancierte sodann den Rückriem-Entwurf und betrieb erfolgreich die Durchsetzung in der bundesdeutschen Hauptstadt. Während man in Norderney von geschichtlicher Aufklärung und »moderner Kunst« offenbar

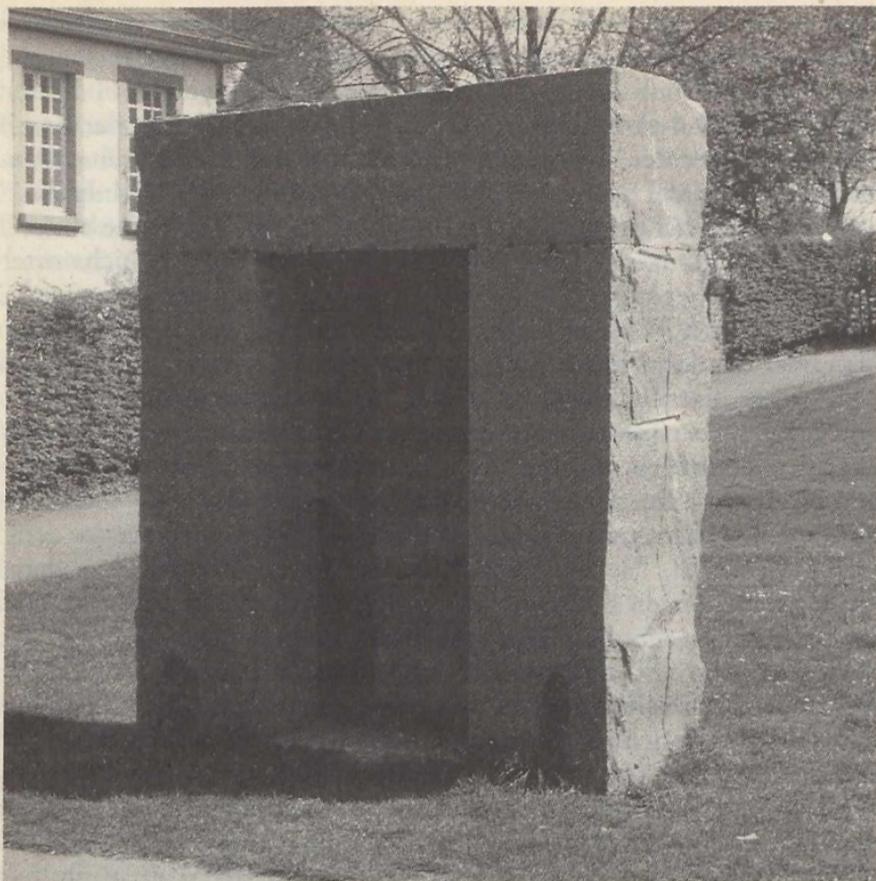


Abb. 7: Ulrich Rückriem: Heine-Denkmal in Bonn,  
errichtet November 1982

nichts wissen wollte, sollte Bonn wohl als Hauptstadt eminent »modern« erscheinen. Stemmler brachte das Projekt von Rückriem in die Bonner Kunstkommission ein, und diese empfahl dem Rat der Stadt den Ankauf aus Mitteln der Kaiser-Stiftung (für moderne Plastik).<sup>56</sup> Eine Bedingung war die Plazierung in einer öffentlichen Anlage. Die verschiedenen Varianten II, IIa und IIb brauchen hier nicht im einzelnen erörtert zu werden, da sie prinzipiell nichts Neues bringen. Rückriem gehört zu den radikalen Gegenstandslosen; er legt gespaltene Blöcke nebeneinander, schichtet sie oder baut sie auf (Granitblock für James Ensor; Block-Mal in Hamburg-Moorweide für die Deportation der NS-Opfer u. a.). Das Ergebnis ist austauschbar. Bezeichnender-

weise kommentierte – gegen Rückriems Willen – die Hamburger Kulturbehörde seinen Deportations-Block mit einem mahnenden Satz. Insbesondere bei einem Denkmal, das die Verdienste, das Schicksal oder die Taten einer historisch konkreten Persönlichkeit memorieren soll (Goethe, Heine, Bismarck, Stauffenberg usw.), versagt die nur ästhetisch differenzierte Blöckeform, bleibt die Abstrakte austauschbar. Aporie des abstrakten Denkmals? Die Dialektik des Konkreten erfordert m. E. eine expressive oder naturalistische Menschendarstellung in moderner Form.

Bis November 1982 wurde die Block-Komposition Rückriems im Bonner Stadtgarten ausgeführt und aufgestellt, Enthüllung war am 26. November 1982. Die Presse lobte die »nie umstrittene Entscheidung« Bonns für Heine und für »einen der bedeutendsten deutschen Bildhauer« (A. Pohlen).<sup>57</sup> Das Pathos der »Selbst-Bedenkmalung« sah mit einem Objekt, das Stemmler als »Tempel« deutete, über alle Aspekte der historischen Gestalt Heines hinweg. Den Setzern kam es darauf an, eine sog. »Avantgarde«-Skulptur öffentlich aufzustellen. Dagegen war Avantgarde immer – etwa Courbet um 1850 – das, was dem herrschenden Geschmack und dem Willen der Herrschenden zuwiderlief. In Bonn wurde Heine zum Anlaß; er kam aber nicht zu Wort, und er erschien nicht – wie Adenauers riesiger Kopf 1982 von Hubertus Pilgrim<sup>58</sup> – in Effigie. Und er wird auch nicht zu Wort kommen können, denn Heines Botschaften sind in dem hermetischen Blockgebilde eingeschlossen wie in einem Sarg bzw. in einer Gruft (an die Rückriems Mal vage erinnert). Wir lesen auf der polierten Platte im Zentrum den Namen »Heinrich Heine«, hell auf Schwarz – wie bei einer Grabplatte; doch wozu benötigt die Stadt Bonn, in der Heine kurz studierte, eine Art Grabgruft des Dichters, wo dessen marmornes Grab mit dem Bildnis (von der Hand des L. Hasselriis, 1899–1901) doch in Paris auf dem Cimitière Montmartre steht und von Besuchern verehrt wird? Nichts in Bonn deutet auf seine Verdienste oder auf seine Ideen hin, alles bleibt abstrakt; nichts deutet auf den Lyriker, den rheinischen Dichter und/oder den politischen Publizisten, dessen Werke in Preußen verboten wurden. Alles bleibt offen. Nichts verweist auf das Schicksal Heines zwischen Preußen und Paris oder auf die Verbrennung seiner Bücher durch die NS-Deutschen (wie dies Waldemar Otto 1982 in Hamburg gelang). Der Name der Blöcke-Komposition ist austauschbar, er könnte auch »Kleist« lauten oder anders.

In seinem Buch über die Dichter-Denkmalen nannte Selbmann das Mal in Bonn »ein ironisches Heine-Denkmal, ein Sockel ohne Denkmal«.<sup>59</sup> Ironie des abstrakten Denkmals!?

Natürlich ist Rückriems Abbild-Negation eine bewußte Entscheidung. Aber sie ist determiniert – zumindest von dem öffentlich herrschenden Geschmack heute, von der Eigendynamik der Gegenstandslosigkeit und von der Ideologie, man könne heute nicht mehr ein Abbild für eine historisch vergangene Figur schaffen. Allerdings: im Falle Adenauers wurde der übergroße Kopf ins Stadtbild gesetzt; man stelle sich ein Gruft-Blockensemble für Adenauer vor! Welti meinte: »Ein authentisches Abbild kann der Bildhauer nicht erbringen, und wenn er es könnte, sollte er im Fall Heine darauf verzichten ...«

Die Frage des handwerklichen Könnens, d. h. eine bewegte Figur aus einem Block zu meißeln, wird von den Ideologen der Abstrakte nicht mehr gestellt. Die realistisch, expressionistisch oder naturalistisch gestimmten Bildhauer vermögen dies wohl. Als wesentliches Vergleichsbeispiel muß hier deshalb auf den Antipoden Rückriems, auf Alfred Hrdlicka, verwiesen werden. Ich sehe von seinem 1965–1967 in Wien realisierten Personen-Denkmal für Renner (ein aufgesockelter Kopf in Stahlguß, überformt von einem Gestänge)<sup>60</sup> ab, um andere memorierende Abbilder konkreter geschichtlicher Personen mit Rückriem zu vergleichen. Im Falle des Friedrich-Engels-Denkmal in Wuppertal (1978–1981) entschied sich Hrdlicka statt für das Abbild der Person, wie es in Denkmälern für Thälmann, Engels, Lenin oder Marx in der DDR üblich war, für eine überlebensgroße Gruppe nackter, geketteter Figuren, die sich gegen ihre Kette stemmen; es war eine symbolische Gruppe, die für eine zentrale Idee Engels' entsteht. Doch in zwei anderen Fällen entwickelte Hrdlicka in handwerklich herausragender Meißeltechnik in *taille directe* zwei deutende Abbilder von Persönlichkeiten unserer Zeit bzw. der 40er Jahre.

Das eindringliche Bildnis des Pfarrers der bekennenden Kirche, Dietrich Bonhoeffer, der von den Nazis am 9. 4. 1945 in Flossenbürg hingerichtet worden war, schuf Hrdlicka 1976/77 in rötlichem portugiesischen Marmor für die Kirchliche Hochschule Berlin (Bronzegüsse später, 118 cm Höhe, Abb. 8). Aus dem wuchtigen Steinblock, der roh à la Rückriem stehen gelassen wurde und zugleich wie ein Sockel wirken kann, wächst der mächtige Schädel des Bekenners empor. »Gleich den christlichen Märtyrern habe ich ihn mit dem Attribut seines Martyriums dargestellt«, dem Strick, schrieb Hrdlicka.<sup>61</sup>

Verstärkt wurden die symbolischen Aspekte im Porträt des Dichters und Regisseurs Pier Paolo Pasolini (Marmor 1983, 151 cm Höhe, im Besitz des Bildhauers, Wien). Hier suchte Hrdlicka das Abbild Pasolinis als Außenseiter und radikaler Kritiker der Gesellschaft mit Zügen eines symbolischen *portrait historié* auszustatten, indem er ein torsiertes Akt-Porträt schuf, in innerer und äußerer Bewegtheit gebogen, ja

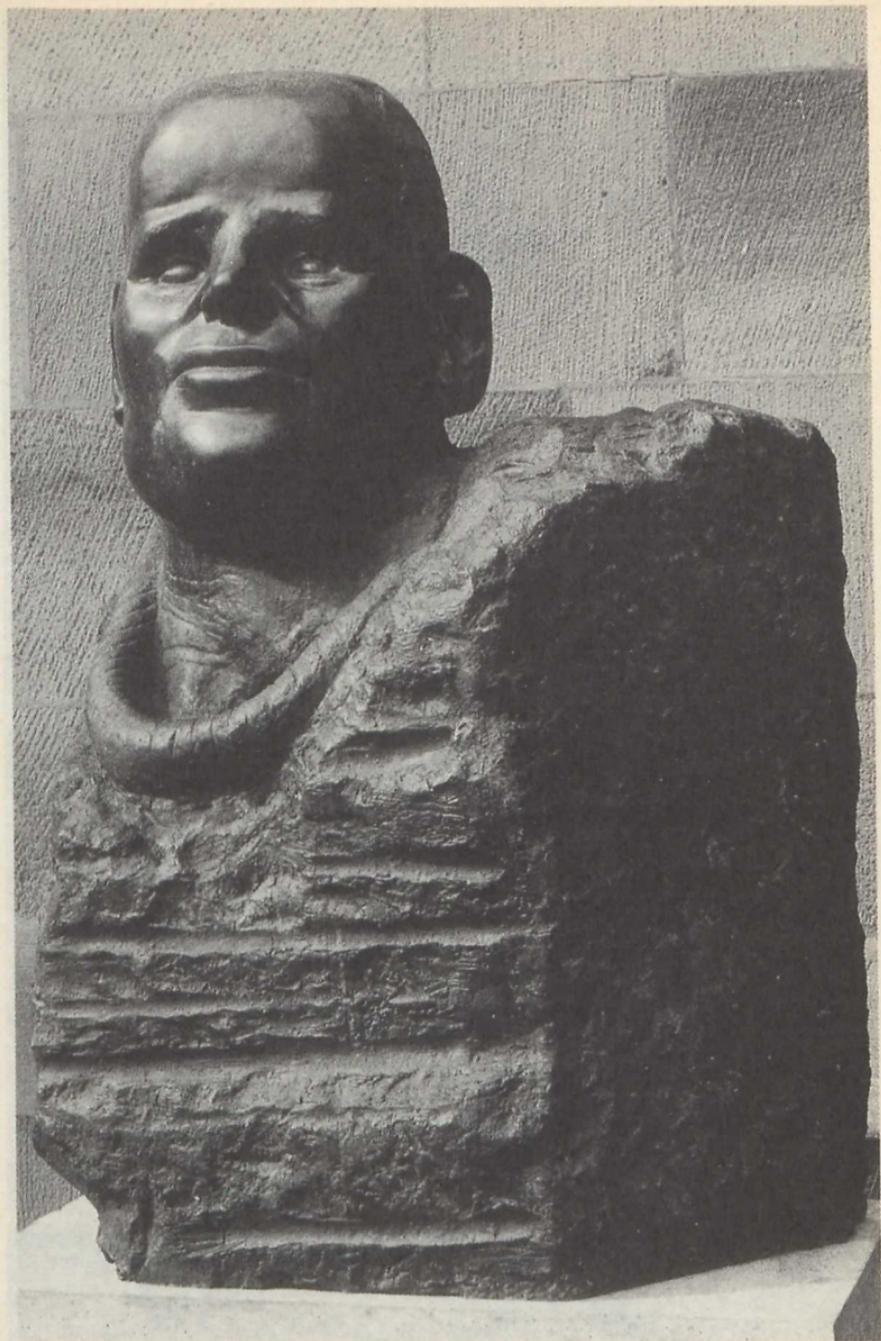


Abb. 8: Alfred Hrdlicka: Bildnis Dietrich Bonhoeffer,  
Stein/Bronze 1977

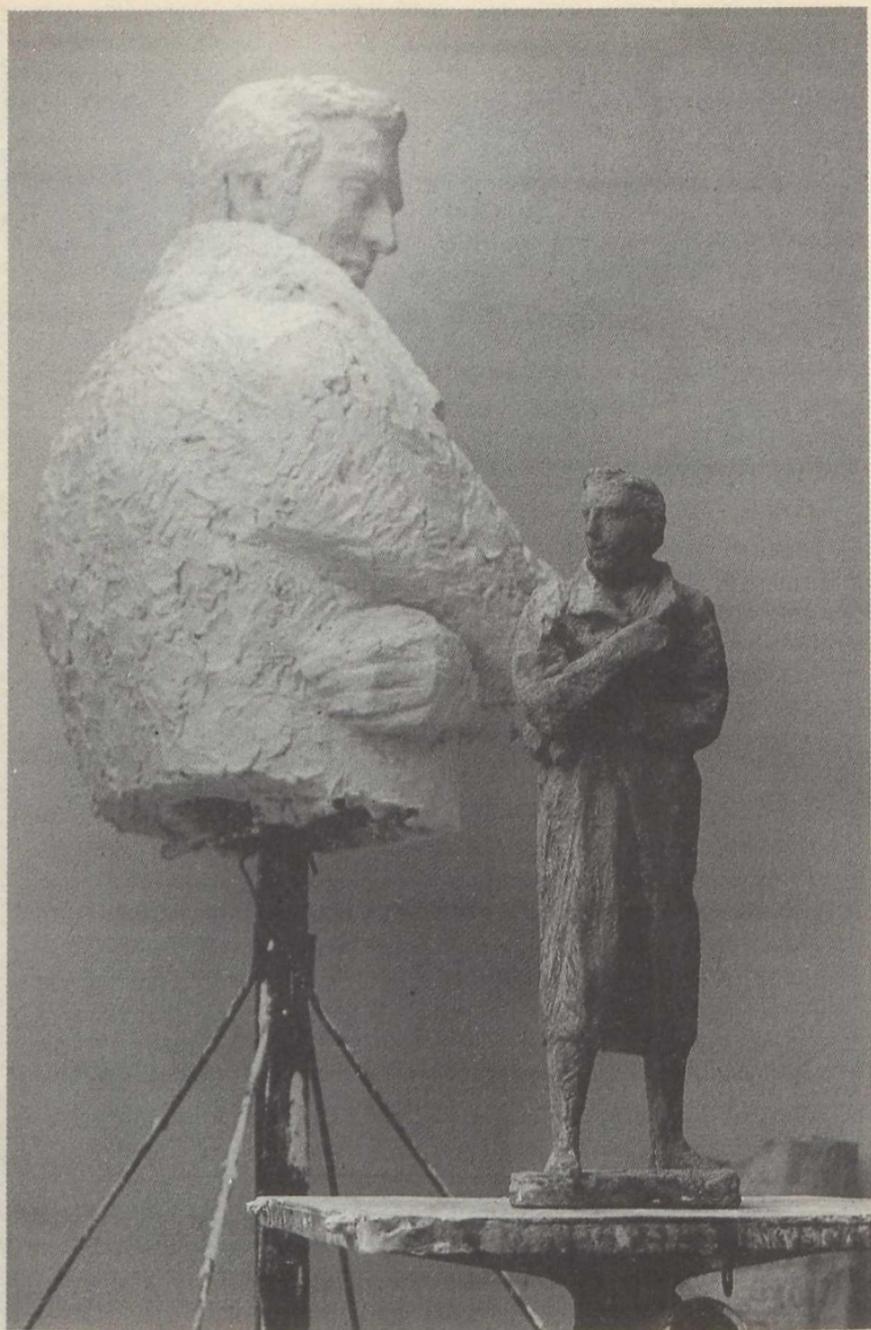


Abb. 9: Sonja Eschefeld: Heine-Denkmal für Eisenhüttenstadt,  
Modelle für Büste und Standbild, 1988–89

gewunden; der Leib zeigt die Seitenwunde, und der rechte Arm greift hinauf zum Kopf und verwandelt sich in eine Art Dornenkrone, womit Hrdlicka die Synthese des Besonderen der Individualität Pasolinis mit dem Allgemeinen erreicht. Der Bildhauer dazu: »Ich bin kein Photorealismus und brauche kein scheinheiliges Alibi für mangelnde Vorstellungskraft, ich habe meinen Pasolini gezeichnet und nicht seine Bildwelt ausgeschlachtet [...]. Das Hauptgewicht ruht auf seinem tragischen Ende und auf seiner sexuellen Fixierung.«<sup>62</sup>

Ein »selbst auferlegtes Bilderverbot« (Welti) gilt also anscheinend für diejenigen Plastiker, die glauben, ästhetisch differenziert arrangierte Blöcke könnten eine historisch konkrete Aussage für jeden Betrachter liefern. Hrdlicka würde zu den Blöcken Rückriems sagen, daß man aus ihnen etwas Aussagestarkes meißeln könne – ähnlich wie er für seine antifaschistische Skulpturengruppe »Untergang der Cap Arcona« (Hamburg 1985/86) einen Block als Sockel verwendete, als Träger, nicht als Aussagemedium.

Jenes »Bilderverbot« gilt nicht für die Künstler, die der realistischen Tradition der Plastik/Skulptur (Jules Dalou, Constantin Meunier, Käthe Kollwitz, Christoph Voll, W. Gerstel, W. Grzimek usw.) verpflichtet sind. Zu ihnen gehören auch Sonja Eschefeld in Berlin und Bernd Göbel in Halle. Göbel hat in den Jahren 1976/81 einen lebensgroßen Bertolt Brecht für die Stadt Dessau gebildet.<sup>63</sup> Den scheinbaren Konflikt zwischen den Konditionen des Realismus, besonders der der Kontemporaneität, und den Aspekten des Historismus hat Göbel in seinem Johann-Sebastian-Bach-Denkmal für den Marktplatz in Arnstadt (Thür.) gelöst: lebendiges Erbe-Empfinden und moderne Formgebung werden mit dem historischen Habitus amalgamiert.

Sonja Eschefeld muß hier am Schluß dieses Beitrags besonders erwähnt werden, da sie nicht nur zu den differenzierten Talenten innerhalb der teilweise parteigesteuerten und stark ideologieabhängigen früheren DDR-Künste (Tübke, Förster, Sitte, Engelhardt) gehörte, sondern weil sie bis 1989 an einem Heinrich-Heine Denkmal für Eisenhüttenstadt arbeitete (Abb. 9). Auftraggeber war der Rat der Stadt, Standort die Grünanlage innerhalb eines Wohngebietes aus den 50er Jahren. Die Künstlerin dachte in erster Linie an eine komplette Figur »in unaufwendiger, aber doch deutlicher Schrittbewegung«.<sup>64</sup> Doch fielen die Entscheidungen zugunsten ihrer zweiten Idee: Heines Büste. Dieses Abbild des Dichters (Bronze, 120 cm Höhe) steht auf einem Naturstein-Sockel mit dem Namenszug Heines. »Wie Sie an den Fotos sehen, habe ich an der Büste noch zu arbeiten [...]. Froh wäre ich, wenn es die Büste schaffen würde, ohne wortreiche Erklärung die Menschen in der Art anzusprechen, daß sie nicht nur auf

einen großen Dichter hingewiesen werden, sondern auch auf eine erfrischend gegenwärtige und menschliche Weltsicht, in selbstbewußter, aber nicht monumentaler Form. Verletzbar und stark zugleich.«

Mit diesem Heine-Denkmal in der ehemaligen DDR, dem zweiten neben dem von Grzimek in Berlin, haben wir das jüngste unserer zu behandelnden Denkmäler und zugleich den Ansatz eines Ausweges aus der Aporie der westlichen Kunstszene, die zwischen den Polen der aufdeckenden »Sachlichkeit« und der »Diktatur der Form« zerrissen scheint. Dabei zeigten sich extreme Lösungen: die neo-nazistische Figur von Breker, das naturalistische Vexierbild der Totenmaske bei Gerresheim, die vage Blöcke-Komposition als Pseudo-Tempel von Rückriem. Diejenigen realistisch-expressiv orientierten Bildhauer, die sich der Aufgabe des Denkmals für historische Gestalten stellen, müssen einem Konflikt ins Auge sehen: dem zwischen dem Historismus eines jeden Denkmals für vergangene Ereignisse oder Personen, die memorierende Sinnstiftungen suchen, und den zentralen Aspekten des Realismus, vor allem zeitgenössische Wirklichkeit, den vollkommenen Ausdruck einer existierenden Sache (Courbet) zu formen.<sup>65</sup> Dieser Konflikt bestand bereits für Käthe Kollwitz (Bauern-Revolution-Zyklus, Weberaufstand-Zyklus), für Hrdlickas Wagner-Stifter-Zyklus, für seine Zeichnungen zum Türkenkrieg und zur Bauern-Revolution; er besteht im Grunde ähnlich für die posthumen Brecht-Denkmäler ebenso wie für die Lenin-Denkmäler, und er besteht – mit der Auflage seiner Lösung im Werk – ebenso für die Heine-Denkmäler.

Ausdrücklich bewerte ich diese vier Stile nicht als ein quasi demokratisch-pluralistisches Phänomen, vielmehr müssen sie als die Signatur der Zerrissenheit sowohl der westlichen Künste als auch der zwischen Ost und West erkannt werden. Kultur ist jedenfalls – wie Nietzsche es 1873 formulierte – die Einheit eines Stiles, »die zur Harmonie eines Stiles zusammenlaufende Mannigfaltigkeit«.

Die Werbe- und Konsumgesellschaft verschleift dagegen die klaren Grenzen zwischen Film- und Werbe-Ästhetik, dekorativer »Kunstbetriebskunst« (Hrdlicka), öffentlichen Dekorationen, die die brutale Architektur überzuckern, und ernsthafte bildende Kunst. Letztere sucht – statt ästhetische Symptome zu liefern – den Ausdruck ihrer Zeit. Dementsprechend ist die Disparität der stilistischen Positionen geradezu charakteristisch für diese Gesellschaft, deren »Mammonismus« (Simmel) ihre tödliche Lebensader bildet. In einer solchen Gesellschaft gilt die differenzierte Persönlichkeit des kritischen »Jungen Deutschland«, Heine, der politisches Schreiben mit modernster Lyrik synthetisierte, der vor der deutschen »Nationalselfsucht« warnte, wenig; er ist bestenfalls ein Aushängeschild für die Kommunen (Düs-

seldorf), eine Art Anstecker (Bonn), da sein Denken nicht ernsthafte Folgen findet, und schlechtestenfalls ein »geschenkter Gaul« (Norderney), der, schlimmer als eine Provinzposse, die deutschen Verdrängungskünste belegt, die den verfolgten Juden Heine mit dem Nazi-Star Breker vermischen. Opfer Heine?!

### Anmerkungen

- 1 Zum Standbild Lafontaines von 1824 in Chateau-Thierry von Chr. R. Laitié vgl. Mechthild Schneider: *Denkmäler für Künstler Frankreichs*, phil. Diss., Frankfurt a. M. 1977; zu Heines Sicht des Phänomens Denkmal vgl. D. Schubert: »Paris ... ein Panthéon der Lebenden«. Denkmalkritik bei Heinrich Heine«, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 24, 1985, S. 80 ff.
- 2 Heinrich Heine: *Briefe, Gesamtausgabe nach den Handschriften*, hrsg. von F. Hirth, 1. Bd., Mainz/Berlin 1950, 2. Teil, S. 4.
- 3 L. Döry: »Der lange Weg zum Goethe-Denkmal«, in: *Hundert Jahre Historisches Museum Frankfurt*, Frankfurt a. M. 1978, S. 289 f.; V. Plagemann: »Vaterstadt Vaterland – schütz Dich Gott mit fester Hand«. *Denkmäler in Hamburg*, Hamburg 1986; Roland Jaeger: *Das Hamburger Schiller-Denkmal*, phil. Diss., Hamburg 1980; H. E. Mittig/V. Plagemann: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972 (darin J. Gamer zu Schiller S. 141 f.); »Gestern noch auf hohen Sockeln ...«. *Berliner Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. P. Springer und P. Bloch, Berlin 1974; R. Selbmann: *Dichterdenkmäler in Deutschland*, Stuttgart 1988.
- 4 D. Schubert: »Jetzt wohin?« – das »deutsche Gedächtnis« für Heinrich Heine (Hamburg 1906–1926)«, in: *Heine-Jahrbuch*, 28. Jg. 1989, S. 43–71; Ilonka Jochum-Bohrmann: *Hugo Lederer – Ein deutschnationaler Bildhauer des 20. Jahrhunderts*, phil. Diss., Heidelberg 1988, Frankfurt a. M./Bern 1990, S. 103 ff. (vgl. unten Anm. 55).
- 5 Hans E. Mittig: »Über Denkmal-Kritik«, in: Mittig/Plagemann 1972 (wie Anm. 3), S. 179–194; D. Schubert, in: *Heine-Jahrbuch* 24, 1985, S. 80–102; V. Sellin: »Nationalbewußtsein und Partikularismus in Deutschland im 19. Jahrhundert«, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. v. J. Assmann/T. Hölscher, Frankfurt a. M. 1988, S. 246 vgl. A. Laumann-Kleinberg, *Denkmäler des 19. Jh. im Widerstreit*, Bern 1989.
- 6 Die Erforschung des neueren Denkmals (im strengen Sinne der Gedenkfunktion) hat durch die Fragen nach Auftraggeber, sozialer Lage, Mentalität der Setzer, Funktionen im sozialen Kontext, nach den Formen-Apparaten und der transportierten Ideologie der Mäler zu einer Annäherung der Disziplinen Historie und Kunstgeschichte seit etwa 1970/72 geführt. Einige Literaturhinweise: Eduard Trier: »Notizen zum neueren Denkmal«, in: *Der Mensch und die Künste*. Festschrift für H. Lützeler, Düsseldorf 1962, S. 494 f.; J. Langner: *Ossip Zadkine – Mahnmahl für Rotterdam*, Stuttgart 1963; T. Nipperdey: »Nationalidee und Nationaldenkmal im 19. Jahrhun-

- dert« in: *Historische Zeitschrift* 206, 1968, S. 529–585; G. Kapner: *Ringstraßendenkmäler* (Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche), Wiesbaden 1973; Hans E. Mittig/V. Plagemann (Hg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972; Karl Arndt: »Denkmäler in Göttingen – Dichter und Gelehrte«, in: *Göttinger Jahrbuch* 1957, S. 107 f.; J. A. Schmoll-Eisenwerth: »Denkmäler der Arbeit«, in: Mittig/Plagemann 1972 (wie Anm. 3), S. 253–282, wieder in: *Epochengrenzen und Kontinuität*, hrsg. von W. Nerdinger/D. Schubert, München 1985, S. 175 ff.; Peter Bloch: »Das Kreuzberg-Denkmal und die Patriotische Kunst«, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 11, 1973, S. 142 f.; R. Koselleck: »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, in: *Identität*, hrsg. v. O. Marquard/K. H. Stierle (Poetik u. Hermeneutik 8), München 1979, S. 255 f.; D. Schubert: »Die Wandlung eines expressionistischen Kriegerdenkmals – Hoetgers ›Niedersachsenstein‹ 1915–1922«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 44, 1984, S. 285–306; Klaus Lankheit: *Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800*, Basel 1979; J. E. Hargrove: »The Public Monument«, in: *The Romantics to Rodin*, hrsg. v. P. Fusco/H. W. Janson, Los Angeles/Detroit 1980, S. 21 f.; H. Scharf: *Kleine Geschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984; J. Traeger (Hg.): *Die Walhalla*, Regensburg 1979; J. Traeger: *Der Weg nach Walhalla*, Regensburg 1987 (dazu Peter Springer, in: *Kritische Berichte*, 16. Jg., 1988, Heft 3, S. 69 f.); D. Schubert: »Hamburger ›Feuersturm‹ und ›Cap Arcona‹. Zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal in Hamburg«, in: *Kritische Berichte*, 15. Jg., 1987, Heft 1, S. 8–18; ferner das Denkmal-Heft der Kritischen Berichte, hrsg. v. A. Hoberg/D. Hoffmann, 16. Jg., 1988, Heft 3; *Denkmäler in Karlsruhe 1715–1945*, mit Beiträgen von G. Brandenburger, M. Groszkinsky, G. Kabierske, Ursula Merkel, B. Vierneisel, Karlsruhe 1987; V. Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum*, Köln 1989; E. Mai/G. Schmirber: *Denkmal – Zeichen – Monument*, München 1989.
- 7 B. Hüfler: *Ernst Herter 1846–1917: Werk und Portrait eines Berliner Bildhauers*, phil. Diss., Berlin 1982, S. 217 f.; Peter Bloch, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 4, 1980, S. 281 f., Joachim Spyra: *Denkmäler für Heinrich Heine im 19. und 20. Jahrhundert*, Mag.-Arb., Düsseldorf 1983, S. 15 f. – Im Rahmen meines (geplanten) Heine-Denkmal-Buches bildet dieses für Düsseldorf gedachte, aber auch in Mainz 1894 abgelehnte Projekt das Kap. 2, das Ringen darum in Mainz das Kap. 3; vgl. D. Schubert: »Der Kampf um das (erste) Heine-Denkmal 1887–1899«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Köln), Bd. 51, 1990, S. 241 ff., und meinen Beitrag: »›Jetzt wohin?‹ – das deutsche Gedenkmal für Heinrich Heine«, in: *Heine-Jahrbuch* (Düsseldorf), 28. Jg., 1989, S. 43–71.
- 8 Zu Nietzsches Wertschätzung der Persönlichkeit Heine vgl. seine Anmerkungen im *Ecco Homo* und in *Götzendämmerung* (1888); Nietzsches Briefwechsel mit Franz Overbeck, hrsg. von R. Oehler/C. A. Bernoulli, Leipzig 1906, S. 427; Nietzsches Briefe an Peter Gast, Leipzig 1924, S. 306. Zur geistigen Situation um 1890 vgl. besonders Samuel Lublinski: *Die Bilanz der Moderne* (Berlin 1904), hrsg. von G. Wunberg, Tübingen 1974,

- S. 44 f.; Hanna Spencer: »Heine and Nietzsche«, in: *Heine-Jahrbuch*, 11. Jg., 1972, S. 116 f.
- 9 Hans R. Fischer: *Heinrich Heine – im Lichte unserer Zeit*, München 1894; Peter Rosegger: »Nun kenne ich Heine gut genug«, in: *Heimgarten* (Graz), 18. Jg., 1894, Juli-Heft, S. 519 f.; K. Th. Kleinknecht (Hg.): *Heine in Deutschland – Dokumente seiner Rezeption 1834–1956*, München/Tübingen 1976, S. 101; D. Schubert: »... ein verirrter Fremdling«. Das Heine-Denkmal der Kaiserin Elisabeth von Österreich von L. Hasselriis (1891), Korfu–Hamburg–Toulon«, in: *Kritische Berichte*, 16. Jg., 1988, Heft 3, S. 33–45; ders.: »Heines Grab-Denkmal in Paris (1901) – zur Situation seiner Memorierung um 1900«, in: *Ruperto-Carola*, Jg. 42, 1990, Heft 82, S. 57–70.
- 10 A. Bartels: *Heinrich Heine – auch ein Denkmal*, 1906, S. 374–375; ders.: »Das Hamburger Heine-Denkmal«, in: *Deutsches Schrifttum*, Bd. 1, 1910/11, S. 65/66; ders., »Das Heinedenkmal in Frankfurt a. M.«, in: *Deutsches Schrifttum*, Bd. 2, Febr. 1914, S. 145–148; vgl. auch K. Th. Kleinknecht, *Heine in Deutschland*, 1976, S. 118–124; K. Hotz (Hg.): *Heine – Wirkungsgeschichte als Wirkungskritik*, Stuttgart 1975, S. 110 f.
- 11 Vgl. dazu Robert Neumann: »Was bleibt?«, in: *Geständnisse – Heine im Bewußtsein heutiger Autoren*, hrsg. von W. Gössmann, Düsseldorf 1972, S. 22; Klaus Briegleb: *Opfer Heine? – Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt a. M. 1986.
- 12 Enthüllung am 11. August 1912, Rede von Dr. Hans Henning (Halle); vgl. *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 170, vom 26. 6. 1912, S. 3; *Saale-Zeitung* (Halle) vom 12. 8. 1912; *Berliner Tageblatt* (Beilage: Der Weltspiegel), Nr. 413, vom 15. 8. 1912 (im Heine-Institut Düsseldorf); *Das Literarische Echo*, 14. Jg., 1911/12, Sp. 1680; *Heine-Bibliographie 1954–1964*, bearbeitet von S. Seifert, Berlin/Weimar 1968, Nr. 2582/83.
- 13 Ferdinand Werner: *Ein öffentliches Heinedenkmal auf deutschem Boden? Den Herren vom Hamburger Senat und Frankfurter Magistrat ergebend gewidmet*, Leipzig 1913, S. 4 und S. 92 f.  
 »[...] unwidersprochen ging die wiederholte Nachricht ins Land, der Frankfurter Magistrat habe den Heinefreunden bereits einen Denkmalplatz zur Verfügung gestellt. Und ähnliche Kunde kommt aus Hamburg [...]. Es ist ein Jammer, daß in enger Verbindung mit dem Heinedenkmal zu Hamburg der Name Lederers genannt wird, der den Roland Bismarck an der Elbe schuf! Es ist bitter zu sehen, daß das deutsche Volk in die Irre geht, seine wahrhaft großen Dichter nicht kennt und den Gedanken an ein Franzößling-Denkmal auf öffentlichem deutschen Grund erträgt. In jedem anderen Lande und Volke wäre es eine glatte Unmöglichkeit, den Beschimpfer jedes völkischen und vaterländischen Gefühls öffentlich zu erwähnen oder zu ehren« (Werner 1913, S. 5).
- 14 Ausführliche Darstellung der Vorgeschichte zum Hamburger Heine-Standbild und das entscheidende Telegramm Kerrs vom 29. Sept. 1909 an den Hamburger Senat in dem Beitrag »Jetzt wohin?«, in: *Heine-Jahrbuch*, 28. Jg., 1989, S. 43–71 (vgl. Anm. 4).

- 15 Alfred Kerr: »Heinrich Heines Deutsches Denkmal«, in: *PAN* 1, 1910/11, Nr. 18, vom 15. Juli 1911, S. 612; D. Schubert, 1989, S. 56 f. (vgl. Anm. 7); Kerrs Rede abgedruckt in: K. Th. Kleinknecht: *Heine in Deutschland*, 1976, S. 137 f.
- 16 Ferdinand Werner: »Ein Heine-Denkmal in Frankfurt?«, in: *Deutsche Soziale Blätter*, Jg. 27, 1912, S. 641 f. und S. 930 f.; A. Bartels: »Das Hamburger Heine-Denkmal«, in: *Deutsches Schrifttum*, 18. Jg., Okt. 1926, S. 1–2 (Der Jude hat gesiegt!).
- 17 Beate Mielsch: *Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen*, Bremen 1980, S. 35 (dank eines freundlichen Hinweises von Prof. Peter Springer, Oldenburg).
- 18 Die Geschichte der Heine-Verehrung der Kaiserin Elisabeth und ihres Heine-Kultes auf Korfu und das weitere Schicksal der marmornen Sitzfigur von L. Hasselriis (1891) von Hamburg bis Toulon (wo sie heute im Mistral-Park steht) habe ich dargestellt in: *Kritische Berichte*, 16. Jg., 1988, Heft 3 (vgl. Anm. 9).
- 19 Für freundliche Hinweise danke ich Frau Maria v. Tiesenhausen und Dr. Ursel Berger (Berlin); M. v. Tiesenhausen: *Georg Kolbe – Briefe und Aufzeichnungen*, Berlin 1987; J. Stöcker: »H. Heine und seine Denkmäler«, in: *Das Tor* (Düsseldorf), 31. Jg., August 1965, S. 150; Ursel Berger: *Georg Kolbe – Leben und Werk* (mit Katalog der Kolbe-Plastiken im G. Kolbe-Museum), Berlin 1990; D. Schubert: *Die Kunst Lehmsbrucks*, 2. verb. Auflage, Worms/Dresden 1990, Abb. 75 und S. 112; zum russischen Ballétt und Kolbe vgl. Ursel Berger: »Der Gott des Tanzes in einem Berliner Bildhauer-Atelier«, in: *Museumsjournal* (Berlin), 4. Jg., Nr. 1, 1990, S. 51 ff. (mit Dank an die Autorin).
- 20 A. Bartels: »Das Heinedenkmal in Frankfurt a. M.«, in: *Deutsches Schrifttum*, Bd. 2, 1913/14, Februar 1914, S. 145–148; vgl. auch A. Bartels: *Der Nationalsozialismus – Deutschlands Rettung*, 3. Auflage, Leipzig 1925. Die Antisemiten (Deutscher Verein) hatten 1909 ein Flugblatt in Frankfurt a. M. verteilt:  
 »Bürger Frankfurts! Jüdischer Größenwahn will deutsch-christliches Empfinden in den Staub zwingen und unsere alte Kaiserstadt [...] soll mit dem Bückeberg-Heine-Denkmal ›beehrt‹ werden, das andere Städte mit Entrüstung abgewiesen haben [...]« (Stadtarchiv Frankfurt a. M., Mag.akte S. 2673).  
 Vgl. auch P. Arnsberg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5. 4. 1963. Die deutschnationale Broschüre gegen das Frankfurter Heine-Denkmal von 1913 ist bereits zitiert worden (F. Werner 1913, vgl. Anm. 13); vgl. ferner F. Werner, in: *Deutsche soziale Blätter*, 27. Jg., 1912, S. 641 f. Die positiven Artikel (*Neues Wiener Tageblatt* vom 13. 12. 1913, *Breslauer Zeitung* vom 16. 12. 1913, *Tägliche Rundschau Berlin* vom 16. 12. 1913, *Freisinnige Zeitung Berlin* vom 17. 12. 1913, *Frankfurter Zeitung* vom 14. 12. 1913 u. a.) und die antisemitischen Artikel (*Staatsbürger-Zeitung*, Berlin, vom 16. 12. 1913, *Deutsche Reform*, Dresden, vom 11. 2. 1914 u. a.) können hier nicht referiert werden. Vgl. vielmehr: Inge Schlotz-

- hauer: Ideologie und Organisation der politischen Antisemitismus in Frankfurt/M. 1880–1914 (Studien zur Frankfurter Geschichte 28), Frankfurt a. M., 1989.
- 21 P. Arnsberg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5. 4. 1963, S. 25; Alfred Wolters: »Das Heine-Denkmal im Dritten Reich«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16. 4. 1963; A. Kr.: »Erst war es ein Bekenntnis zu Heine ...«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12. 12. 1972. – Georg Kolbe: *Bildwerke*, Leipzig o. J., Nr. 422, Tf. 42 (Franco); R. G. Binding: *Georg Kolbe*, Berlin 1933, 5. Auflage 1935, S. 24; Bruno E. Werner: *Die deutsche Plastik der Gegenwart*, Berlin 1940; Joseph Wulf: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, 2. Auflage 1983, S. 42/43; Kolbes Brief zum Sturz des Denkmals 1933, in: M. von Tiesenhausen: *Kolbe*, 1987, S. 133; M. Damas: »Plastik nach und vor 1945 – Kontinuität oder Bruch?«, in: *Entmachtung der Kunst*, hrsg. von M. Bushart/B. Nicolai/W. Schuster, W.-Berlin 1985, S. 119 f.
- 22 R. Koselleck: »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, in: *Identität*, hrsg. v. O. Marquard/K. H. Stierle, München 1979, S. 255 f.; *Heidelberger Denkmäler 1788–1981*, hrsg. v. D. Schubert, Heidelberg 1982; H.-E. Mittag: »Das Denkmal« (Die politische Funktion von Kunst), in: *Funkkolleg Kunst – Studienheft 8*, Weinheim/Basel 1985, S. 51 f.; *Denkmal – Zeichen – Monument*, hrsg. von E. Mai/G. Schmirber, München 1989.
- 23 Carl Einstein: *Georges Braque*, Paris/New York 1934; deutsche Ausgabe nach dem Typoskript, in: Carl Einstein, *Werke*, Bd. 3, hrsg. von Marion Schmid und Liliane Meffre, Wien/Berlin 1985, S. 192.  
Zur Kritik der extremen Überzüchtung des Subjektivismus schon in der ersten Phase der Moderne (vor 1930) und in der Post-Moderne (nach 1949) vgl. besonders Einsteins Nachlaßtext (um 1932): *Die Fabrikation der Fiktionen*, hrsg. v. S. Penkert, Reinbek 1973, S. 58–59: »Nun bildeten sich Künstlertypen, die in passiven Ekstasen visionär dämmerten. Die Intellektuellen hatten den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren; damit war ihre Revolte zu harmloser Fiktion und leerem Spiel verflacht.«
- 24 Zur Kommentar-Bedürftigkeit vgl. A. Gehlen: *Zeitbilder*, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1965, S. 162; Hans Platschek: »Ästhetik mit Rückfahrkarte« (Vortrag 1986), in: *Von DADA zur Smart-Art*, Frankfurt a. M. 1989, S. 154 f.; Jost Hermand: »Die alte und neue Avantgarde«, in: *Orte – Irgendwo*, Frankfurt a. M. 1981, S. 45 f.; M. Langer: *Kunst am Nullpunkt*, Worms 1984; Alfred Hrdlicka: *Schaustellungen – Bekenntnisse in Wort und Bild*, München 1984; – ders., in: *Antworten – Gespräche mit Wiener Künstlern*, hrsg. v. H. J. Painitz, Wien 1980, S. 50–51.  
Zur Ausstellung »1945–1985. Kunst in der Bundesrepublik«, Nationalgalerie W.-Berlin 1985, vgl. A. Hrdlicka: »Die Kunstgeschichte und die Vorsehung«, in: *Konkret*, 1985, Heft 11, S. 60 f.; wieder abgedruckt, in: Hrdlicka – das Gesamtwerk, hrsg. von M. Lewin, Schriften, Bd. IV, Wien/Zürich 1987, S. 196; Jost Nolte: *Kollaps der Moderne*, Hamburg 1989.
- 25 Alfred Hrdlicka: »Bildende Kunst und Öffentlichkeit« (»Neolithikum«,

Zeitung der Bildhauerklasse, Stuttgart 1979), in: Hrdlicka – das Gesamtwerk, Bd. IV, 1987, S. 131.

Vgl. dazu D. Schubert: »Hrdlickas ›Gummitod‹«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49, Köln 1988, S. 409–427, bes. Anm. 26; ders.: »Hamburger Feuersturm« und »Cap Arcona« – zu Hrdlickas Gedenkmal in Hamburg«, in: *Kritische Berichte*, 15. Jg., 1987, Heft 1, S. 8–18.

Zu Gegenstandsverlust und Bildlichkeit sozialen Bewußtseins vgl. Dieter Hoffmann-Axthelm: *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt a. M. 1974, S. 34 f., S. 46 f. und S. 176 f.; Karl Diemer: »Gegenständliche Kunst heute, oder Romantik und kein Ende«, in: *Figur – Eisler, Hrdlicka, Martinz, Schönwald, Schwaiger*, Katalog, Wien 1969/79, S. 6 f. Neben dieser Ausstellung waren als Gegenpart zu den Abstrakten wichtig auch die Ausstellung »Neue Figuration«, Stuttgart 1969, und die 2. in Darmstadt gezeigte Ausstellung »Menschenbilder«, Darmstadt 1968; Katalogtexte von A. Gehlen S. 9 f., W. Hofmann S. 15 f., W. Schmied S. 25 f.

26 C. Einstein, *Werke*, Bd. 3, 1985 (vgl. Anm. 23), S. 189. Das Kapitel schließt mit der m. E. weitreichenden Feststellung: »Darum verurteilen wir die Kunstgeschichte als Historie der Selbstbewegung der Formen und Stile und lehnen solches ästhetisierende Verabsolutieren ab. Wenn die heutige Kunst der gegebenen geschichtlichen Situation entsprechen und der Umbildung des Menschen und seiner Struktur dienen soll, so kann die aktuelle Kunst nur *subversiv* gedichtet sein; es gilt nicht, dieser Zeit zu verhaften und Krisen abzuschwächen, sondern im Absturz der Epoche ihr Katastrophenhaftes mitzuteilen.« Dies gilt wohl ebenso für die Nachkriegs-Moderne, die gegenstandslosen Künste nach 1950.

27 B. Brecht: *Über Realismus*, hrsg. v. W. Hecht, Frankfurt a. M. 1971, S. 39; ders.: »Über gegenstandslose Malerei«, in: *Brecht – Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 2, 1967, S. 68–72.

28 Vgl. für die Fragen des architektonischen Mals und für Denkmal und Abstrakte H.-E. Mittag: »Die Entstehung des ungegenständlichen Denkmals«, in: *Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art* (Budapest 1969): »Evolution Générale«, Budapest 1972, S. 469 f.; D. Schubert: »Das Denkmal der Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung* 21, 1976, S. 199 f. – R. Baacke/M. Nungesser: »Ich bin – Ich war – Ich werde sein« – drei Denkmäler der deutschen Arbeiterbewegung«, in: *Wem gehört die Welt?*, Berlin 1977, S. 292 f.; Peter Bloch, »Vom Ende des Denkmals«, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 25–30; D. Schubert: *Die Kunst Lehbruckes*, Worms 1981, S. 99 f.; H. E. Mittag: »Entstehung und Problematik des abstrakten Denkmals«, in: *Funkkolleg Kunst* – Heft 8, 1985 (vgl. Anm. 22), S. 77 f.; R. Selbmann: *Dichterdenkmäler*, Stuttgart 1988, S. 197; J. Langner: »Denkmal und Abstraktion«, in: *Denkmal – Zeichen – Monument* (vgl. Anm. 22), München 1989, S. 58 f.; da Langner aber – wie G. F. Koch – die Felder des memorierenden Denkmals und der dekorativen öffentlichen Plastik nicht präzise differenziert, kommt er zu unscharfen Sichtweisen. Im übrigen ist die Großplastik von B. und M. Mat-

- schinsky-Denninghoff in Berlin 1987 nicht mehr als ein dekorativer *Schnörkel*, ja ein Blow-Up älterer Formen.
- 29 Dazu E. Trier: »Das Denkmal ist tot – es lebe das Denkmal«, in: *Jahresring* '83/84, Stuttgart 1983, S. 263–271. Zu neueren Personen-Denkmalern vgl. die Diss. von Maria Zimmermann: *Denkmalstudien – ein Beitrag zum Verständnis des Persönlichkeitsdenkmals in der BRD und in West-Berlin seit dem 2. Weltkrieg*, Münster 1982 (zu Heine S. 68 f.); P. A. Riedl: *Der Einstein-Brunnen von Jürgen Goertz in Ulm*, Heidelberg 1984; G. F. Koch: »Die Postmoderne und das Denkmal«, in: *Denkmal – Zeichen – Monument* (vgl. Anm. 22), 1989, S. 115 f.; Koch unterscheidet nicht genau zwischen Denkmal (im strengen Sinne) und öffentlich-dekorativer Plastik (wie etwa dem kitschigen Surrealismus von Jürgen Goertz); Peter Springer: »Denkmal und Gegendenkmal«, ebenda 1989, S. 92–102; ders.: »Rhetorik der Standhaftigkeit« (vgl. Anm. 31); D. Schubert: »Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg – oder: Die Verantwortung der Kunst«, ebenda 1989, S. 134–143. Ältere Beispiele bei Winfried Nerdinger (Hg.): *Revolutionsarchitektur*, München 1990.
- 30 Zu E. Dauchers Mahnmal in Stuttgart vgl. meinen Gropius-Beitrag von 1976 (vgl. Anm. 28); Adolf Rieth: *Den Opfern der Gewalt – KZ-Opfermale der europäischen Völker*, Tübingen 1968; – H. Ladendorf: »Denkmale und Mahnmale seit 1945«, in: *Monumenta Judaica – 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein*, Köln 1963, S. 656 f.; D. Schubert: »Hamburger Feuersturm« und »Untergang der Cap Arcona« – zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal«, in: V. Plagemann (Hg.), *Kunst im öffentlichen Raum*, Köln 1989, S. 150–170 (zu Daucher S. 160). – Der Herausgeber Plagemann hielt es »moralisch« für verantwortlich, wie er mir sagte, in meinem Text Aussagen zu streichen wie: »die gebogenen Röhren, verlegten Platten und geschnittenen Blöcke der Abstrakten seien leer und blieben nur kapitalistische Dekorationen einer Konsumgesellschaft«; oder auch meine Prognose, daß die Zukunft der bildenden Kunst wieder in der Menschen-Darstellung liegen werde. Dagegen konnte er verantworten (als Leiter der Hamburger Kulturbehörde), daß J. Hohmeyer in demselben Band die *Entfernung* des Mahnmals von Hrdlicka in Hamburg betreibt – eine neue Form des Bildersturms. Jede leere Dekoration der Abstrakte wird hingenommen, aber ernsthafter Realismus wird diffamiert (siehe J. Hohmeyer, in: V. Plagemann (Hg.), *Kunst im öffentlichen Raum*, 1989, S. 175).
- 31 Vgl. zur Transformation der *Sockel-Zone* den Beitrag von Peter Springer: »Rhetorik der Standhaftigkeit – Monument und Sockel«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49, Köln 1987/88, S. 365–408; ferner D. Schubert, in: *Denkmal – Zeichen – Monument*, 1989, S. 134 f. und Peter Springer, ebenda, S. 92 f.
- 32 Carl Einstein: »Otto Dix«, in: *Das Kunstblatt*, hrsg. v. P. Westheim, Jg. VII, 1923, S. 97 f.; ferner von Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, 3. Aufl., 1931 (Neuausgabe von Tanja Frank, Leipzig 1988).
- 33 Katalog zur Ausstellung *Bildhauerkunst aus der DDR*, Bonn/München/

Mannheim 1987/88, Tf. 94–95 und S. 212 (Ich danke Sonja Eschefeld für freundliche Informationen und für die Fotos ihres Heine-Denkmal).

- 34 So die Parole des katholisch-rechtsgerichteten *Mainzer Journals*, Artikel vom 18. 4. 1893. (Vgl. *Wallraf-Rich.-Jb.* 51, 1990, wie Anm. 7.)
- 35 *Düsseldorfer Volkszeitung* vom 19. Okt. 1929; *Düsseldorfer Nachrichten* vom 19. 10. 1929: »Auf dem Wege zum Heine-Denkmal«; *Düsseldorfer Stadtanzeiger* vom 19. 10. 1929: »Die Heine-Denkmalausschüsse« (mit Abb. des Heine-Grabes in Paris).

Die Unterlagen für diese Geschichte finden sich im Stadtarchiv Düsseldorf, Akten XXIV/901 und IV/3446, ebenso auch die Aufrufe und der spätere Wettbewerbstext, Zeitungsartikel usw. (für freundliche Hilfen danke ich Prof. Hugo Weidenhaupt und Herrn Esser).

Kopien auch im Heine-Institut zu Düsseldorf; Unterlagen im Bundesarchiv in Koblenz: Akte Reichskunstwart (Redslob), im Rheinischen Provinzial-Archiv, Abtei Brauweiler, Akte Nr. 12738; vgl. dazu auch Joseph A. Kruse: *Heine und Düsseldorf*, Düsseldorf 1984, S. 110–119, mit Abb. eines Spendenaufrufs von 1931, der die Totenmaske Heines zeigte.

- 36 Heinrich Mann: »Für das Heine-Denkmal in Düsseldorf«, in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 611, vom 28. 12. 1929 (wieder in: K. Th. Kleinknecht: *Heine in Deutschland*, 1976, S. 141).

- 37 Vgl. *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 556, vom 1. 11. 1931; *Düsseldorfer Stadtanzeiger* vom 3. 11. 1931: »Wer baut das Heine-Denkmal?«; H. Eulenberg: »Der Platz für das Heine-Denkmal«, in: *Düsseldorfer Nachrichten* vom 5. 1. 1932; *Düsseldorfer Tageblatt*, Nr. 141, vom 22. 5. 1932, und *Düsseldorfer Nachrichten*, Nr. 258, vom 23. 5. 1932. W. Cohen: »Kunst in Düsseldorf 1932 – I.) Heinedenkmal«, in: *Die Kunst*, Bd. 65, 1932, S. 322 f., mit Abb. von Brekers Modell (2. Preis). Die Modelle von Knubel und Breker sind abgebildet in: *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, Nr. 133, vom 13. 5. 1932; siehe auch *Kunst u. Künstler*, Jg. 31, 1932, S. 295 mit Abb. des Modells des 1. Preises von G. Kolbe.

Kolbe äußerte sich auf Anfrage des Pressedienstes: »Aus dem Sinnen zum Aufsprung gespannt – zur Aktion bereit« (in: *Bergisch-Märkische Zeitung*, Wuppertal, vom 21. 5. 1932); damit wollte er eine Vereinigung des lyrischen und des revolutionären Geistes Heines in einer Aktfigur (Menschenkörper) – unter Ablehnung der historisch kostümierten Gestalt – leisten. Diese Bronzefigur nahm freilich bereits Züge des NS-Ideals vorweg, allerdings nicht die harte Heroisierung von Thorak oder Breker. Siehe des weiteren: Ursel Berger: *Georg Kolbe*, 1990, S. 108.

- 38 W. Alberg: »Düsseldorfer Denkmäler in den 30er Jahren«, in: *Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945*, hrsg. vom Stadtmuseum Düsseldorf 1987, S. 145 f. (zum Schlageter-Kult der NSDAP). H. Delves: *Düsseldorfer Denkmäler*, Düsseldorf 1938; »Heine, die Nazis und der Mann mit dem Barte«, in: *Düsseldorfer Volkszeitung*, Nr. 301, vom 24. 12. 1930.
- 39 So im *Düsseldorfer Stadtanzeiger*, Nr. 260, vom 19. 9. 1929: »Die Sache mit dem Heine-Denkmal – Der Leidensweg der Heine-Ehrung« (Stadtarchiv Düsseldorf, Akte XXIV/901).

- 40 Waldemar Grzimek: *Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts*, Gräfelting 1969, S. 108; M. Stather: »Das Konstanzer Zeppelin-Denkmal« (von C. Al-biker), in: *Konstanzer Almanach*, 33, 1987, S. 68.  
Vgl. hier auch den Katalog der Ausstellung »Skulptur und Macht«, W.-Berlin 1983, zu Kolbe S. 148 f. (Ulrike Müller-Hofstede).
- 41 Wolfgang Colden: »Heinrich, uns graut vor dir«, in: *Heute und Morgen* (Düsseldorf), Bd. 1, 1951, Hefte 2-4, S. 73 f., S. 101 f. und S. 132 f. Siehe auch *Hamburger Abendblatt* vom 1. 12. 1955; Schubert, in: *Heine-Jahr-buch* 28, 1989, S. 70.  
Zum Marmor-Heine von 1891 der Kaiserin Elisabeth (aus Korfu) vgl. meinen Beitrag in *Kritische Berichte* 16, 1988, Heft 3 (vgl. Anm. 9).
- 42 Vgl. dazu *Berliner Zeitung* (DDR) vom 2. 2. 1956. *Gustav Seitz* und *Fritz Cremer* verteidigten Grzimeks Heinefigur (in: *Berliner Zeitung* vom 9./10. 2. 1956). W. Grzimek: »Gedanken zu meinem Heine-Denkmal«, in: *Bildende Kunst* (Berlin-DDR), Heft 6, 1956, S. 310 f. (für freundliche Hilfe in Gesprächen vom Dezember 1983 bin ich Waldemar Grzimek zu Dank verpflichtet). Die Aufstellung am Weinbergweg/Schönhauser Allee erfolgte am 17. 2. 1958 (vgl. *Berliner Zeitung* 20. 2. 1958; dank freundlicher Hilfe von Roland März und Fritz Jacobi, Nationalgalerie Berlin). Grzi-meks Heine vgl. die Abb. 162-163 in: *Bildhauerkunst aus der DDR*, hrsg. von P. Pachnicke 1987/88.
- 43 Dazu W. Colden, in: *Heute u. Morgen*, 1951 (vgl. Anm. 41); J. Stöcker: »Heine und seine Denkmäler«, in: *Das Tor* (Düsseldorf), Nr. 31, vom August 1965, S. 145-151; F. J. Goertz: »Ein Fragemal für Heine«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 2. 1981, S. 23. Hugo Weidenhaupt: *Kleine Geschichte der Stadt Düsseldorf*, 9. Auflage 1983. Stadtarchiv Düs-seldorf Akte IV/5623, 5625 und XII/F 4.
- 44 H. Meister: »Protestwelle um geplantes Heinedenkmal«, in: *Düsseldorfer Nachrichten* vom 20. 10. 1979. Bert Gerresheim: »Literarische Passion: Heine-Vexiermonument«, in: *Das Tor* (Düsseldorf), 45. Jg., Heft 10, Okt. 1979, S. 199; Arno Breker: »Symbol der Jugend«, ebenda, S. 197, und H. Lohausen, ebenda, S. 198. Hans Wüllenweber: »Jüngste Vergangenheit in Düsseldorf«, in: *Die Glocke* (Oelde), 16. 11. 1979; ders. in: *Schwetzingener Zeitung* vom 8. 11. 1979 und in *Münchener Merkur* vom 7. 11. 1979: »Soll eine Lüge auf den Sockel?«; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 281, vom 3. 12. 1979; »Endlich fertig: Das Heine-Denkmal«, in: *Düsseldorfer Rhein-Courier* vom 24. Juli 1980.
- 45 A. Müller-Gast: »Bert Gerresheim – ein Denkmal für Heine«, in: *Neue Ruhr-Zeitung* vom 7. 10. 1979. Dagegen mit affirmativen Fotos von Breker bei der Arbeit: *Offenbach-Post* vom 30. 11. 1979 und pro Breker: Antje Olivier, in: *Status*, Nr. 35, 1979, S. 67. Gerresheim hatte seine Heine-Bild-nisse im September 1978 in der Galerie Niepel ausgestellt, 1979 im Heine-Institut Düsseldorf.
- 46 H. Wüllenweber (vgl. Anm. 44) im Nov. 1979 und B. Dieckmann in: Bert Gerresheim: *Das Düsseldorfer Heine-Monument*, hrsg. vom Presseamt der Landeshauptstadt Düsseldorf, mit Texten von Gerda Kaltwasser, Bert

- Gerresheim, J. A. Kruse, W. Gössmann, Stefan Kaminsky, E. Mai, und W. Schwerter, B. Dieckmann, Düsseldorf, 2. Auflage, 1981. Werner Schwerter: »Ein Denkmal als Anstoß«, in: *Düsseldorf-Magazin Heft 1*, 1980, S. 34–35.
- 47 Bert Gerresheim, in: *Das Düsseldorfer Heine-Monument* (vgl. Anm. 25), 1981, S. 4–5; der Künstler schuf auch eine Reihe von Zeichnungen zum Projekt der Totenmaske, abgedruckt in: Martin Walser: *Heines Tränen*, Düsseldorf 1981. Gerresheim bei der Arbeit am original Gipsmodell, in: *Düsseldorfer Zeitung* vom 16. 1. 1981; *Rheinische Post* vom 7. 2. 1981 (Artikel von D. Schwarze); Fr. J. Görtz, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. 2. 1981 (wieder in Görtz: *Innenansichten*, Frankfurt a. M. 1987, S. 96 f.). Dirk Schwarze: »Heine-Denkmal – Macht und Geist«, in: *Rheinische Post*, Nr. 207, vom 6. 9. 1980.
- 48 Gerresheim bezieht sich hier auf Adornos Essay »Die Wunde Heine« von 1956, in: *Texte und Zeichen*, Heft 3, wieder in: Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1958, S. 144 f. M. Walser, 1981 (siehe Anmerkung 47).
- 49 *Rheinische Post* vom 17. 2. 1981; *Post-Zeitung* Stadt Düsseldorf, Nr. 41, vom 18. 2. 1981: »Fragemal« als Provokation.  
Fr. J. Goertz (vgl. Anm. 47), S. 23. H. Hahne: »Das neue Heine-Mal in Düsseldorf«, in: *Das Kunstwerk*, 1981, Heft 2, S. 95–96. Maria Zimmermann: *Denkmalstudien*, 1982 (wie Anm. 29); Hans-Ernst Mittag, in: *Funkkolleg Kunst*, Heft 8, 1985, S. 80; P. Springer, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 1987/88, S. 381 f.; R. Selbmann: *Dichterdenkmäler in Deutschland*, 1988, S. 196; dazu Peter Staengle: »Goethe als Standortvorteil«, in: *Rhein-Neckar-Zeitung* (Heidelberg) vom 26. 5. 1989.
- 50 Julius Posener: »Offener Brief an Arno Breker«, in: *Omnibus* (Berlin) Juli 1981, S. 55 f. Ebenda abgedruckt der Protest gegen Breker mit den Namen der Unterzeichneten.
- 51 R. Thiede: »Der verfeimte alte Mann«, in: *Überblick* (Düsseldorf), Juli/August 1984, S. 110–111 (dank eines freundlichen Hinweises von Klaus Staack, Heidelberg, im Sommer 1984).  
Aus dem Schreiben des Stadt-Dir. Welbers an mich vom 24. 8. 1983: »Sehr treffend hat unsere Intentionen, die uns zur Annahme des Angebotes der H.-Heine-Denkmal-Gesellschaft bewogen haben, Frau Prof. Uta Ranke-Heinemann interpretiert, die uns in einer Zuschrift schreibt: »Mit Ihrer Entscheidung haben Sie einen sichtbaren Beitrag in dem Sinne geleistet, daß es gilt, mehr Demokratie zu wagen. Es geht nicht an, den Ungeist vergangener Zeiten zu beschwören und selbst in Praktiken der Diffamierung zu verfallen ...« Des weiteren berief sich die Antwort auf einen Artikel in der F. A. Z. vom 23. 5. 1981 über den sog. »Breker-Komplex« hierzulande.
- 52 Vgl. *Ostfriesische Zeitung* vom 11. 8. 1983: »Unselige Verbindung verhindern«; *Ostfriesischer Kurier* vom 10. 8. 1983. Ein offener Brief der Initiatoren des Widerstandes, Beate Anspach, G. Meyerding und Hildegard Peters, ist abgedruckt im *Ostfriesischen Kurier* vom 11. 8. 1983. (Ich danke Herrn

Prof. Dr. J. A. Kruse vom Heine-Institut für die freundliche Hilfe hinsichtlich der Presseartikel.)

Der Strafanzeige gegen das Projekt, die Thomas Anspach, G. Meyerding und H. Peters einleiteten, schloß ich mich als Mitglied der Heine-Gesellschaft als Mitkläger an. Der Staatsanwalt Richter vom Landgericht Aurich wies jedoch die Klage (»Verunglimpfung des verstorbenen deutsch-jüdischen Dichters Heinrich Heine«) in einem Bescheid vom 9. 12. 1983 ohne Angabe auch nur eines Grundes zurück.

- 53 Ausführliche Darlegung und Kritik durch den an der Diskussion vom 8. 8. 1983 in Norden beteiligten Prof. Joachim Petsch (Univ. Bochum): »H. Heine-Denkmal von Arno Breker auf Norderney – eine Provinzposse?«, in: *Kritische Berichte* 12, 1984, Heft 1, S. 95 f. und durch Hildegard Peters: »Ein Heine-Denkmal auf Norderney im Widerstreit, Heinrich Heine – ja! Arno Breker – nein!«, in: *Heine-Jahrbuch*, Bd. 23, 1984, S. 157–168.
- 54 Alfred Hrdlicka: »Die Ästhetik des automatischen Faschismus«, in: *Konkret – Literatur*, Heft 8, 1983/84 (Okt. 1983), S. 6–9: »Alles was Breker gestaltet hat, ist leer, wie die Bilder eines Mondrian oder Newman [...], so blieb er ein Vorläufer der Minimal Art, ohne sich völlig anzupassen.« Diese Feststellung hat Hrdlicka die Wut der Museumsdirektoren eingebracht, die die Abstrakte kritiklos hofieren – weshalb Hrdlicka keine große Ausstellung in einem ihrer »Häuser« erhält.
- 55 In Hamburg wurde bis Mai 1982 das ältere Standbild Heines von Hugo Lederer (1913–1926) auf dem Rathausplatz variiert neu errichtet. Das Modell schuf der Worpsweder Bildhauer Waldemar Otto; er versah das Denkmal am Sockel mit zwei Reliefs aus dem antifaschistischen Horizont unserer Zeit: Denkmalsturz und Bücherverbrennung. In einer fruchtbaren Diskussion in Heidelberg (Kunsthistorisches Institut) nannte W. Otto am 1. 2. 1989 sein Werk »das Denkmal eines Denkmals«.  
Zur Kritik desselben: Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt a. M. 1986, S. 421 f. (seine Rede vom 15. 5. 1982); ferner mein Beitrag »Jetzt wohin?« in: *Heine-Jahrbuch* 28, 1989, S. 43–71 (mit Abb. des Modells; vgl. Anm. 4). Zu Rückriems Steinen in Hamburg vgl. V. Plagemann: »Vaterstadt, Vaterland ...« *Denkmäler in Hamburg*, 1986. Zu Hugo Lederer vgl. Ilonka Jochum: *Hugo Lederer – ein deutschnationaler Plastiker*, Frankfurt a. M./Bern 1990, S. 103 f.
- 56 Zu verschiedenen Personen-Denkmalern jüngster Zeit vgl. den kruden Text von J. Hohmeyer, in: *Der Spiegel*, 36. Jg., vom 10. 5. 1982, S. 204 f., der ratlos meint: »Natürlich ist Heine nicht zufällig ein wiederkehrender Problemfall [...]«.  
Zu Bonn vgl. E. Trier (vgl. Anm. 29), *Jahresring '83/84*, S. 269; D. Stemmler: *Zum Typus des Denkmals oder Tempels von U. Rückriem – anlässlich der Errichtung seines Denkmals für Heinrich Heine* (hekt. Broschüre) Bonn 1982.
- 57 Vgl. *Bonner Stadtanzeiger* vom 25. Juni 1982; *Informationsblatt der Stadt Bonn*, Nr. VII/40/82 Kultur, S. 2; Anne Pohlen: »Denkmal – Öffentlich-

- keitsmal«, in: *General-Anzeiger* (Bonn) vom 27. 11. 1982. Andere Blöcke hat Rückriem ganz einfach zu Denkmälern für andere Künstler erklärt (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15. 9. 1983).
- 58 Zum Adenauer-Denkmal von Pilgrim in Bonn vgl. Maria Zimmermann: *Denkmalstudien* Nr. 50, 1982, und E. Trier 1983 (vgl. Anm. 29).
- 59 R. Selbmann: *Dichterdenkmäler*, 1988, S. 196. Alfred Welti betonte das Gegenüber von Betrachter und spiegelnder Platte; aus diesem »Dialog«, den Rückriem in bewußtem Abbild-Verzicht suchte, ergäbe sich die Frage: »Was habe ich mit diesem Dichter zu schaffen?« (A. Welti: »Heine-Denkmal«, in: *Art*, 1982, Heft 7, S. 88 f.).
- 60 Katalog *Alfred Hrdlicka – das plastische Werk*, Orangerie Wien, Wien 1981, S. 23; D. Schubert; »Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels«, in: *Pantheon* (München), Jg. XLI, 1983, S. 245 f. *Alfred Hrdlicka – das Gesamtwerk*, hrsg. v. M. Lewin, Bd. I: Bildhauerei, Wien 1987, Nr. 74–75.
- 61 Katalog *Hrdlicka*, Orangerie Wien (vgl. Anm. 60), Nr. 25; *Alfred Hrdlicka – das Gesamtwerk*, Bd. I, 1987, Nr. 142.
- 62 Vgl. D. Schubert: »Hrdlickas »Gummitod«« (vgl. Anm. 25), 1988, S. 409 f. Obgleich im Katalog abgebildet und besprochen, war der Pasolini von 1983 nicht ausgestellt in der großen Retrospektive Hrdlickas in der Akademie der Künste Berlin-DDR 1985, die von Fritz Cremer am 4. 7. 1985 eröffnet wurde (vgl. Ulrike Jenni: »Geschundenes Fleisch ist Ideologie« – Bemerkungen zum Bildhauer A. Hrdlicka«, in: *Katalog der Ausstellung Hrdlicka*, Berlin-DDR 1985, S. 15–25. Hrdlickas Text über P. P. Pasolini (Skulpturen und Radierzyklus von 1983), in: *Schaustellungen*, hrsg. v. W. Schurian, München 1984, S. 146 f.).
- 63 Vgl. Katalog *Bernd Göbel – Plastik und Grafik* (24. Sommerausstellung Museum Schloß Mosigkau) Dessau 1987, S. 51 (das Brecht-Denkmal in Dessau); Göbels Denkmal des »Jungen Bach« (1982/84) in Arnstadt, in: Katalog *Bildhauer in Halle* (Verband bildender Künstler) Halle/Staatliche Galerie Moritzburg, 1989, S. 17 (mit bestem Dank an Bernd Göbel für freundliche Hilfe und Sendung des Kataloges). Vgl. ferner *Bildhauerkunst aus der DDR* (vgl. Anm. 42) Bonn 1987/Mannheim 1988, S. 74–75 (»Euergetes« 1982; »Mann mit Stein« 1980).
- 64 Zu Sonja Eschefeld vgl. Katalog *Bildhauerkunst aus der DDR* (wie Anm. 42), 1987/88, S. 94 f. (»Liegende I«, Porträt Rilke 1982). Die Zitate entnehme ich Briefen, die mir die Künstlerin dankenswerterweise im März 1988 und März/Okt. 1990 schrieb, als die Arbeiten für die Errichtung des Heine-Denkmal in Eisenhüttenstadt noch nicht abgeschlossen waren.
- 65 J. A. Schmoll-Eisenwerth: »Naturalismus und Realismus – Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe«, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F., Bd. 5, 1975, S. 247 ff. (wieder in: *Epochengrenzen und Kontinuität*, hrsg. von W. Nerdinger/D. Schubert, 1985, S. 263–288).  
D. Schubert: *Otto Dix*, Reinbek 1980, 2. Auflage, 1985, S. 77 f. Klaus Herding: *Realismus als Widerspruch – die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M. 1978, 2. Auflage 1985.

## *Abbildungsverzeichnis*

- Abb. 1: Ch. Laitié: Standbild für Jean de la Fontaine (Foto: Schubert).  
Abb. 2: Georg Kolbe: Heine-Denkmal (Foto: Marburg).  
Abb. 3: Die Totenmaske Heines (Foto: Heine-Institut, Düsseldorf).  
Abb. 4: Arno Breker: »Le jeune poète« (Foto: Galerie Marco, Bonn).  
Abb. 5: Breker: Sitzender Jüngling als Heine-Denkmal (Foto: Schubert).  
Abb. 6: Bert Gerresheim: Heine-Denkmal als Vexierbild (Foto: Schubert).  
Abb. 7: Ulrich Rückriem: Heine-Denkmal in Bonn (Foto: Schubert).  
Abb. 8: Alfred Hrdlicka: Bildnis Dietrich Bonhoeffer (Foto: Schubert).  
Abb. 9: Sonja Eschefeld: Heine-Denkmal für Eisenhüttenstadt  
(Foto: Eschefeld).