

Dietrich Schubert

»Hamburger Feuersturm« und »Fluchtgruppe Cap Arcona« Zu Alfred Hrdlickas »Gegendenkmal«

»Darum verurteilen wir die Kunstgeschichte als Historie der Selbstbewegung der Formen und Stile und lehnen solches ästhetisierende Verabsolutieren ab... Es gilt nicht, dieser Zeit zu verhaften und Krisen abzuschwächen, sondern im Absturz der Epoche ihr Katastrophenhaftes mitzuteilen.«
(Carl Einstein 1934)

»Avantgarde ist das, was der mehrheitlichen Kunstauffassung in den Museen, Kunstvereinen und Kulturredaktionen zuwiderläuft.« (Alfred Hrdlicka 1982)

Das Projekt der Schaffung einer Antithese zum Hamburger Kriegerdenkmal am Dammtor durch den Wiener Bildhauer Alfred Hrdlicka dürfte in Ausgangssituation, Dialektik und Form das einzige seiner Art in der BRD sein. Aus dem Horizont unserer Zeit und mit dem antifaschistischen Selbstverständnis des Künstlers soll gegen das Nazimonument von 1936 ein »Passionspfad« entstehen, der der abstrakten Feier des Soldatensterbens vier Formen des gewaltsamen Todes unter der Diktatur 1933–1945 entgegenstellen wird.¹

Am Nachmittag des 29. September 1986 wurde in Hamburg durch den Künstler und den Ersten Bürgermeister Klaus von Dohnanyi die zweite Stufe von Alfred Hrdlickas antifaschistischem Mahnmal als Gegenensemble zum faschistischen Kriegerdenkmal enthüllt. Dabei handelte es sich nicht um ein bloßes Arrangement von Blöcken oder Stahlplatten, die rein imaginativ bleiben (bzw. erst durch eine Inschrift verständlich würden), sondern vielmehr um einen auf einen Granitblock gestellten 13-t-Stein, aus dem der Bildhauer sterbende und fliehende Menschenfiguren gemeißelt hatte. Der Marmor ist nicht von stereometrischer Form, er ist quasi natürlich belassen. Die Schräge des unregelmäßigen Steins gab wesentliche Schübe der Komposition, der Figurenverhältnisse und der visuellen Kräfte und Züge vor. Diese neue Skulptur wurde vom Gießer A. Zöttl an der dünnen bronzenen Wand der ersten Stufe des »Gegendenkmals«, die am 9. Mai 1985 enthüllt worden war, also an dem Werk, das den »Hamburger Feuersturm« zeigt, festgemacht, so daß die zwei disparaten Teile als zusammengehörige vorgestellt sind und so verstanden werden können – zwei Stufen, zwei Leidensstationen, aber inhaltlich ein Ganzes, das weitere Stufen impliziert.

Es kann hier nicht ausführlich auf das seit Jahren öffentlich diskutierte und umstrittene Kriegerdenkmal und Kriegsmal für das Hanseatische Infanterieregiment Nr. 76 in Hamburg eingegangen werden. Es wäre zu prüfen, ob dieses Nazimonument die Gefallenen von 1914/18 memorieren will oder ob es den »heldischen Gedanken« transportieren und letztlich die Opferbereitschaft der »Feldgrauen« memorieren und feiern sollte. Solche Fragen sind bei derartigen Denkmälern nur aus der Einheit von Form und schriftlicher Konnotation zu beantworten. Die Hauptidee weist klar auf letzteres. Zweifellos gehört das Monument durch geschichtlichen Zeitpunkt, Habitus, heroisierendes Solda-

tenbild und durch Ausblendung des realen Kriegstodes zum Typischen, was die staatlich manipulierte NS-Kunst auf den Sektoren von heldischem Denken, Totenkult, Kriegspropaganda und Verschleierung der Realität des Ersten Weltkrieges² – wie sie andererseits Henri Barbusse (»Le Feu«, Paris 1916, dt. »Das Feuer«, Zürich 1918) und Otto Dix (Radiermappe »Der Krieg«, 1924) erlebt und veristisch dargestellt hatten – hervorgebracht hat.

Und während man in unserer Zeit die NS-Gemälde ängstlich verdrängte, an den Hochschulen kaum behandelte, in den Museen nicht (in einem Extraraum – als Dokumente) aufhängte, blieben faschistische Werke oder Skulpturen wie der »Klotz« in Hamburg, das Silcher-Denkmal in Tübingen, das Kriegerdenkmal in Würzburg oder die NS-Bauten in Nürnberg, München, Berlin und Heidelberg wie selbstverständlich stehen und wurden benutzt.

Den Auftrag zur Ausführung des Denkmals in Hamburg erhielt der Bildhauer Richard Kuöhl. Vollendet und eingeweiht wurde der martialische Block mit den feldgrauen Kolonnen, die wie eine Girlande denselben umfingen und dergestalt auf einen wieder zu führenden Krieg einstimmen sollten, am 15. März 1936 durch den General Paschen, Einheiten des 76er Regiments in Blockform und Senator Ahrens in SS-Uniform.³

Alfred Hrdlicka und Klaus von Dohnanyi bei der Enthüllung von Alfred Hrdlickas »Fluchtgruppe Cap Arcona«, Hamburg, 29. September 1986





Alfred Hrdlicka, Gegendenkmal, Hamburg, 1986 (Teilansicht), vor: Richard Kuöhl, Denkmal für das Infanterieregiment Nr. 76, Hamburg, 1936

Kuöhl hatte in den 20er Jahren Figureschmuck dekorativer Art an öffentlichen Gebäuden Hamburgs ausgeführt. Er gehörte zu den Provinzkünstlern, deren konventioneller Stil den öffentlichen Erfordernissen und der Struktur des Denkmals entgegenkam: Denkmal als konventionelle Form des Historismus und der Verfestigung von Parolen, Ideen und Werten, die der Ideologie der Herrschenden entsprechen und diese anschaulich machen sollen.⁴ Bereits in den späten 20er Jahren hatte Kuöhl mit heroischen Kriegerdenkmälern in Lübeck (Landser im Habitus »Helm ab zum Gebet«), in Coburg (Denkmal für den Coburger Convent, 1926, nackte Schwerthaler in Keilform) und in Hamburg-Langenhorn – im Gegensatz zur schmalen Tradition der demokratisch gesinnten, nicht »Helden« feiernden, sondern die Opfer betauernden Mäler von Bruno Taut, Rudolf Belling, Käthe Kollwitz und Ernst Barlach⁵ – seine Bereitschaft unter Beweis gestellt, sowohl in Krisenzeiten der Weimarer Republik präfaschistische Schwerthaler zu weißeln, als auch nach 1933 am heroisierenden Soldatenbild und der revanchistischen Mentalität der Nazis mitzuarbeiten. In Hamburg visualisierte er bis 1936 am 76er Monument nicht die Toten oder das Sterben im Kriege; vielmehr zeigte er in serieller Form mechanisierte Bereitschaft und neuen Kampfswillen, indem er stereotypisierte Landser der Zeit um 1916/18 in Kolonnen ziehen ließ.⁶

Kuöhl gab diese Landser in Kolonnen dergestalt, daß sie die unmenschliche Parole – unmenschlich, weil zum Sterben für eine Abstraktion aufgerufen wird! – aus dem »Solda-



Denkmal für das Infanterieregiment Nr. 76

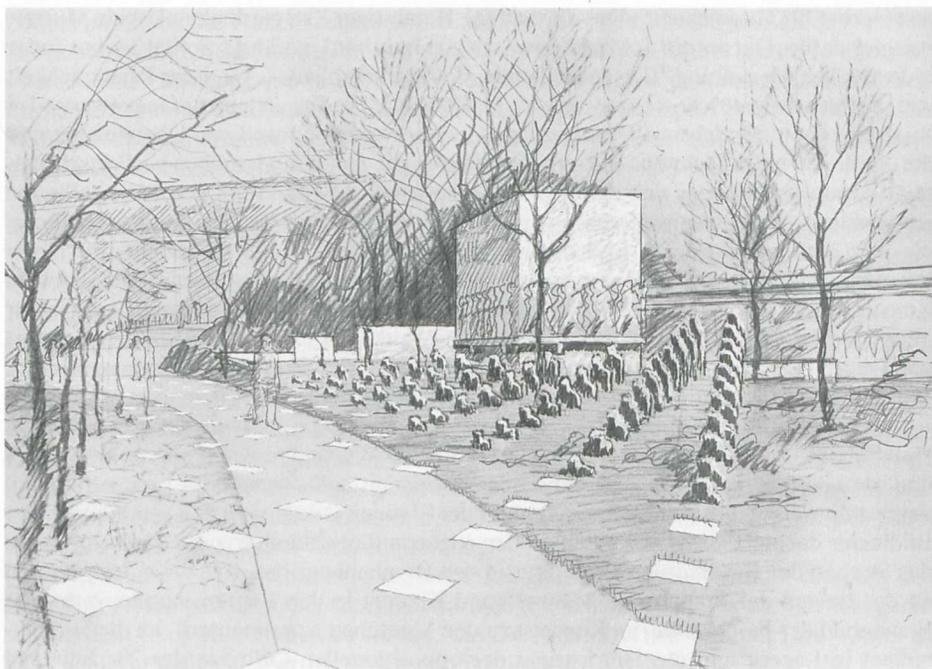
tenabschied« (1914) von Heinrich Lersch geradezu untermauern und mit Menschenmaschinen paraphrasieren durften: »Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen«. Dieser Refrain wurde außer in anderen Denkmälern wie in Speyer und am Denkmal der Gefallenen der Universität Heidelberg (1932/33) auch in der Vorhalle zum sogenannten »Heldenhain« des deutschen Kriegerfriedhofs bei Langemarck (1932) demonstrativ eingesetzt.⁷

Nach Ideologie und konstruktiver Form – stereometrische Grundform im Kern plus Stereotypen von Menschen wie Räder – signalisierte das Hamburger Monument etwas vom »kommenden Stil«, wie ihn der NS-Ideologe Alfred Rosenberg 1934 forderte, indem er gerade auf die Formen der Kriegerdenkmäler als ein Paradigma wies: »Nach 1871 theaterhaft fahnschwingende Soldaten [...], alles ohne Tiefe, ohne symbolischen Charakter, ohne wirkliche Tragik [...]. Um 1930 herum aber entstehen ernste Soldatengestalten, aus Stein, schlicht in den Formen, ernst unterm Stahlhelm hervorschauend. Menschen, nicht im Sturm, sondern auf Wache oder im gemeinsamen Schritt.«⁸ Indem die kampfbereiten Landser ohne Zäsur in Viererkolonnen um den Block marschieren, visualisieren sie klar den konstruktiv-faschistischen »Futurismus« (der kommende Krieg!), über den Hrdlicka 1983 schrieb: »Die Nazis waren massentypisierte Avantgarde. Aus dieser Typisierung, dieser Menschenschlange [...] entsteht ein Massenerlebnis, ein In-den-Krieg-Hineinmarschieren, ohne jede Individualität, ein Lied, zwei, drei...«⁹

Die Kontroversen um das Kriegsdenkmal des 76er Regiments waren deshalb so kompliziert, weil man – während Plastiken und Gemälde der Nazizeit nicht in die Kunstmuseen aufgenommen wurden – mit diesem Klotz zum Teil positiv umging: 1952 war eine Bronze-tafel für die Toten des Zweiten Weltkriegs hinzugefügt worden, und die Bundeswehr hielt an dieser Stelle »Ehrenwachen« ab. Aber immer wieder wurde der »Klotz« kritisch kommentiert, oder man setzte sich für seinen Abriß ein; Demonstranten sprühten aktuelle Forderungen darauf. Endlich beschloß Hamburg 1981, das Soldatendenkmal nicht zu schleifen, sondern es als historisches Zeugnis der Nazidiktatur und als Dokument auch für spätere Zeiten zu erhalten. Das Umfeld des Monuments sei jedoch so zu verändern, »daß dessen kriegsverherrlichende Funktion deutlich wird« (Kulturbehörde Hamburg). Dem ist zuzustimmen, nämlich derartige Werke als geschichtliche Dokumente sichtbar zu lassen, ebenso wie man heute endlich in die Kunstmuseen in einem kritisch präsentierenden Raum einige signifikante Arbeiten der Naziplastik und -malerei kommentiert oder aber von Fotografien der Naziverbrechen flankiert aufnehmen müßte.¹⁰ Ähnlich solcher Form der Auseinandersetzung mit der Realität der Geschichte sollte der Hamburger »Klotz« quasi kommentiert bzw. die Umgebung durch ein Gegen Denkmal gestaltet werden. Wie die Kulturbehörde beabsichtigte, ging es darum, aus dem Horizont unserer Gegenwart eine Gegenthese zu schaffen, um den gesamten Platz zu einem Mahnmal zu machen – aus der Trauer um die Opfer des deutschen Faschismus, um die Toten des Krieges und aus dem heutigen Friedenswillen heraus; der freilich bloß ein verbaler ist, denn aufgerüstet wird ununterbrochen, nach dem »Tornado« jetzt mit dem »Jäger 90«. Somit steht der Friedenswille in einer Art Vorkriegssituation.

Die Stadt Hamburg schrieb einen Wettbewerb aus. Von den 107 Einsendungen verfolgte die Jury im Herbst 1982 vorerst die Idee der Architekten Ulrich Böhme und W. Schneider. Kultursenator Wolfgang Tarnowski trug das Vorhaben, in welchem »der massiven Gewalt des Denkmals [...] ein Denkmal der Massenvernichtung gegenübergestellt« werden sollte. Zur Jury gehörten neben den Hamburger Verantwortlichen auch Wolf Graf Baudissin, Alfred Hrdlicka und Uta Ranke-Heinemann. Wie der Entwurf der Stuttgarter Architekten zeigt, sollten wiederum stereotype Landser vom Klotz her sukzessive in der umgebenden Erde versinken, so weit, bis nur noch Grabplatten wie auf Friedhöfen zu sehen wären, damit die Passanten des Weges zum Dammtor-Bahnhof über diese Platten »zu gehen gezwungen sind«¹¹. Der Hamburger Senat vergab den Auftrag jedoch nicht an die beiden Architekten, für deren Konzept ein gestanzter Soldat gereicht hätte (seriell ausgeführt), sondern vielmehr an Hrdlicka. Dieser nahm den Auftrag 1983 an, pochte aber auf seine künstlerische Freiheit und Phantasie, eine andere Form zu realisieren, nämlich eine eindringlichere Gesamtkonzeption mit Bildern des Sterbens im Kriege in realistisch-expressiven Formen zu entfalten.

Noch im Jahr 1983 schuf Hrdlicka eine Reihe von Entwurfszeichnungen, die er in Hamburg vorlegte, um seine Idee eines Gegenensembles mit verschiedenen Todesarten in realistischer Bildnerei zu visualisieren. Zum gleichen Zeitpunkt erläuterte der Bildhauer in einem Interview seine Theorie des Faschismus und seine Sicht der Situation, insbesondere die Bezüge zwischen gestern und heute, zwischen dem Futurismus der Nazis und dem drohenden Technotalitarismus unserer Zeit: »Als ich dieses Denkmal sah, war für mich sofort klar, daß seine Zerstörung eine sinnlose Tat wäre. [...] Aber dieses Denkmal ist schon ein passender Ausdruck für den Geist seiner Zeit. Es ist die Verherrlichung des



Ulrich Böhme und Wulf Schneider, Entwurfszeichnung für ein Gedenkmal, Hamburg, 1982

Krieges. Und es gibt die Chance, etwas dagegensetzen. Bevor ich ein Buch verbrenne, schreibe ich doch lieber ein Gegenbuch [...]. Es wäre doch schön, an allen Stellen, an denen der Geist des Faschismus wirklich signifikant ist, etwas dagegensetzen. Vom faschistischen Standpunkt her gesehen, ist das Hamburger Kriegerdenkmal in seiner vielfältigenden Art ja ganz richtig gemacht; da rennen Soldaten um den Block – eine einzige Person, tausendmal oder sechsundsiebzigmal gestanzt. Es verkörpert das Technologische, auf das die Nazis immer gepocht haben. Sie hatten ja den Anspruch, Tradition mit absoluter Moderne zu verbinden, haben gesagt, sie seien die neue Zeit, was in vieler Hinsicht ja stimmte: im Organisatorischen, im Technologischen. [...]

Ich will dagegen den Schrecken der Person darstellen, das, was die Leute wirklich erfahren haben. Man geht in Reih und Glied in den Krieg, kommt aber unter Umständen ohne Gliedmaßen zurück [...]. Ich will also diesem herrlichen Massenerlebnis die persönliche Betroffenheit entgegensetzen, das, was wirklich geschehen ist. Es geht ja nicht gegen irgendeinen Krieg. Es handelt sich um einen ganz bestimmten, und es geht darum, was dieser Krieg mit sich brachte. KZs gab es zwar auch schon unter der Koalitionsregierung Hitler – Papen, aber die Hypertrophie der Massenvernichtung entstand erst im Krieg. Das alles wird gezeigt« (Interview vom Dezember 1983).¹²

Die Ästhetisierung der Politik, die der Faschismus betrieb, wie Walter Benjamin betonte, hat Hrdlicka auch in seinem aufsehenerregenden »Literatur-Konkret«-Artikel

von Herbst 1983 bezeichnet: »Das umstrittene Hamburger Kriegerdenkmal ist ein Musterbeispiel dafür. Der in die Schlacht bzw. zur Schlachtbank geführte Soldat ist bar jeder individuellen Gestaltung, Bestandteil eines Bewegungsablaufes, [...] die Persönlichkeit wird bewußt ausgelöscht.« Dann verwies Hrdlicka auf die Parallelen zur Gegenwart: »Im Zuge einer immer stärkeren Technisierung, Zerstörung der Umwelt und Überrüstung sind die Apologeten des Technofaschismus dazu übergegangen, den Menschen als Fortschrittsfeind anzuprangern, der sich der zweiten technischen Revolution in den Weg stelle, die Entwicklung der Mikroprozessoren verzögere, den Computer denunziere, dem Roboter ein Bein stellen wolle [...]. In der bildenden Kunst wurde die Neutronenbombe längst hypothetisch gezündet. Das anpassungsfähige, experimentierbeflissene Meerschwein Künstler hat in großer Zahl zufriedenstellend darauf reagiert und den Menschen aus seiner bildnerischen Vorstellungswelt eliminiert. Ein Weltbild ohne Menschenbild, dominiert von Quadraten, Ornamenten, Strukturen, Nirostaplatten und -röhren, Stangen, Kugeln, Würfeln und ähnlich aufregenden und gestaltungswürdigen Bildinhalten.«¹³

Die Gruppe der Entwurfszeichnungen, die im April/Mai 1984 in der Kunsthalle in Hamburg ausgestellt wurde, dokumentiert Hrdlickas Vision: Das Hakenkreuz als Symbol und als konstruktive Form des deutschen Faschismus sollte gesprengt bzw. zerborsten dargestellt werden mit vier Todesarten unter der braunen Diktatur an den vier Haken. Der Bildhauer dachte 1983/84 vor allem an den sogenannten »Hamburger Feuersturm«, also das Sterben der Bevölkerung Hamburgs in den Bombenangriffen von 1943; des weiteren an das Leiden der Frauen und Männer (und Kinder) in den Lagern, an das verlogene Frauenbild des Faschismus (im Kontrast zu den Menschenexperimenten), an die Hinrichtungen in Lagern und die Hinrichtung der oppositionellen Offiziere des 20. Juli 1944



Alfred Hrdlicka, Skizze für das Gegendenkmal, 1983 (Hamburger Kunsthalle)

(wobei ein Stück des Hakenkreuzes den Galgen bilden sollte) und ferner an das Sterben der Soldaten im Kriege, an den »Soldatentod« als vierten Teil. Dabei suchte Hrdlicka im Prozeß seines Denkens und bildnerischen Realisierens für die charakteristischen Todesformen unter dem Faschismus offensichtlich einen engeren Bezug zur Stadt Hamburg. Die Wahl des Themas »Hamburger Feuersturm« weist bereits darauf hin; denn in der Zeichnung des zerborstenen Hakenkreuzes war dieses Sujet noch nicht sichtbar.

Während die Arbeiten in Gang kamen, umriß der Bildhauer auch in einem Interview mit A. Klausner für das gemeinsam mit Erich Fried und Erwin Ringel nach einer Diskussion veröffentlichte Buch den gedanklichen und bildnerischen Kontext seines Hamburger Werkkomplexes: »Der ›Hamburger Feuersturm‹ ist ein eindeutigeres Denkmal gegen Faschismus und Krieg als jenes, das ich für Wien mache. Die entscheidende Frage ist: Wie macht man betroffen? Wenn ich dort ein Denkmal über Auschwitz hingestellt hätte, dann könnte es eine gewisse Distanz geben. Beim ›Feuersturm‹ hingegen wissen die Hamburger genau, was das war. Wenn ich ihnen das mitten in die Stadt stelle, kann niemand sagen, das war irgendwo. Da geht es um den Krieg mit der totalen Zerstörung [. . .]. Nicht die, die den Krieg führen, werden die Opfer sein, sondern die, die ihn nicht führen. Der neue Krieg ist der totale Krieg, den Goebbels gepredigt hat. Der Krieg von morgen ist der Krieg für alle. Mir kann niemand sagen, daß jemand, der heute für SDI ist, kein Faschist ist. Die Nazis waren die Avantgarde dieser Weltraumrüstung.

Der ›Hamburger Feuersturm‹ ist der erste Teil eines Denkmalensembles rund um den ›Klotz‹. [. . .] Ich habe den ›Klotz‹ immer verteidigt und habe gesagt, er darf nicht abgerissen werden. [. . .] Man muß doch wissen, was die Nazis wirklich wollten. Der ›Klotz‹ ist nicht schlecht gemacht – er hat so etwas futuristisches. Er zeigt das heroische In-den-Krieg-Ziehen, doch wie der Krieg ausgeht, sieht man nicht. Und so will ich diesem Denkmal die Realität des Krieges und des Faschismus gegenüberstellen. Das Ensemble besteht aus vier Stationen. Die erste ist der ›echte Soldatentod‹. Sie zeigt den Soldaten [. . .], wie er ›ins Gras beißt‹. [. . .] Die zweite und größte Station ist der ›Feuersturm‹, eine verbrannte Frau, von der nur der Haarzopf übrigblieb, Knochenreste, ein Mann, von dem nur noch die Schuhe da sind, eine zerschmetterte Karyatide sowie ein herabstürzender Atlant – Bauelement und Mensch zugleich.

Die dritte Station verbindet das Frauenbild des Faschismus mit den grausamen Menschenexperimenten [. . .]. Im letzten Teil geht es dann um die Nazi-Justiz. Hier wird das Hakenkreuz zum Galgen von Plötzensee.¹⁴

In seinen Kohlewandbildern »Plötzenseer Totentanz« von 1970/72 im Evangelischen Gemeindezentrum Berlin-Plötzensee, mit seinem bedeutenden Radierzyklus zum 20. Juli 1944 »Wie ein Totentanz« (1974, mit Texten des Künstlers) und in anderen Arbeiten hatte sich Hrdlicka seit vielen Jahren in realistisch-expressiven Gestaltungsformen mit der antifaschistischen Thematik befaßt.¹⁵ Neben der Zeichnung auf Grün mit der Vision des gesprengten Hakenkreuzes, also dem dichten Entwurf des Ganzen, entstanden 1983 auch mehrere Skizzen, die die Komposition einzelner Teile des Ensembles zeigen. Das künstlerische Problem der Realisierung einer solch dichten Konfiguration mehrfiguriger Szenen, die eine Einheit bilden müssen, in der Meißeltechnik aus Blöcken von Stein – Hrdlickas eigentlich bedeutender Stil – oder aber in formbarem, das heißt plastischem Material hinsichtlich Bronzeuß darf nicht aus dem Auge verloren werden. Letztere Technik arbeitet in weichem Material, sie ist hinzufügend, korrigierbar, sie nähert sich somit dem



Alfred Hrdlicka, *Skizze des Hakenkreuzes als Galgen von Plötzensee, 1983* (Hamburger Kunsthalle)

Malerischen (und dem Relief). Erstere, die Meißeltechnik in »taille directe«, erfordert vom Künstler ungleich höhere Imagination, gepaart mit handwerklichem Können, ist wesentlich konzentrierter (Block) und unkorrigierbar, somit letztlich im Ergebnis dichter. Nur wenige Plastiker beherrschen heute das Herausmeißeln einer bewegten Figur aus dem Block in direkter Arbeit, zumal es leichter ist, in grauen oder rosa Dreiecken oder in gebogenen Stahlplatten (wie Prager) Dekorationen zu geben oder aber (wie Rückriem) Steinblöcke aneinanzufügen, deren Gehalt beliebig bleibt und am Denkmal austauschbar wird bzw. nur mittels der Inschrift eindeutig (Heinrich-Heine-Denkmal in Bonn, 1982). Hrdlickas leitender Stil ist identisch mit dem Arbeiten in »taille directe«. Sowohl die massenhafte Gruppe Geketteter als Symbol für Friedrich Engels (Wuppertal 1979–1981)¹⁶ als auch die beiden Darstellungen von Pier Paolo Pasolini, die zerquetschte Leiche, 1974–1976 (Sammlung Ludwig) und die symbolisch überhöhte Bildnisgestalt von 1983 (im Besitz des Künstlers), sind aus Steinblöcken gemeißelt. Eine noch unveröffentlichte Bleizzeichnung von 1977 zum Friedrich-Engels-Monument kann den Übergang von der Imagination zur bildhauerischen Realisation anschaulich machen.

Der Gesamtentwurf für Hamburg im Sinne einer geschlossenen Komposition und einer optisch und haptisch dichten Ballung der Darstellung der vier Todesarten verweist wohl eher auf plastisches Arbeiten, auf Modellieren mit Bronzezugß, wie die Menschenstationen von 1979 für die Wiener Uno-City »Homo erectus«, »Kain und Abel«, »Ödipus«, »Robes-

pierre«, und wäre in ausgemeißelten Steinblöcken als ein Ganzes kaum oder nur schwer ausführbar. Tatsächlich plante Hrdlicka überwiegend Bronzeuß; im »Konkret«-Beitrag von 1983 hieß es: »Das Denkmal wird ja in Bronze gegossen«, lediglich »das deutsche Frauenbild in Marmor« gemeißelt. Doch bleibt es die Freiheit des Künstlers, seine Arbeit als Prozeß zu begreifen: Realisation als »vitalistischer« Vorgang, als ein beständiges Werden, als der Weg, von dem lediglich die Richtung bekannt ist. »Vielleicht zeige ich dabei auch, wie so manches wieder hochkommt – Nationalismus und Revanchismus wirken ja weiter –, aber das steht noch nicht fest. Bildhauerei ist ja nicht wie ein Hausbau [. . .]. Als Bildhauer habe ich ein Konzept, aber die Durchführung muß sich erst aus der Arbeit entwickeln« (siehe Anm. 9). So entschied sich der Künstler in der ersten Arbeitsphase für eine modifizierte Form: Der »Hamburger Feuersturm« wurde als Reliefwand geformt, abweichend von der Entwurfszeichnung. Eine dünne, fragile Bronzewand, nach oben hin poröser werdend, zeigt das, was nach einem derartigen Kriegsbrand von Menschen und Häusern übrig bleibt. Es ist ein realistisch verdichtetes Bild gewaltsamen Todes, ein Todesbild politischen Wahnsinns, ein ausgebranntes Stück Stadt mit den Leichen der getöteten Menschen. Mit der Bronzewand kombiniert sind zwei aus Steinblöcken gemeißelte Figurentorsi: auf der Schauseite eine tief kauernde Menschengestalt und auf der Rückseite eine gestreckt stürzende Gestalt, mit den Füßen zuoberst, ähnlich seinem »Marsyas« von 1962/64 (Staatsgalerie Stuttgart). Hrdlicka versteht sie – Frau und Mann als die Vertreter der Menschheit mythisch überhöht – als herabstürzenden Atlanten und als schwererverwundete Karyatide.



Alfred Hrdlicka, Entwurf für das Friedrich-Engels-Monument in Wuppertal, 1977 (Privatsammlung)

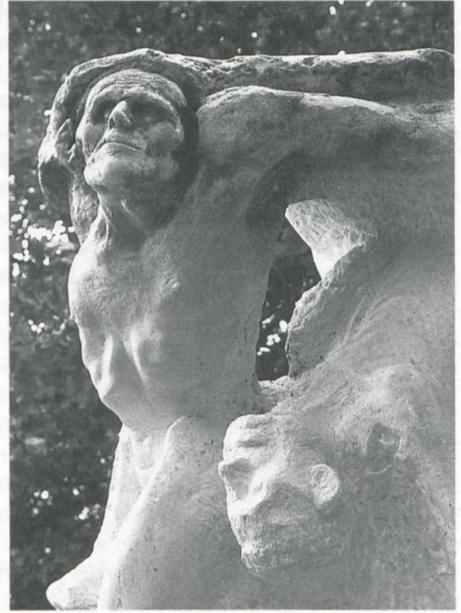
Im Mai 1985 wurde diese erste Stufe in der »als Aufmarschplatz für nationale Feierlichkeiten geplanten Anlage« um das Monument von 1936 aufgerichtet. Sie wurde auch von den Befürwortern des »Gegendenkmals« als unbefriedigend empfunden. Die differenzierte Kritik¹⁷ wies zu Recht auf den Eindruck einer »flächigen Kulisse« und die mangelnde räumliche Opposition zu dem mehransichtigen, kubisch wirkungsvollen Nazi-klotz hin. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß Hrdlicka ja vier Todesdarstellungen geplant hatte, daß diese nicht um den Kubus herum auf vier Seiten aufzurichten sein werden, sondern in einer räumlichen Staffelung auf das Heermonument zu. Mit der Realisierung aller vier Teile wird also erst das andersartige räumliche Konzept des Gegenmonuments zu würdigen sein.

Schon mit der Realisierung der zweiten Stufe 1986 hat Hrdlicka diese Kritik ad absurdum geführt. Auch der Bezug zu Hamburg wurde mit der Wahl eines Ereignisses, das mit dem KZ Neuengamme zusammenhängt, enger geknüpft. Zugleich wurde ein neuer Akzent durch die Wahl des anderen Materials gesetzt: Hrdlicka fügte den eher malerischen Ergebnissen des Bronzemodelleurs das Werk des Steinbildhauers hinzu, das seinen Rang innerhalb der Künste von heute begründet. Wie im Friedrich-Engels-Denkmal in Wuppertal meißelte Hrdlicka eine bewegte Figurengruppe aus einem 13 t schweren Marmorblock, der schon in Carrara die Grundform einer großen Woge gehabt hatte. Diese nach links wuchtende, figürlich-realistische Menschenmenge erhielt von Hrdlicka den Titel »Fluchtgruppe Cap Arcona«. Sie wurde im rechten Winkel mittels Dübeln mit der bronzenen Feuerwand verbunden. Um ihre optische Wirkung gegenüber dem 76er Denkmal zu steigern, wurde sie auf einen 1,50 m hohen Granitblock gesockelt, das heißt auf eine Form, wie sie die gegenstandslosen Plastiker wie Elmar Daucher, Ulrich Rückriem oder Richard Serra zum Teil verwenden. Im Gegensatz zu Hrdlicka bleiben deren Blockkompositionen in ihrer radikalen Formautonomisierung (»Form ohne Stoff«, wie Jean Paul 1804 schrieb) beliebig im Gehalt, variierbar, ja austauschbar: auf Rückriems Heine-Denkmal-Blöcken in Bonn könnte ebensogut »Heinrich von Kleist« stehen.¹⁸ Hinsichtlich des Granitsockels von Hrdlickas Cap-Arcona-Skulptur ist besonders an Elmar Dauchers vier Granitblöcke als NS-Mahnmal, 1970 in Stuttgart, zu denken. Hrdlickas Entscheidung wirkt wie eine Kontradiktion zu den Gegenstandslosen.¹⁹ Was bei diesen »Gegenstand« der Komposition ist, bleibt bei Hrdlicka lediglich Sockel für eine Menschengruppe.

Blickt man von der Stadt her kommend auf Hrdlickas Arbeiten und über »Cap Arcona« hinaus zum tiefer gelegenen Nazimonument, so ergibt sich in räumlicher Überbrückung und visueller Spannung ein Kontrast zwischen dem Naziideal des Marsches der Soldatenserien und Hrdlickas realistischem Werk des wirklichen Sterbens des einzelnen. Dieser Kontrast gründet in Hrdlickas Entscheidung, ein schräges, quasi natürlich unregelmäßiges Marmorstück – im Gegensatz zum Kubus, ja zur Blockgemeinschaft des Nazidenkmals – zu wählen.

Diesen Eindruck muß man sich in Hamburg erlaufen, um die Spannung zwischen beiden Denkmälern als »Frage« und »Antwort« – wie Klaus von Dohnanyi bei der Enthüllung sagte – zu verstehen.

Die »Cap Arcona« war ein in der Lübecker Bucht liegender Passagierdampfer, auf den die SS wenige Tage vor Kriegsende die in Gewaltmärschen vor den heranrückenden Alliierten aus dem KZ Neuengamme evakuierten Häftlinge getrieben hatte. Das Schiff



Alfred Hrdlicka, *Fluchtgruppe Cap Arcona (Teilansichten)*, Hamburg, 1986

trug mehr als 7500 Menschen, als es von britischen Fliegern am 3. Mai 1945 bombardiert wurde. Nur wenige der Entkräfteten erreichten das Ufer. Das Schicksal der Menschen auf der »Cap Arcona«, ihr Entsetzen, ihre Fluchtversuche, ihr tragischer Tod – dies hat Hrdlicka in den Steinblock gemeißelt. Dabei stehen wenige Figuren für das Schicksal aller. Manche sind tiefer, andere weniger genau herausgearbeitet. In der Technik der »taille directe« und im Prinzip der gleitenden Proportionen, der »fließenden Proportionen«, sind exemplarische Figurengestalten veranschaulicht. Zuerst, wie sich auflehnd gegen die Qual, wie erdrückt im Stein, als Ausdruck des gewaltsamen Todes, sehen wir eine eminent expressive Gestalt, ausgemergelt, dem Tode nahe, aber eingespannt in die Wucht des Ereignisses: der KZ-Häftling schlechthin, eine »Galionsfigur des Leidens«²⁰.

Um die »Fluchtgruppe Cap Arcona« richtig zu verstehen, muß man die unregelmäßige Steinform mit den Gebärden der Hauptfiguren zusammensehen. Deren Bewegungen suggerieren ein Getriebenwerden, ja ein Geschleudertwerden, so daß der Ausdruck von Lebenden, Flüchtenden und Getöteten wie in einer Woge von Feuer und Wasser entsteht. Besonders die Rückenfigur der Blockvorderseite und der nach unten hängende Kopf des Toten rechts neben dem sich nach oben streckenden KZ-Häftling scheinen die Menschen in einer Flutwelle zu zeigen, die durch die Zerstörung des Schiffes entstand. So verstanden, könnte man in Teilen des stehengelassenen Steines Hinweise auf eine gewaltvolle Sturzstelle erkennen²¹, die der Bewegung der torsierten Leiber und ihrer Fragmente im Stein entspricht.

Das Ereignis des gewaltsamen Sterbens auf der »Cap Arcona« als Teil von Faschismus und Krieg im Mai 1945 ist auch der Stoff bzw. das Thema einer Radierung von Hrdlicka, die er als »Hommage für Erich Fried« 1986 schuf. Gemäß dem Verhältnis von Skulptur als Sammelpunkt und Brennpunkt eines Themas zu den Möglichkeiten der Graphik/Zeichnung als breiterer Schilderung und Ausschöpfung eines vielschichtigen Stoffes²² hat der Künstler in dieser Radierung zahlreiche Figuren vor dem Dunkel der Nacht in Flucht- und Todesgebärden im Schiff, am Schiff und simultan im Wasser dargestellt.

Der Figurenblock für das Hamburger Ensemble konzentriert sich auffallend auf wenige Fragmente und Torsi im Nebeneinander »fließender Proportionen«, die sich aus der Materialmasse des Steines herausheben. Dazu hat Hrdlicka schon früher formuliert: »Ich will keine Revue, und darum werde ich nicht durchgehend lebensgroß arbeiten. Bei allem Naturalismus und Realismus gibt es unterschiedliche Größenordnungen, falsche Vollständigkeit, fließende Proportionen. Es ist ja der Vorteil von bildender Kunst, daß man Körpersprache auf das Wesentliche reduzieren kann.«²³ Bereits innerhalb der ersten Stufe harmonierten Bronze und Stein disharmonisch: Der schnelle Eindruck des Disparaten

Alfred Hrdlicka, Radierung zu »Cap Arcona«, Hommage für Erich Fried, 1986 (Privatsammlung)



verändert sich bei längerem Einsehen und Einfühlen in die aus Bronze geformte Brandwand mit den verkohlten Menschenleibern und den (hellen) Torsi aus Marmor: Naturalismus und realistisches Symbol waren kombiniert. Auch für Hrdlickas sonstige Denkmalarbeiten war dies ungewöhnlich. Man sprach in Hamburg 1985 sogar von »Geisterbahnrealismus«. Nun stehen bronzener »Feuersturm« und marmorne »Fluchtgruppe« räumlich nebeneinander, erzeugen gegenseitig künstlerische Spannung und bedeuten inhaltliche Ergänzung. Sie zeigen dem Betrachter, der mit oder ohne Einfühlung kommt, den realen Tod in der Nazidiktatur, den der geometrische Block von 1936 ausblendete.

In diesem Sinne betonte Alfred Hrdlicka in seiner improvisierten Rede am 29. September 1986 in Hamburg, daß die Nazis ein »abstraktes«, serielles Bild des Soldaten für ihren neuen, geplanten Krieg vorführten, während seine große Skulptur »Fluchtgruppe Cap Arcona« den wirklichen Tod des einzelnen zeigt und somit das Bewußtsein der Betrachter nicht lähmt, sondern vielmehr weckt. Gegen den Automatismus in der faschistischen Ästhetik steht in seiner Gruppe die Bildmacht des Wirklichen, des Konkreten, dargestellt in realistischer Methode. Diese »Macht der Bilder« könne man – so Hrdlicka – nicht einfach abschalten wie einen Fernsehapparat. Verbindliche und bedeutende Kunst, im Gegensatz zu den Dekorationen der Abstrakten und Seriellen von heute²⁴, sucht ein Weltbild zu formen, und sie stellt sich jedenfalls dem Realen der eigenen Zeit. Sie ist provokativ, und in diesem Sinne müßten – sagte Hrdlicka – seine Darstellungen ausgehalten werden wie These und Gegenthese; ausgehalten von jedem einzelnen freilich, der sich darauf einläßt und bereit ist, das das Reale bezeichnende Werk zu verstehen. Gegenüber der knappen Rede des Bürgermeisters v. Dohnanyi zeichnete sich Hrdlickas Rede durch Authentizität, inhaltliche Kompetenz und vitalen Ernst aus.

Die nächste Stufe seines Gengenensembles werde, erklärte der Bildhauer, das Sterben der Soldaten im Kriege zeigen, näher herangerückt an den Naziblock. Es wäre unverantwortlich, wenn dem Künstler die Ausführung der vier Stationen des Sterbens unter der NS-Diktatur nicht – auch finanziell – ermöglicht würde. Eines der interessantesten Mahnmalkonzepte bliebe Torso. Wie Hrdlicka auf einer Pressekonferenz von Oktober 1987 in Hamburg betonte, will er »keine schöne Leich«²⁵. Die als dritte Stufe geplante Todesform soll dem Sterben der Männer im Kriege, also dem Soldatentod gewidmet sein. In mehreren Zeichnungen in Tusche und Sepia, die die Galerie Hilger (Frankfurt) im Oktober/November 1988 in der Ausstellung »A. H. – Entwürfe für Monumente« zeigte, nähert sich der Bildhauer der Visualisierung einer bestimmten Art des Soldatentodes, dem in einer explodierenden Tretmine. Diese mehr zentrifugale Komposition dürfte eher in Bronze geplant sein.

Obwohl Hrdlicka das ursprünglich vereinbarte Honorar für das ganze Denkmal bereits erhalten hat, fordert er neue Mittel für die Fortsetzung der dritten und vierten Stufe des Projekts. Zur Aufstockung der Gelder für das Mahnmal sagte Hrdlicka in einem Interview mit Susanne Weingarten 1987: »Ein antifaschistisches Denkmal darf nichts kosten, nur der Kunstbetrieb darf Geld kosten. Die documenta kann Millionen kosten, weil man das Ganze nach 100 Tagen wieder weghaut. Aber eigentlich sollte man glauben, es ist das Anliegen der Stadt, ein Monument gegen Krieg und Faschismus zu errichten.« »Würden Sie denn gern weitermachen?« »Sicher würde ich gern weitermachen. Der nächste Teil [...] wird der »Soldatentod«. Ich werde etwas machen mit sehr vielen Einzelfiguren, verbunden mit einem großen Stahlkern oder Stahlgerüst. Damit es wieder etwas anderes

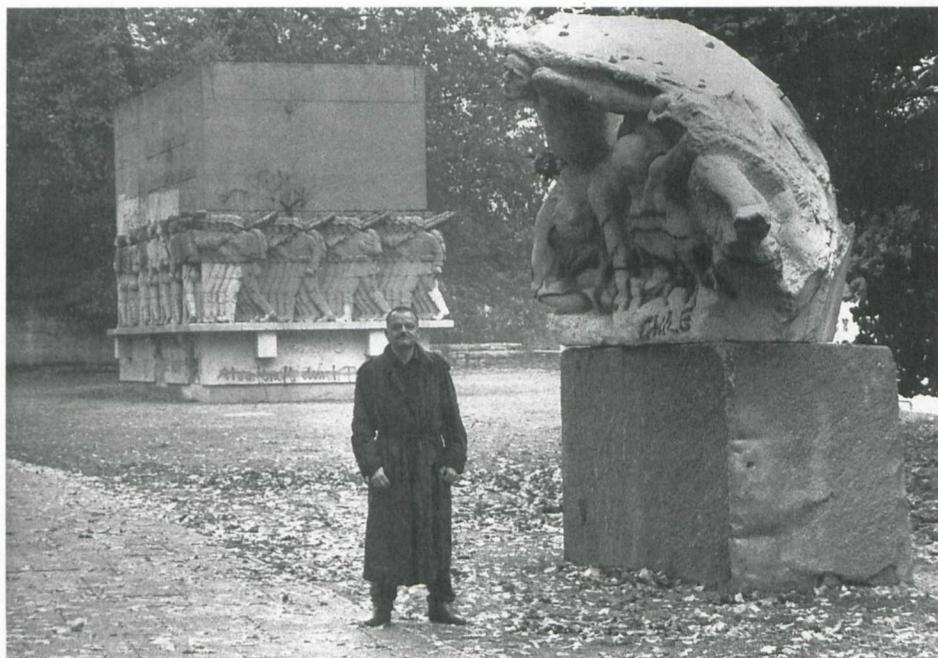
ist. Ich versuche ja immer, andere Dinge ins Spiel zu bringen.« Auf die Frage, was Hrdlicka mit seiner Kunst gegen Faschismus oder Neonazis ausrichten könne: »Ach, dagegen ausrichten! Goya hat sich auch nicht gefragt, was er mit der Kunst ausrichten kann. Das ist nicht die Sache der Kunst. Aber wenn so ein Monument mitten in der Stadt steht, dann bedeutet das etwas. Es kann nichts Großes bewirken, aber doch gewisse Dinge: Nachdenklichkeit, Solidarität, [...] von der documenta-Aktualität wissen Sie bald gar nichts mehr. Ob das lustig oder fad war, das ist ein Disneyland. Aber ich mache keine Disneyland-Kunst.«²⁶

Eine abschließende Beurteilung des Ganzen wird also noch Jahre warten müssen. Wie das neu errichtete Wiener Mahnmal bildet der Hamburger Auftrag fraglos für Hrdlicka eine enorme Chance, Last, Herausforderung und Probe seiner realistischen Kunst. Nicht wegen des Themas Antifaschismus, in dem sich der Künstler, wie angedeutet, seit Jahren durch wichtige Leistungen auszeichnet, nicht wegen des Kontrastes zwischen dem Nazi-block und eigener antifaschistischer Position, die vielmehr eine fruchtbare Inspiration bildet – nein: Eine Gefahr sieht der Unterzeichnete in Strukturen der öffentlich legitimierten Absicht der Regierung Hamburgs und zum Teil in der Grenze der vorgegebenen historistischen Konstellation, das heißt Nazikriegsdenkmal von 1936 im Klima von heute, innerhalb deren sich Hrdlickas Können entfalten darf und soll. Das geplante Mahnmal ist quasi determiniert. Natürlich, angesichts des Wahnsinns der Aufrüstung bildet die Hamburger Konstellation 1936–1986 ein bedeutendes Fragemal, das vor neuen katastrophalen Konflikten zu warnen vermag: Der kommende Krieg würde der totale Krieg.

Eine Einschränkung der schöpferischen Freiheit impliziert die Form des öffentlich determinierten Denkmals dann, wenn es Ideen der Auftraggeber reproduzieren soll. Der geforderte Appell begrenzt die künstlerische Freiheit. Und der Bezug zu Hamburg erbrachte womöglich beizeiten ein Abrücken von der Vision des zerborstenen Hakenkreuzes. Umgekehrt, in positiver Sicht, geht jedoch gerade daraus eine Art Inspiration hervor. Alfred Hrdlicka scheut offenbar jene Grenze der öffentlichen Denkmäler nicht. Sowohl der Auftrag der Wuppertaler SPD für ein Engels-Monument (1978–1981) als auch die Aufträge für antifaschistische Mahnmäler in Hamburg und besonders jüngst in Wien werden von ihm ergriffen und als (positive) »Staatskunst« begrüßt.

Wenn man es auch als historisch verspätet ansehen kann, Mahnmäler gegen die Nazidiktatur noch heute zu errichten, scheinen jene Aufträge Hrdlicka geradezu anzuspornen. Solche Werke liegen – anders als bei anderen Plastikern – politisch, weltanschaulich und stofflich in einem Zentrum seines Kunstwollens, im antifaschistischen Selbstverständnis des Bildhauers. Das andere Zentrum seiner Kunst, die Interdependenz von sozialer Lage, Sexualität und Gewalt individueller und kollektiver Natur (Martha Beck, Haarmann, Pier Paolo Pasolini), wird von der öffentlichen Aufgabe jener Mahnmale weniger berührt. Das eine ist jedoch ohne das andere Zentrum seiner Kunst nicht hinlänglich zu erhellen und zu verstehen.

Wegen ihrer Aktualität – als Warnung – einerseits und wegen ihrer Kraft und Authentizität gegenüber der großteils nur formalistischen Kunstbetriebskunst andererseits ist Hrdlickas Kunst von der Graphik über Zeichnung bis zum Monument im öffentlichen Raum von besonderer Provokation; die Gruppe Geketteter als Symbol für Friedrich Engels und die Gruppe Sterbender der »Cap Arcona« affizieren die Betrachter wesentlich mehr als rohe Steinblöcke, die eine Inschrift tragen und nur durch diese Konnotation



Der Künstler zwischen dem 76er Denkmal und seiner Skulptur »Fluchtgruppe Cap Arcona«, Hamburg, 1987

eindeutig werden. Es ist die Provokation der realistisch-expressiven Arbeitsmethode mit der Figur in einer Zeit der Menschenleere in den Künsten. Dies gilt natürlich auch für andere Plastiker der figürlich-realistischen Seite wie Waldemar Grzimek, Waldemar Otto, Christian Höpfner, Robert Günzel, die mit ihren Menschenfiguren den Menschen ansprechen. Sind die abstrakten Zeichen heute für viele Betrachter unverständlich, so sind die plastischen Menschengestalten in den Städten provozierender, da sie den Betrachtern einen Spiegel des Realen vorhalten; der Mensch identifiziert sich mit dem Menschen, nicht mit geschichteten Blöcken. Im Streit um das Mahnmal in Wien – dies nur nebenbei bemerkt – war Hrdlickas Gestalt des straßenwaschenden Juden in Lebensgröße das umstrittenste Motiv. Auf das Engels-Denkmal in Wuppertal wurde ein Farbanschlag verübt, so daß man bereits erwog, das Original geschützt im Museum unterzubringen. In Hamburg war die »Fluchtgruppe Cap Arcona« am Tage nach der Enthüllung mit einem Hakenkreuz beschmiert. Dann wurde ein Anschlag mit Braunschwarz ausgeführt; im Oktober 1987 Besprühungen mit Farbbändern und dem Wort »Chile«. So bedauerlich solche blindwütigen Bilderstürmereien auf öffentliche Kunstwerke sind, so deutlich zeigen sie im Falle von Hrdlickas Kunst den Stellenwert und die Bedeutung seines Schaffens als gewichtige Gegenposition zur Gegenstandslosigkeit, zur Menschenleere eines technizistischen Arbeitens in Formen, die nachträglich mit tiefsinnigem Sinn besprochen werden

müssen. So bleibt der Gedanke von Eugène Delacroix von 1860 aus seinem Journal womöglich gültig: »Le réalisme c'est la grande ressource des novateurs«; freilich setzte Delacroix hinzu, dies gelte besonders für Zeiten, in denen die maniert gewordenen Schulen sich im Kreise drehen. Dann erkläre eine inspirierte Persönlichkeit die Rückkehr der Natur. Dies scheint mir auf heute übertragbar.

Anmerkungen

- 1 Der hier vorgelegte Beitrag zum Hamburger »Gegendenkmal« ist die überarbeitete Fassung der Publikation in: *kritische berichte*, 15. Jg., 1987, H. 1. – Siehe auch: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Januar 1987, und meinen Beitrag: »Feuerturm« und »Cap Arcona«, in: *Communale*, 29. Januar 1987, S. 20. Auf die Kritik von G. Werner wird unten in Anm. 12 und 21 eingegangen.
- 2 Zur Ästhetisierung der politischen Gewalt während der NS-Diktatur im Sinne von Walter Benjamin vgl. besonders B. Hinz/H. E. Mittag: *Die Dekoration der Gewalt – Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979. Zum Hamburger »Klotz« äußerte sich kritisch bereits unter anderen Karl-Heinz Janßen: »Ein Denkmal – eine Verirrung«, in: *Die Zeit*, 28. August 1981.
- 3 Vgl. die grundlegende Studie von B. Hedinger/R. Jaeger/B. Meißner/J. Schütt/L. Tittel/H. Walden: *Ein Kriegsdenkmal in Hamburg*, Hamburg 1979. Zu den sozialpsychologischen Implikationen siehe Reinhart Koselleck: »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, in: *Identität*, hg. v. Odo Marquard/K. Stierle, München 1979, S. 255–276 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 8); ferner Dietrich Schubert: »Ehrenhalle« für 500 Tote, 1932–1933«, in: *Heidelberger Denkmäler 1788–1981*, Heidelberg 1982, S. 78–83; Jörgen Bracker: »Das 76er Denkmal am Stephansplatz – oder »Die Unfähigkeit zu trauern««, in: *Friedensbewegungen in Vergangenheit und Gegenwart* (Colloquium im Museum für Hamburgische Geschichte), Hamburg 1985, S. 102–113; Volker Plagemann: »Vaterstadt, Vaterland – schütz dich Gott mit starker Hand«. *Denkmäler in Hamburg*, Hamburg: Christians 1986, S. 142f. und 170f.
- 4 Vgl. H. E. Mittag: »Über Denkmal-Kritik«, in: H. E. Mittag/V. Plagemann: *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München: Prestel 1972. – Meine These diesbezüglich ist, daß sozialpolitischer Ort, Mentalität der Auftraggeber, Struktur und Formen des Denkmals als determinierter Kunstform im öffentlichen Raum, die etwas historistisch memorieren und Ideen und Ideologie der Setzer affirmieren und in den Köpfen der Betrachter verfestigen soll (Identifikationsappell), die schöpferische Phantasie und Energie bedeutender Künstler einengt bzw. andererseits besonders mittelmäßige Talente benötigt. Bedeutende Plastiker gerieten deshalb mit den Prämissen der Denkmalsetzung in Konflikte. Nur in wenigen Fällen kam es zur Symbiose von Denkmalauftrag und herausragendem Können eines Bildhauers (Jules Dalous Denkmal für E. Delacroix, Paris, Luxembourg). Auch Auguste Rodin hatte immer wieder Konflikte mit seinen Denkmalaufträgen; sein Traum einer »Tour du Travail« wurde nicht ausgeführt – vgl. dazu J. A. Schmall gen. Eisenwirth: *Rodin-Studien*, München 1983; Renate Liebenwein-Krämer: »Le Monument au travail – Rodins architektonische Utopie«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 25, 1980, S. 117ff. M. Stather: *Die Kunstpolitik Wilhelms II.*, phil. Diss. Heidelberg 1988.
- 5 Zu den genannten Künstlern und zur Alternative »Helden« – »Opfer« vgl. Winfried Nerdinger: *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923*, Berlin 1981; Dietrich Schubert: »Die Wandlung eines expressionistischen Kriegerdenkmals – Hoetgers »Niedersachsenstein« 1915–1922«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XLIV, Köln: DuMont, 1984, S. 298f.; ferner den grundlegenden Text von Adolf Behne zur Unterscheidung der pazifistischen Seite (»Opfer«) und der deutschnationalen Ideologie (»Helden«): »Kriegsgräber«, in: *Sozialistische Monatshefte*, Bd. 52, 1919, S. 307f. Zum Coburger Denkmal von R. Kuühl vgl. Dietrich Schubert: »Bruno Tauts »Monument des Neuen Gesetzes« von 1919«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 29/30, 1987/88, Abb. 5, S. 248.
- 6 Stereotype, in den Kampf marschierende Landser zeigt auch das 1939 von Richard Kuühl in Düsseldorf zusammen mit Klopphaus/Tachill gebaute Kriegerdenkmal für das Niederrheinische Füsilierregiment Nr. 39 (siehe Meinhold Lurz: *Kriegsdenkmäler in Deutschland*, Bd. 4, Heidelberg: Esprint 1985, S. 216f.). Dabei handelt es sich um das NS-Gegendenkmal zu dem ehemals republikanischen, von Jupp Rübsam bis 1928 gestalteten Denkmal für die Gefallenen des Regiments (Weihe am 2. September 1928); Rübsams hockende Soldaten waren von den Deutschnationalen stark angefeindet worden, das Werk erlitt Attentate und wurde dann im März 1933 von den Nazis zerstört. Zuvor war es durch Aufmalen des Davidsterns 1929 und die Beschriftung »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten« als ein »jüdisches Heine-Denkmal« diffamiert worden. (Siehe auch Hubert Delvos: *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler*, Düsseldorf 1938, S. 201f., wo Rübsams Denkmal als »gemeines Judenwerk« und als »Höhepunkt der Entartung der Denkmalkunst« bezeichnet wird, S. 205). Die in Kolonnen ziehenden Landser bei Kuühl ähneln nur partiell den 1929/1932 von Otto Dix gemalten Landsern mit geschulterten Gewehren mit seinem großen Kriegstriptychon (Dresden, Neue Meister); bei Dix steht der eingeschiente Landser lediglich als Beginn einer komplexen Darstellung der Realitäten des Krieges, seiner Folgen, denn die Mitte zeigt das Ende des Marsches und das grauenhafte Sterben im Artilleriebeschuß (siehe Dietrich Schubert: *Otto Dix*, Reinbek 1980, S. 96–102; *Pazifismus zwischen den Weltkriegen*, hg. v. Dietrich Harth/Dietrich Schubert/Ronald Schmidt, Heidelberg 1985, S. 185–202).

- 7 Vgl. dazu S. Scharfe: »Deutschland über alles« – Ehrenmale des Weltkrieges, Königstein/Leipzig 1940; G. Kaufmann: *Langemarck – das Opfer der Jugend*, Stuttgart 1938. Zur Feier und Weihe im Juli 1932 siehe S. E. Eulen: »Gedenkreide in der Langemarckfeier«, in: *Kriegsgräberfürsorge*, 12. Dezember 1932, S. 178f. (Hinweis von Meinhold Lurz, Heidelberg); D. Schubert: »Ehrenhalle für 500 Tote«, a. a. O. [Anm. 3]; M. Lurz: *Kriegsdenkmäler in Deutschland*, Bd. 4–5, Heidelberg 1985/86; – Ursula Merkel: »Kriegerdenkmäler in Karlsruhe«, in: *Denkmäler und Freiplastiken in Karlsruhe 1715–1945*, hg. v. H. Schmitt, Karlsruhe 1987, S. 67f.
- 8 Alfred Rosenberg: *Revolution in der bildenden Kunst?* München: Eher-Verlag 1934, S. 12.
- 9 Alfred Hrdlicka/H. G. Behr: »Der Klotz bleibt, aber . . . er wird zum antifaschistischen Mahnmal«, in: *Konkret*, H. 12, 1983, S. 86–92 (das Zitat S. 87). Vgl. besonders von Hrdlicka: »Die Ästhetik des automatischen Faschismus«, in: *Literatur Konkret*, H. 8, 1983/84, S. 6–9 (siehe auch Anm. 13).
- 10 Der Erhaltung von NS-Kunst- oder Nazidenkmälern als geschichtlichen Zeugnissen (»Anschauung« – wenn die Historie längst vergangen ist) ist ebenso zuzustimmen wie der Meinung von Werner Hofmann in der 1986 geführten Debatte um die NS-Künste, sie gehöre doch in Teilen in unsere Kunstmuseen. Hofmann stand damit allein konträr zu H. Peters, A. Zweite, Werner Schmalenbach und anderen, die ihre Häuser zu Pretiosenkabinetten dessen machen, was sie subjektiv unter »Moderne« verstehen und – unter Mißachtung des Realismus nach 1949 – allein als »Avantgarde« auswählen. Welches große Museum hat einem realistischen Bildhauer/Graphiker wie Hrdlicka eine umfassende Retrospektive eingeräumt?
- Nazikünste in die Kunstmuseen – natürlich; die Ausblendung entspräche der sonstigen Verdrängung und wäre eine Verstümmelung der Geschichte der Kunst. Freilich kritisch behandelt bzw. präsentiert als Zeugnisse jener Zeit und Ideologie, im Kontrast zu Klee, Beckmann, Picasso, Schlemmer oder Nolde (der NSDAP-Mitglied war), zu Kirchner und Lehbruck, zu Dix und Oelze usw. In der Neuen Pinakothek hängen auch kitschige Salon- und schlechte Staatsmalerei des 19. Jahrhunderts.
- Signifikant auch, daß in der erheerzigen Schau »Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert« (London/Stuttgart 1985/86) ein Raum mit exemplarischen Nazistücken gefehlt hat; es fehlte dabei andererseits eben auch der kritische Realismus der Kunst John Heartfields. Derart werden von Ausstellungsbetrieb und Museen die Geschichte der Künste und die Kunstgeschichtswissenschaft manipuliert. Vgl. zu jener Debatte besonders die Artikel von Hans Platschek und Werner Hofmann in: *Die Zeit*, Nr. 40/43, 26. September und 17. Oktober 1986. Wenig überzeugend gegenüber Hofmanns überzeugender Position der Artikel von Schmalenbach mit einer platten Polemik gegen Hrdlicka. Die von der *Zeit* gewünschte Erwiderung Hrdlickas hat diese Zeitung dann einer Art Zensur unterworfen, das heißt nicht gedruckt (siehe jetzt im Heft von A. Hrdlicka: *Hexer und Hexenjäger*, Wien: Galerie Hilger, 1986). Hrdlicka hatte die bunte Liste, die Klaus Staeck als Protest gegen Peter Ludwigs Äußerungen über Breker und NS-Kunst zusammenstellte, wegen der Abstraktionisten wie G. K. Pfahler, Hajek, Sonderborg und anderen nicht mit unterschrieben und seine eigene kritische Meinung zum heutigen Kunstbetrieb vertreten (»Avantgardismus ist heute nicht mehr als ein Lippenbekenntnis«), was ihm die Schelte von Schmalenbach einbrachte (siehe *Die Zeit*, 26. September 1986). Völlig treffend sagte Hrdlicka später in einem Gespräch: »Wie man die Nazis nicht aus der Geschichte, so kann man die Nazikunst nicht aus der Kunstgeschichte eliminieren« (»Die ganze Ahnengalerie«, Gespräch mit H. Rzy, in: *Tendenzen*, Nr. 157, März 1987, S. 24–27). – Dieser Text wurde nicht von Klaus Staeck aufgenommen in *Nazi-Kunst ins Museum?*, Heidelberg 1988.
- 11 Vgl. Klaus Wagner, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Dezember 1982 mit Abbildung des Entwurfs von Böhme/Schneider: »Vom Kriegerdenkmal zum Mahnmal gegen Krieg und Faschismus«. H. G. Behr: »Der Klotz bleibt, aber . . .«, a. a. O. [Anm. 9].
- 12 Beitrag von H. G. Behr und Interview mit Alfred Hrdlicka, a. a. O. [Anm. 9], S. 86f. Fritz J. Raddatz: »Mut oder Mütchen?«, in: *Die Zeit*, 10. Juni 1983. Zur Konzeption des »Gegendenkmals« für Hamburg aus der Sicht eines Kunsthistorikers und Bearbeiters der Studie über den NS-Klotz vgl. Roland Jaeger, in: *Szene Hamburg*, 12. Jg., Nr. 6, Juni 1985, S. 24–26.
- Die verschiedenen Erläuterungen und Interviews von Hrdlicka, aus denen hier zitiert wird, um das Werkensemble zu verstehen, scheint Gabriele Werner nicht zu kennen (»Welche Realität meint das Reale?«, in: *kritische berichte*, Jg. 16, 1988, H. 3, S. 57), sonst könnte sie nie schreiben, Hrdlickas Konzeption unterliege eine »Theorie vom Faschismus, in der dieser zu einer schicksalhaften Apokalypse wird, in der die planmäßige Politik des NS-Staates nicht vorkommt« (siehe unten Anm. 21).
- 13 Alfred Hrdlicka: »Die Ästhetik des automatischen Faschismus«, in: *Literatur Konkret*, H. 8, 1983/84, S. 6–9; wieder in: *Hrdlicka – Schausstellungen, Bekenntnisse in Wort und Bild*, hg. v. W. Schurian, München 1984, S. 106f., und in: Alfred Hrdlicka: *Das Gesamtwerk*, hg. v. Michael Lewin, Bd. IV, *Schriften*, Wien/Zürich: Europa-Verlag 1987, S. 180–182.

- Es fällt aber auf, daß in der heutigen Literatur und Dichtung der Mensch wieder im Zentrum steht. Nur in Malerei und Plastik hat sich eine Wüste des Nichtmenschlichen breitgemacht, des Technischen, der Röhren und Platten, der gebogenen Drähte, der Blöcke und des Pappmachés, der Monochromie – um nicht zu sagen Monotonie. Hrdlicka unterscheidet deshalb zu Recht zwischen »Kunstabetriebskunst« und »bildender Kunst«, die den Menschen ihrer Zeit bildet, darstellt, deutet und interpretiert.
14. Erich Fried/Alfred Hrdlicka/Erwin Ringel: *Die da reden gegen Vernichtung*, hg. v. A. Klausner, J. Klausner, M. Lewin, Wien/Zürich: Europa-Verlag 1986, S. 130f. Zu dem lange umkämpften »Mahnmal gegen Krieg und Faschismus« in Wien (siehe *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Juli 1988), das am 24. November 1988 am Albertina-Platz mit einem ersten größeren Teil (Tor der Gewalt, Straßenwaschender Jude, Orpheus und Stein der Republik) enthüllt wurde, siehe Ulrike Jenni: »Mahnmal gegen Krieg und Faschismus von Alfred Hrdlicka«, in: *kritische berichte*, Jg. 16, 1988, H. 3, S. 68f. mit Abbildung der Lageskizze des Künstlers, die auch in seiner großen Ausstellung 1988 hing; ferner M. Frank, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 273, 26./27. November 1988; A. Razumovsky: »Wo die Toten nicht ruhen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Januar 1989 (Beilage). Hrdlicka gab dazu ein Interview in *Profil* vom 25. Juli 1988, und ein ausführliches Gespräch erschien in: *Arbeiterkampf*, Nr. 305, 3. April 1989, S. 35–37.
15. Alfred Hrdlicka: *Radierungen – Folge II »Wie ein Totentanz«*, Berlin: Propyläen 1975, mit Texten v. W. Schmied, Karl Diemer und Hrdlicka; Ingrid Möbiinger: *Der Plötzenseer Totentanz; im Evangelischen Gemeindezentrum Plötzensee*, München/Zürich 1982 (Schnell-Kunsthändler 1316); Wauter Kotte: »De oorlog als dodendans«, in: *Otto Dix – Alfred Hrdlicka*, Kat. Hedendaagse Kunst, Utrecht 1982 (anschließend im März 1983 gezeigt im Kunstverein zu Heidelberg); Dietrich Schubert: *Otto Dix und Alfred Hrdlicka im Dialog* (Rede zur Eröffnung der Ausstellung Heidelberg, März 1983), als Broschüre Heidelberg 1985; E. Fried/A. Hrdlicka/E. Ringel, a.a.O. [Anm. 14], S. 115 Hrdlicka zu seinem Entwurf für Wien, S. 130 zu seinem Berliner Konkurrenzmodell »Schreibtischmörder« für ein Mahnmal am Gestapoquartier Berlin-Tiergarten; siehe auch Hrdlicka: *Das Gesamtwerk*, hg. v. Michael Lewin, Bd. I, *Bildhauerei*, Wien/Zürich: Europa-Verlag 1987, Nr. 189.
16. Zum Friedrich-Engels-Monument vgl. Dietrich Schubert: »Marxistischer Tausendfüßler«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Mai 1982, und ders.: »Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels«, in: *Pantheon*, Jg. 41, 1983, H. III, S. 245–253; Alfred Hrdlicka: *Das Gesamtwerk*, Bd. I [Anm. 15], Nr. 141.
17. Roland Jaeger, in: *Szene Hamburg*, 12. Jg., Hamburg 1985, S. 26.
18. Vgl. meinen Beitrag: »Hrdlickas »Gummitod««, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XLVIII/XLIX, Köln: DuMont 1988, S. 427. Mit Jean Pauls Unterscheidung in der »Vorschule der Ästhetik« (1804) nach den zwei Polen »Form ohne Stoff« (Nihilisten) und »Stoff ohne Form« (Materialisten) ist nach wie vor gut zu operieren. Leere und Austauschbarkeit werden nicht nur in den themenlosen Blöcken von Rückriem deutlich, sondern mehr noch in den reinen Formen der Brancusi- und Gonzales-Epigonen. Überhaupt ist der breite Eklektizismus in der zweiten Phase der »Moderne« nach 1948 noch nicht untersucht; dieser erweist m. E. die Kunst nach 1945 bereits als »Postmoderne«. Plastiker wie Carl Andre, Prager, Ansgar Nierhoff, Matschinsky-Denninghoff liefern überwiegend Dekorationen der kapitalistischen Konsumgesellschaft. Phantasielosigkeit findet sich freilich auch auf der anderen Seite, der der »Naturalisten« (Stoff ohne Form) und Realisten bzw. der figürlichen Plastiker – in den auswechselbaren Formen von F. Bodini oder Schmettau. So, wie für die Gegenstandslosen eine Verkehrung der »Avantgarde« eingetreten ist (ihre Materialkünste sind angepaßt, nicht rebellisch), so bewegen sich manche figürlichen Plastiker im Stereotyp, im Klischee. – Den umfassenden Gegenstandsverlust hat bereits 1974 Dieter Hoffmann-Axthelm konstatiert und die Künste wieder auf »Bildlichkeit sozialen bzw. gesellschaftlichen Bewußtseins« verwiesen (*Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt a. M. 1974, S. 175f. und S. 34–51); vgl. auch Jürgen Weber: *Entmündigung der Künstler*, Köln³1984.
- Von der älteren Literatur besonders die Kritik an purer Formautonomisierung, Autismus und extremer Subjektivität bei Carl Einstein: *Die Fabrikation der Fiktionen (eine Verteidigung des Wirklichen)*, hg. v. S. Penkert, Reinbek: Rowohlt 1973, und Carl Einstein: *Georges Braque*, Paris/New York 1934, Kap. I.
- Zur Situation der realistischen Plastik heute: Hrdlicka und Georg Eisler organisierten 1981 in Wien die Ausstellung mit europäischem Querschnitt: »Anthropos – die menschliche Figur in der europäischen Plastik«. Ferner die Ausstellung »Natur – Figur – Skulptur«, organisiert v. Andreas Pfeiffer, Heilbronn 1985, und »Rätsel Wirklichkeit«, Kunsthalle Darmstadt (Text v. E. Krimmel), Darmstadt 1987.
19. Zu E. Dauchers Mahnmal in Stuttgart 1970 vgl. meinen Gropius-Aufsatz in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 21, 1976, Abb. 20–21, S. 224f. Hrdlicka hat wiederholt mit guten Gründen gegen die Leere in der gegenstandslosen Plastik polemisiert: »Was der Politiker vor allem von der Kunst erwartet, ist, daß sie nicht zu politisch wird – was nicht heißt, daß es bei uns keinen politischen Mißbrauch der Kunst gibt« (»Bildende Kunst und Öffentlichkeit«, in: *Neolithikum – Zeitung der Bildhauerklassen Hrdlicka*, Stuttgart

- Akademie 1979; wieder in: Alfred Hrdlicka: *Das Gesamtwerk*, hg. v. Michael Lewin, Bd. IV [Anm. 13], S. 130f.). Vgl. auch Hrdlickas Text »Denn sie wissen nicht was sie tun« zur Ausstellung von Skulpturen von Dieter Klumpp, Museum Heilbronn, 1982 (in: *Schriften* [Anm. 13], S. 168f.), dort auch das Zitat zur »Avantgarde« in unserem Motto.
- 20 Vgl. J. Kronsbein: »Hrdlickas Denkmal«, in: *Hamburger Abendblatt*, Nr. 227, 30. September 1986; ferner die adäquate Fotografie von Christa Kujajt, in: *Die Welt*, Nr. 227, 30. September 1986, S. 23; Dietrich Schubert: »A. Hrdlickas Denkmal in Hamburg«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Januar 1987.
- 21 Extra betone ich hier »gewaltvoll«, damit nicht Übereifrige wieder unterstellen (siehe Anm. 12), Hrdlickas Realismuskonzept und meine Texte über seine Bildnerie gingen von einer naturhaften Auffassung des Faschismus aus, hätten eine falsche Faschismustheorie zur Grundlage, die die Ereignisse (wie ein »Naturereignis«) aus dem politischen Kontext und dem Zweiten Weltkrieg löse! (So Gabriele Werner, in: *kritische berichte*, Jg. 16, 1988, H. 3, S. 60). Wie ungenau und flüchtig die Autorin mit Werk und Texten umgeht, ersieht man daraus, daß sie gleich dreimal behauptet, ich hätte von der »Kunst der Zukunft« gesprochen und ich glaube zu wissen, wie diese aussehe. Aber diese Formel kommt in meinem Text (*kritische berichte*, Jg. 15, 1987, H. 1, S. 8–18) nicht vor. Ich schrieb nur, daß meines Erachtens »die Zukunft der Kunst in der Menschendarstellung« liegen wird – womit ich selbstredend die bildende Kunst (im Sinne Hrdlickas, siehe Anm. 13) meine, nicht aber die eklektischen Materialbastler und -arrangeure.
- 22 Zum Begriff »Sammelpunkt« (Brennpunkt) vgl. Hrdlicka selbst: »Solange ich ein Thema in seiner Generallinie, seiner ganzen Handlungsbreite verfolge, läßt sich das natürlich viel besser mit den Mitteln der Graphik ausdrücken. Die Quintessenz davon ist dann die Plastik. Ich meine also: Während ich in der Graphik das ganze Thema ausschöpfe, suche ich mir für die Plastik ganz spezifische Sammelpunkte« (A. Hrdlicka zu H. G. Behr, in: *Hrdlicka*, München: Moos-Verlag 1969, S. 95); vgl. auch seinen Text über das »Prinzip wechselnder Proportionen« und des »torsohaften Brennpunkts« in: Kat. *Alfred Hrdlicka – Das plastische Werk*, Orangerie Wien 1981, S. 6 (geschrieben zum Friedrich-Engels-Monument). Dazu Dietrich Schubert: »Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels« [Anm. 16] und meinen Beitrag zum »Gummitot« [Anm. 18]. Ulrike Jenni: »Geschundenes Fleisch ist Ideologie« (Hrdlicka) – Bemerkungen zum Bildhauer Alfred Hrdlicka«, in: Kat. der Ausstellung Berlin-DDR 1985, S. 15f., S. 22 zum Hamburger Projekt.
- 23 Kat. *Alfred Hrdlicka – Das plastische Werk«* [Anm. 22], S. 6; H. G. Behr im Gespräch mit Hrdlicka: »Der Klotz bleibt, aber ...«, a. a. O. [Anm. 9], S. 92.
- 24 Auch im Gespräch mit Boris Penth für den Film »Am Anfang war die Bildnerie« (ZDF 1987) verwies Hrdlicka darauf, inwieweit dem Nicht-Mensch-Sein in heutiger Kunst (Herrschaft und Totalität der Technik heute) die Abstraktionen in der NS-Ästhetik, ihre Symbole, Runen und Zeichen ähnlich seien. So, wie die Nazis die konkrete Wirklichkeit des individuellen Menschseins schablonisierten, so vergleichbar sei in gewisser Weise die heutige menschenleere Welt der gegenstandslosen Künste, einer Kunst, die sich nur in Materialien ergeht, in Farben, Formen, Strukturen. Dies ist tatsächlich ein neues L'art pour l'art, und es sei hier auf die Argumente von Günter Kunert und Klaus Fußmann in der Debatte um Sinndefizite in der jetzigen Kunst (*Die Zeit*, 6. Januar 1989) hingewiesen, die mit den Ausgangspunkten Hrdlickas hinsichtlich des heutigen Kunstbetriebs, des Ästhetizismus und der Leere (der Eisenplatten, Steine, Kisten, verkohlten Balken, Schachteln, Segeltuch und Sand) verwandt sind.
- 25 Am 23. Oktober 1987 hatte der Hamburger Kultursenator Ingo von Münch eine längere Unterredung mit Hrdlicka hinsichtlich der Gelder und der fraglichen Weiterführung des Projektes (siehe *Hamburger Abendblatt*, Nr. 248, 24./25. Oktober 1987).
- 26 Alfred Hrdlicka: »Ich mache keine Disneyland-Kunst« – Der Etat ist aufgebraucht und das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus steht erst halb«, ein Gespräch mit A. Hrdlicka (von Susanne Weingarten), in: *die tageszeitung* (Hamburg), 29. Juli 1987, S. 18. Vgl. auch Hrdlickas Interview für das *Börsenblatt*, Nr. 88, 4. November 1988, S. 3324–3329.