

HRDLICKAS »GUMMITOD«

VON DIETRICH SCHUBERT

Alfred Hrdlicka zum 27. Februar 1988 gewidmet

»In der ›Kunst‹ ist das Kunstwerk die Ausnahme, das Rarste.«
Carl Einstein, 1934

»Im Bestreben des Menschen, die Welt zu erfassen, rangiert eindeutig Anschaulichkeit vor Abstraktion.«
A. Hrdlicka, *Neolithikum*, 1984

Es ist ein innerhalb der künstlerischen Arbeit von Alfred Hrdlicka häufig zu beobachtender Zug, daß seine bildnerische Phantasie und sein dynamisch-triebhaftes Schaffen ein Motiv oder einen Themenkreis öfters anpacken, d. h. Hrdlicka umkreist in den von ihm beherrschten Techniken (Zeichnung, Radierung, Lithographie, Plastik und Skulptur) des öfteren eine Idee (Gestaltidee) bzw. ein suggestives Motiv.

Häufig gibt es neben den abgeschlossenen Graphik-Zyklen verschiedene Zeichnungen und Studien, die das Thema des Zyklus begleiten, reflektieren, variieren, die sogar »ausufern« können: so bei *Randolectil*, dem Zyklus über ein Medikament für psychisch Kranke; so bei *Ascites*, der Wassersucht, einem Themenkreis des vom Künstler beobachteten Sterbens einer Frau; ebenso im Falle der Darstellungen zum Motiv des Massenmörders *Haarmann*, der für Hrdlicka der individuelle Vorläufer der NAZI-Bewegung ist, deren Morden im Kollektiv letztlich doch immer von Einzelnen durchgeführt wurde (Hrdlicka äußerte sich dazu in einem Interview am 12. Sept. 1985 im Sender Freies Berlin).

Die einzelnen prototypischen Gestalten der Realität, die der Bildhauer in einem naturalistisch erfassenden Werkprozeß zu umkreisen sucht, verkörpern jeweils über ihr persönliches So-Sein hinaus symbolisch auch die Dimension des Allgemeinen. *Martha Beck* steht für die sexuelle Gewalt; *Haarmann* als Prototyp des Prä-Faschisten und Mörders; die sterbende Frau, die der Wassersucht erlag, tritt als Individuum zurück in das durchgeführte Thema *Ascites*. Natürlich ist hier auch besonders an Hrdlickas Arbeiten zum Leben, dem geistigen Kampf und dem Sterben von *Pier P. Pasolini* zu denken, an die Steinskulpturen von 1976 und 1983 (*Pasolini als Märtyrer*; Abb. 2), an die Zeichnungen und die 37 Radierungen (die E. Hilger 1984 publizierte).¹

Als Sammelpunkte bzw. Brennpunkte dieser umkreisenden Arbeit und Realisationen sind dann die zentralen Skulpturen zu verstehen. Derart deutete Hrdlicka sein Verhältnis zwischen episch breit schildernder Graphik/Zeichnung einerseits und Skulptur/Plastik andererseits. Schon 1969 schrieb er in einem Buch für den Münchner Moos-Verlag: »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 Skulptur. Ich meine also: Während ich in der Graphik das ganze Thema ausschöpfe, suche ich mir für die Plastik ganz spezifische Sammelpunkte.«²

Jene Feststellungen und Hrdlickas Selbstaussagen gelten ebenso für des Künstlers Auseinandersetzung mit P. P. Pasolini, zu dessen Tod Hrdlicka 1975/76 eine Marmorskulptur meißelte und zu dem 1983/84 ein Graphik-Zyklus von 37 Blatt Radierungen und die überlebensgroße Figur aus Carrara-Marmor (1983, Bronze 1985) entstanden, die in der großen Ausstellung der Jahrhunderthalle



Abb. 1 Alfred Hrdlicka, Gummitod, Kalkstein 1974/75, im Besitz des Künstlers

Hochst im Herbst 1984 zu sehen waren. »Ich bin kein Photorealist und brauche kein scheinheiliges Alibi für mangelnde Vorstellungskraft; ich habe meinen Pasolini gezeichnet und nicht seine Bildwelt ausgeschlachtet,« kommentierte der Bildhauer. Diese jüngste Skulptur Pasolinis (151 cm hoch) wurde von ihm im Habitus des leidenden Märtyrers gegeben; in einer Gestalt-Verwandlung wird die rechte Hand Pasolinis zur Dornenkrone, die auch Christus bezeichnet (Abb. 2).³

Die in direkter Meißeltechnik am Block (*taille directe*) realisierten Skulpturen sind die »Sternstunden« des vielfach und vielgestalterisch umkreisten Themas (*Haarmann, Martha Beck, Ascites, Pasolini*). Damit ist deutlich, daß die Gattung Skulptur – wie schon Johann G. Herder in seiner Abhandlung »über Pygmalions bildenden Traum« (Plastik) 1778 betonte⁴ – dem Gesetz der Verdichtung und Konzentration auf eine oder wenige Figuren (in Einheit) mehr zu folgen hat als die erzählende, narrativ arbeitende Graphik oder Zeichnung bzw. als die Gattung des Reliefs (in der auch mehr malerisch darzustellen ist). Und die Skulptur vermag auch nicht das gesamte Ambiente einer Szene oder eines Motivs zu geben wie die Raum und Tiefe und Umgebung suggerierende, illusionierende Zeichnung. Die Skulptur konzentriert sich auf die menschliche Figur bzw. auf zwei, drei dichte, geballte Figuren, auf die zentralen Gestalten des Themen- und Motiv-Kreises in materieller, haptischer, mentaler und somit auch in visueller Einheit.

Dies gilt in Hrdlickas Schaffen auch für seine Thematik, die hier vor- und dargestellt werden soll: den *Gummitod* bzw. *Mädchen und Tod*. Dieses Motiv erfuhr zwischen 1968 und 1974 unterschiedliche Gestaltformungen in verschiedenen Techniken bis zum Bronzerelief von 1972 (Bronze nach Gips), das 1981 in der Orangerie in Wien, 1984 in Hoechst und 1985 in Berlin (DDR) ausgestellt wurde⁵, und bis zu der überlebensgroßen Steinskulptur *Gummitod* von 1974/75 (in Hrdlickas Besitz; Abb. 1, 17, 18), die im Frankfurter Stadel 1976, in Lübeck 1980 und in Hoechst 1984 gezeigt wurde.⁶ Zum Bronzerelief und zur Steinskulptur kommen die graphischen Blätter *Striptease in Soho*, 1968 *Gummitod* (aus dem Zyklus *Randolectil*, Schabtechnik und Aquatinta), das dem Relief entsprechende Litho von 1969 *Tod und Mädchen*, die Radierung *Kabarett* und die Radierung *Tod und Mädchen* von 1972 (aus der Mappe von W. Schmied »Nach dem Surrealismus«) hinzu und ferner das in Kohle ausgeführte große Wandbild innerhalb des *Plötzenseer Totentanzes* im Gemeindezentrum Berlin-Plötzensee von 1970/72, das die Stripperin mit dem Gerippe steil hochformatig zwischen dem *Tod im Boxing* und der Szene des *Todes eines Demonstranten* darstellt (auch als Relief 1971, Bronze nach Gips, Abb. 3).⁷

Gegenüber den Darstellungen in der kunstgeschichtlichen Tradition – Mädchen und Tod als Vanitas-Symbol-Gruppe – gibt Hrdlicka mit seinen Formulierungen etwas Neues; er verwandelt diese Tradition in Stoff und Form. Damit belegt er die Richtigkeit von Kurt Badts These zur Erneuerung eines ikonographischen Motivs bzw., eines ikonographisch gewordenen Bestandes durch die künstlerische Form. Derart zu fragen bedeutet nach Badt, ein »vergessenes Grundthema der modernen Kunstgeschichte« zu thematisieren.⁸

Vergewissern wir uns zunächst, wie die bildliche Tradition des Vanitas-Motivs von der dramatischen Begegnung der nackten, erotisch wirkenden Frau (Mädchen) mit dem Tod bzw. dem Todesgerippe aussah. Wir kennen zahlreiche Darstellungen von der Spätgotik (nämlich Hans Baldung Grien, Nikolaus Manuel Deutsch) bis zu Edvard Munchs Radierung von 1894, zu Egon Schieles Ölgemälde von 1915 (Wien, Oberes Belvedere) und zu Otto Dix' Gemälde von 1919 *Mädchen und Tod*⁹ – Beispiele einer Bildtradition, die hier keineswegs lückenlos dargestellt werden kann.

Am Beginn der Reihe, die wir nur kurz überblicken wollen, verdienen bildliche Visionen von Baldung Grien und Manuel Deutsch aus den Jahren 1515–1517 unsere besondere Beachtung. Das Thema ist für jenen Zeitraum in einer Studie von Jean Wirth behandelt worden »La jeune fille et la mort«.¹⁰ »Hie must du yun«, raunt der Tod auf Hans Baldung Griens Gemälde von 1517 in Basel

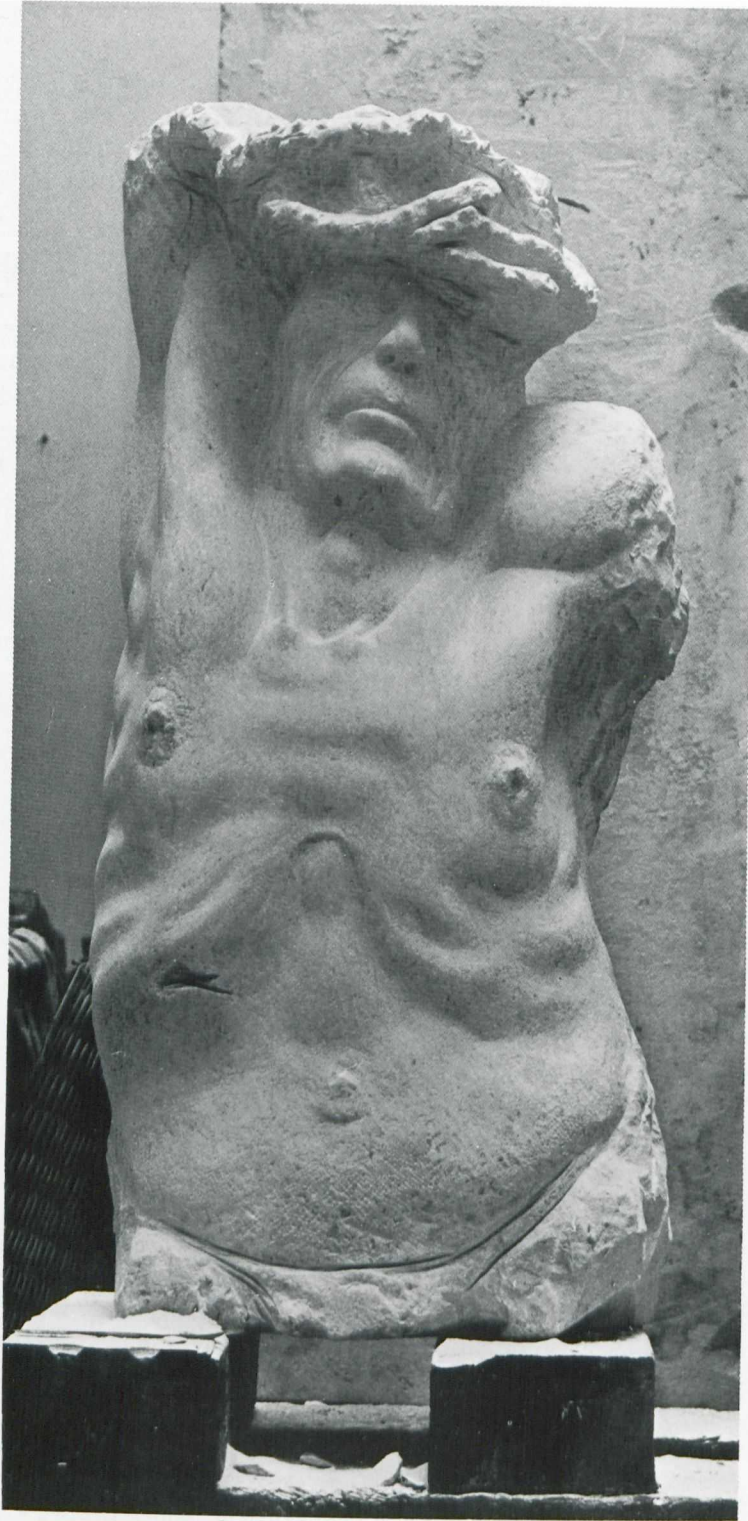


Abb. 2 Alfred Hrdlicka, Pasolini, Marmor 1983, im Besitz des Künstlers

(Kunstmuseum) einer nackten jungen Frau von blendender Hauthelle zu, wobei er sie im braunen Haar gepackt hat und mit der modrigen Hand in die Grube zeigt. Die Macht des Todes ist der zentrale Sinn, und er ist in allen Darstellungen jener Zeit unmittelbar anschaulich wirksam gemacht. Insbesondere betrifft dies auch Baldungs Zeichnung mit expressiv flackernden Weiß-Höhungen in den Uffizien: Hier überrascht der Tod die sich entkleidende Schöne wie ein Liebhaber mit Griffen ins Haar und an den Busen und mit einem Biss von hinten in die Wange (Abb. 4).

In einer Federzeichnung auf rotem Papier, die Nikolaus Manuel Deutsch um 1517 schuf (Basel, Kunstmuseum; Abb. 5), hat der modrige Tod den Kopf eines Bürgermädchens mit der rechten Hand herumgedreht, um sie zu küssen, während er ihr zugleich mit der Linken zwischen die Beine greift, den Rock nach oben schiebend. Sie folgt der Hand des makabren Liebhabers mehr, als daß sie erschrocken zu sein scheint. In seinem Basler Skizzenbuch freilich (um 1517) wird der Schreck auf direkteste Weise anschaulich gemacht, weil in dem Blatt *Frau und Tod* das Gerippe jäh unter den Rock der Frau kriecht (Abb. 6).¹¹

Auch in skulpturalen Arbeiten wurde das Vanitas-Motiv der nackten Schönen mit dem Todesgerippe am Beginn des 16. Jahrhunderts verbreitet. So in einem Ahornrelief in Rundform um 1520 von Hans Schwarz. In der Umklammerung durch den Tod, der seine Knochen in ihr Fleisch drückt, wendet das Mädchen nun ihr Antlitz schmerzvoll nach rechts ab.¹²

Diese Darstellungen haben ihren Ursprung in den zahlreichen Totentanz-Zyklen des Spätmittelalters, in »der doden danc«, wie etwa dem frühen im Kreuzgang der Kartause La Chaise Dieu (in der

Abb. 3 Alfred Hrdlicka, Tod eines Demonstranten, Bronze 1971 (Teil eines Reliefzyklus)



Auvergne) oder wie in dem Holzschnitt-Zyklus *Dotendantz*, der um 1486/89 in Heidelberg geschnitten wurde. Dort sehen wir in Einzelszenen die verschiedenen sozialen Stände, sowohl die Bürgersfrau mit dem Gerippe, als auch z. B. den gelehrten Schreiber (Magister) im ›Tanz‹, d. h. im Kampf mit dem drohenden Tod.¹³

Pieter Bruegel d. Ä. gibt um 1568 in seinem Tafelbild im Prado eine Synthese der Totentanz-Traditionen als totalen Triumph des Todes in einer wüsten Landschaft, in der ganze Heere von Gerippen gegen Heere von Menschen kämpfen, wo eine riesige dunkle Falle erscheint und die Vertreter der unterschiedlichen Schichten einzeln vom Tod geholt werden. In der rechten unteren Bildecke wird eine Gesellschaft von vornehmen Liebespaaren von Gerippen angegriffen, darunter auch eine Dame in rotem Gewand, die den Umarmungen des Todes zu entfliehen sucht.¹⁴ Ohne Zweifel ist Bruegels gewaltiges Gemälde seine künstlerische Antwort auf das Wüten der spanischen Soldaten in den unterdrückten Niederlanden. Herzog Alba – im Befehl von König Philipp II. – und seine Söldnerheere sowie die spanische Inquisition brachten 1567 den Tod über das ganze Land. Die diversen Hinrichtungsarten, die denen jener Zeit genau entsprechen, werden in Bruegels Bild von Gerippen im Mittelgrund ausgeführt: Feuertod, Hinrichtung mit dem Schwert, Radstange und Hängen am Galgen. Jan Bialostocki sprach vom »aufständischen Charakter« dieses Gemäldes.¹⁵

In der Neuzeit bzw. der ›Moderne‹ kennen wir Darstellungen, in denen die Künstler ihr Selbstbildnis mit dem Tod konfrontieren, z. B. Arnold Böcklin und Lovis Corinth.¹⁶

Die zentralen Lebensbereiche Geburt/Eros (Sexualität) und Tod/Thanatos sind im Schaffen Edvard Munchs in einer gegenüber dem Impressionismus intensiven Themen-Erneuerung von schöpferischer Bedeutung geworden. Das Todesthema ist deshalb als Stoff eine Art Leitfaden in Munchs Schaffen ebenso wie die Aspekte der Geschlechterspannungen. Ohne Zweifel war der Künstler nicht nur von den Ideen Nietzsches geprägt (vermittelt durch Stanislaw Przybyszewski)¹⁷, von den Lebens- und Denkformen der Bohème in Christiana, sondern auch von den literarischen Gestaltungen dieser Stoffe bei Ibsen und Strindberg. Unter den bedeutenden Malern des 20. Jahrhunderts wie Picasso, Beckmann, Max Ernst, Otto Dix, Kirchner und Munch hat letzterer wie kein anderer das Todesthema gestaltet. So finden wir auch Darstellungen desjenigen Motivs, das uns im Hinblick auf Hrdlickas Themenkreis hier interessiert.

Von den Selbstbildnissen Munchs sei auf die Lithographie von 1915 verwiesen (Abb. 7): Der Künstler gibt sich im Profil in einem intimen Dialog mit dem Todesgerippe und zwar ohne Kleidung, also zeitlos, in einem Akt-Porträt. In der Lithographie *Todeskuß* von 1899 sehen wir das Antlitz einer dunkelhaarigen melancholischen Frau, die vom Tod auf die Wange geküßt wird, während ihr schwarzes Haar in einem Strom sich um beider Hälse legt.¹⁸ In einer Radierung von 1896 stellt Munch um das reale Gerippe zwei verschiedene Typen von Frauen dar, die ihre Neugier unterschiedlich erfüllen: visuell die eine, haptisch die andere. In der Kaltnadel-Radierung von 1894 jedoch kommt Munch zu einer Lösung des spezifischen Motivs aus der Vanitas-Tradition, die uns nahe zu Hrdlickas Verbildlichungen führt. Den Rahmen der 30 × 21 cm großen Radierung (Abb. 8) bildet eine Abfolge von Fruchtbarkeits- und Zeugungs-Zeichen, nämlich Spermien, die sich zu drei Kinderköpfen umbilden. Das Liebespaar aber besteht nicht aus Weib und Mann, sondern wir erkennen einen dunklen Tod, der von dem schönen Weib geradezu sehnsüchtig umarmt zu werden scheint. Der Tod umfängt die Hüften des wohlproportionierten Mädchens, sucht in einem Kuß ihren Hals, während sie sein Knochenbein zwischen ihre Oberschenkel nimmt, ihre Arme um ihn schlingt und den Kopf küßt. Diese Darstellung variiert Munch um 1893/94 auch in einer großen Ölstudie (heute Oslo, Munch-Museum), die er 1896 in Paris unter seinen Gemälden im Salon des Indépendants zeigte (*La mort qui aime*).¹⁹



Abb. 4 Hans Baldung Grien, Frau und Tod, um 1515/17, Florenz, Uffizien



Abb. 5 Nikolaus Manuel Deutsch, Tod und junges Weib, 1517, Basel, Kunstmuseum

Abb. 6 Nikolaus Manuel Deutsch, Tod kriecht zur Frau, um 1517, Skizzenbuch Basel



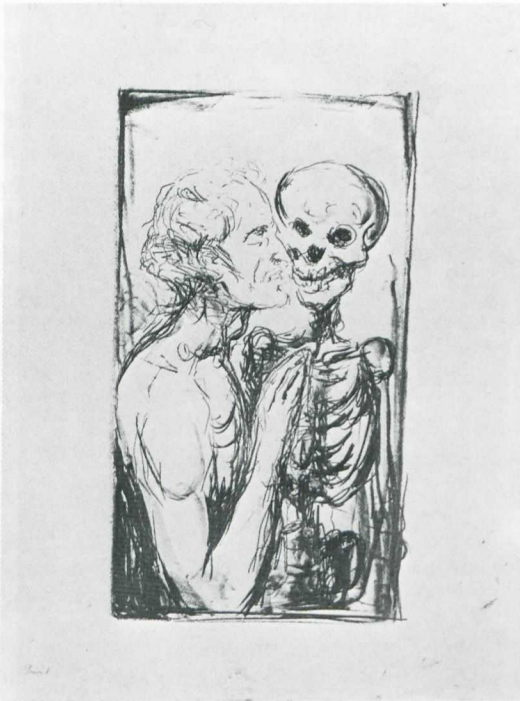


Abb. 7 Edvard Munch, Selbstbildnis mit Tod, Lithographie 1915



Abb. 8 Edvard Munch, Mädchen umarmt den Tod, Radierung 1894

Transformiert der sinnliche Kuß des Weibes die heile Gestalt des Mannes in ein Gerippe? Oder dachte Munch an eine moderne Totentanz-Variante? Wie immer auch die Deutung ausfallen mag, anschaulich scheint mir zu sein, daß das erste Mal in der Geschichte der Kunst die den Eros-Pol verkörpernde schöne Nackte keine Angst bzw. keinen Horror vor dem Totengerippe zeigt. Im Gegenteil, wie einen ersehnten Liebsten zieht sie den Tod an sich, drückt sie ihr Becken ihm entgegen, schmiegt sich an seine Glieder, umschlingt ihn. Hatte bislang immer der Tod eine derart umfassende Macht über alle Menschen, daß gerade und besonders das junge Weib bei seinem Anblick in Schrecken und Panik geriet, so verkehrt sich nun die Spannung von Angst und Übermacht.

Dies führt uns direkt zu Hrdlickas Darstellungen. Freilich, mit dem Partner des Weibes in Munchs Radierung war kein Kind zu zeugen. Das gilt ebenso für Hrdlickas *Gummitod* bzw. für die Graphiken und das Relief *Tod und Mädchen* (1969-72). Die Anregung erhielt der Bildhauer durch Striptease-Shows, in denen Tänzerinnen mit einem Gerippe aus Gummi oder Plastik hantierten. Die Travestie des Vanitas-Motivs lag auf der Hand bzw. sprang ins Auge. Dergestalt bot sich ein traditioneller Stoff im Kleid des zeitgenössischen Showbusiness und der Sexwelle an. Hrdlicka kommentierte selbst:

»Mein erster London-Besuch fällt in die Mitte der Sechzigerjahre. Das Hotel Eros, in dem ich wohnte, liegt in Soho, dem Londoner Vergnügungsviertel. Schon am Vormittag öffneten die Striptease-Lokale und hatten bis Mitternacht Hochbetrieb. Inzwischen haben Hamburg und Frankfurt London längst die Show gestohlen, aber zu damaliger Zeit war London führend.

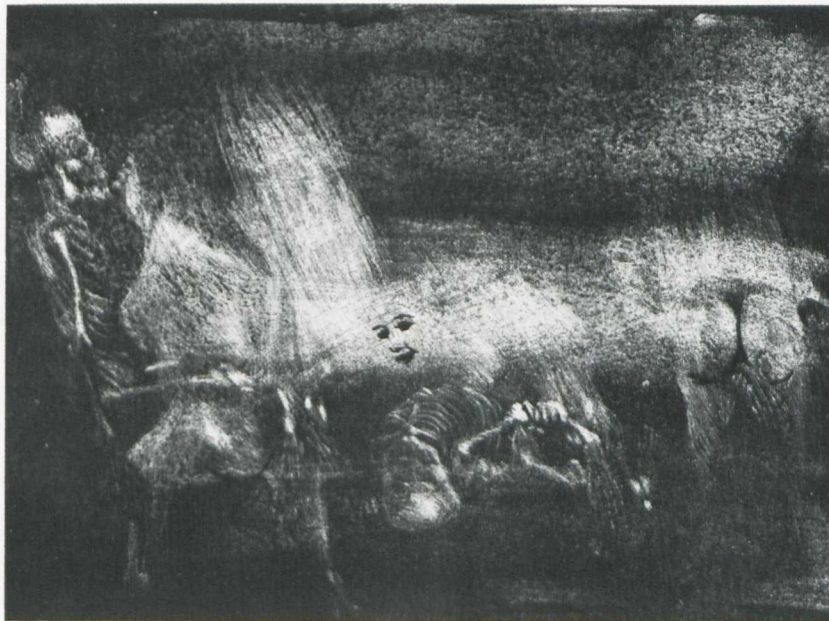
Zu den gewagtesten Nummern zählte die Vorführung einer attraktiven Stripperin mit einem Totengerippe, vermutlich aus Plastik oder Gummi. Ein simulierter Geschlechtsakt war der Höhepunkt.

Als Prototyp des Makabren im Showgeschäft habe ich dieses Thema immer wieder in den verschiedensten Techniken variiert. Selbst im ›Plötzensee Totentanz‹ findet sich diese Szene; es ist wohl einmalig, daß sich in einer Kirche [. . .] eine Striptease-Szene verewigt findet. Allerdings möchte ich darauf hinweisen, daß die Gegenreformation auch nicht zimperlich war, nur wird dort der Orgasmus von Heiligen zelebriert. Verglichen mit Berninis hl. Therese ist die Plötzensee Stripperin ein Eisberg.«²⁰

Auf drei Blättern in Schabtechnik variierte Hrdlicka 1968 seine Beobachtungen: *Striptease in Soho – Gummitod I, II und III*. Dabei geben die Blätter jeweils eine Nackte mit dem Gerippe vor einem dunklen Grund, d. h. die Figuren treten aus der Finsternis heraus. Das Blatt WK 207 (Abb. 9) wurde vom Künstler im Querformat gestaltet und mit drei Szenen simultan versehen: rechts die Rückenansicht, in der Mitte die Stellung liegend, und links am Bildrand greift die Tänzerin das an einem Haken hängende Gerippe aktiv an, um sich die Knochenbeine um die Hüften zu legen.²¹ Im Jahre 1969 entsteht als Ausstellungsplakat für die Graphik-Ausstellung in der Galerie Welz (Salzburg) die Komposition, die der linken Szene im Blatt WK 207 entspricht: Aus dem Finsternen leuchten das Gerippe im Profil und die Tänzerin in dunklen Strümpfen, die sich aktiv handelnd auf den Tod zubewegt, den Kopf vorgereckt, den Mund wie zum Kusse geöffnet, während sie ein Knochenbein zwischen ihre Schenkel drückt, heraus.

Als Hrdlicka den Auftrag für große Wandbilder für das Evangelische Gemeindezentrum in Berlin-Plötzensee erhielt, nahm er neben dem Tod Abels im Brudermord und der Hinrichtung der revoltie-

Abb. 9 Alfred Hrdlicka, Gummitod I, Aquatinta geschabt, 1968



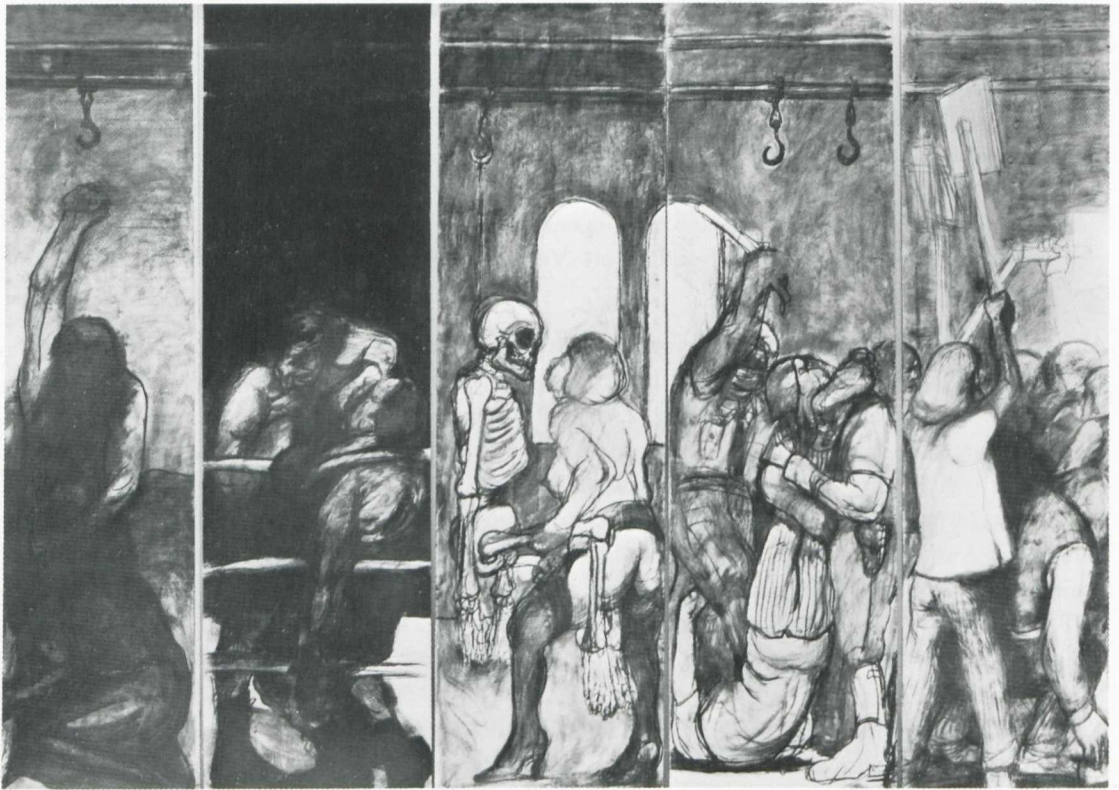


Abb. 10 Alfred Hrdlicka, Plötzenseer Totentanz, Kohlebilder 1970/72, Evangelisches Gemeindezentrum Berlin-Plötzensee

renden Offiziere vom 14. Juli 1944 in diesen modernen Totentanz auch Todesarten der Gegenwart hinein: den Tod eines Demonstranten, den Tod im Boxring und den *Tod im Showbusiness* (Abb. 10). Die 350 cm hohen Kohlebilder wurden 1970–1972 ausgeführt und gehören zu den bedeutendsten bildlichen Darstellungen unserer Zeit, die sich mit diesem Stoff befassen.²² Die Eisenstangen mit den Haken der Hinrichtungsstätte malte Hrdlicka durchgehend in die steilen Hochformate hinein: Statt eines göttlichen Symbols steht der Haken über Kain, im Boxring ist er im Dunkel unsichtbar, über Emmaus – Abendmahl und Ostern sehen wir die Haken wieder. Und im Bild des Todes im Showbusiness ist das Gerippe an einem Haken befestigt, so daß die Tänzerin (mit Schuhen und Strümpfen) mühelos hantieren kann. Von der Hinrichtungsstätte übernimmt Hrdlicka außer dem Balken mit den Haken auch die hohen Rundbogenfenster in seine Komposition. Durch sie fällt helles Licht in den Raum, in dem die Stripperin von rechts auf das hängende Gerippe zugeht, um es im simulierten Liebesakt zu benutzen.

Für sein Skulptur-Buch von 1973 hat Alfred Hrdlicka u. a. auch den *Plötzenseer Totentanz* kommentiert; zu den uns hier interessierenden Kohlebildern schrieb er:

»Der Tod als Sensation – so ähnlich würde ich no. 2 betiteln. Es ist der Tod des modernen Gladiators, der Tod im Boxring. Dies gehört zum heutigen Showbusiness – wie ›Der Tod und das Striptease-Girl‹ auf Tafel 3. Der Tod und das Mädchen, eine Attraktion aus Soho, ist ja ein mittelalterliches Symbol, aber da ich kein Mystiker bin, habe ich den Tod als optische Manife-

station mit Totenschädel und Gerippe nur als Requisit mit einbezogen. Pensioniertes Schreckgespenst, von der Sexwelle überrollt.

Daß auch Tafel 1 auf Business hinweisen will, ist klar, denn letztlich sind die Indianer die ersten Opfer globaler Ausbeutung. Tafel 4 + 5: Der Tod eines Demonstranten. Gegenstück zu den ersten drei Tafeln, politisch bewußtes Ankämpfen gegen Fatalismus.«²³

Das Thema hat Hrdlicka offenbar immer wieder beschäftigt, denn im Jahre 1972 führt er die Komposition, die der Lithographie von 1969 und dem schmalen Kohlebild von Plötzensee entspricht, in einem Gipsrelief aus, das er in Bronze gießen läßt (76 × 52 cm; Abb. 12).²⁴ Dabei hat der Künstler das Motiv der Passivität des Todes, besonders seine herabhängenden Arme, belassen, variiert jedoch Nähe und Distanz der nackten Frau zum Tod: Reckte sie sich in der Lithographie und im Kohlebild dem Kopf des Todes zu, so steht sie im Bronzerelief von 1972 mit Schuhen und Strümpfen breitbeinig und aufrecht rechts, packt die Knochenbeine und schiebt sie offenbar beide zwischen ihre gepreizten Oberschenkel, um sich Lust zuzufügen. Blieb der Tod sonst stumm, so scheint er hier mit geöffnetem Gebiss seiner Freude Ausdruck zu geben; er scheint zu grinsen, während die Tänzerin ihn zu verspotten scheint, denn sie streckt ihm die Zunge hin, die er nicht erreichen kann.

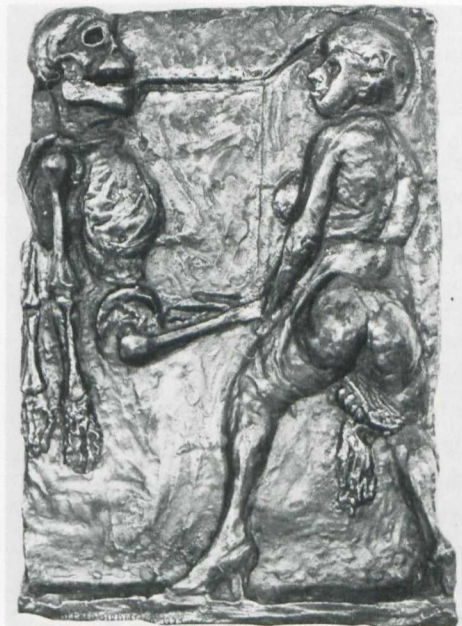
Der Typus der Tänzerin entspricht nicht einem vergangenen Schönheitsideal, auch nicht dem der schlanken sensitiven Frauen im Werk von Egon Schiele, sondern weit eher dem proletarischen Frauentypus, den Otto Dix bevorzugte. Es handelt sich um die kraftvolle, breit gebaute Frau, die Hrdlicka auch in kleinen Plastiken darstellte (*Weibliche Rückenstudie*, Marmor, Steinguß, Bronze, 1969 – eine neue Danaide; *Klassizistische Studie*, Marmor, 1973; *Sappho* 1957 u. a.).

Allen Darstellungen der Tänzerin mit dem Tod ist der Zug eigen, daß im Gegensatz zur Tradition die nackte Frau die Macht über das Gerippe hat; ihr Fleisch gibt die Handlungsmuster; der Tod ist

Abb. 11 Alfred Hrdlicka, Der Tod und das Mädchen – Gummitod III, Lithographie 1969



Abb. 12 Alfred Hrdlicka, Der Tod und das Mädchen, Bronzerelief 1972



der passive Teil, er erduldet die Handlungen der Frau, die ihn benutzt, um sich und den potenziellen Voyeuren Lust zu vermitteln («aktive und passive Fleischbeschau«, wie sich Hrdlicka einmal in Zeichnungen ausdrückte). Der Tod ist Teil der aktiven Fleischbeschau. Aber als traditionelles Symbol des Sterbens ist die Seite des Memento Mori aus den Darstellungen nicht verschwunden. Der Verweis auf die Vergänglichkeit vermischt sich mit der aktiven Schau und der lustvollen Macht des Weibes über den Gummi-Kameraden. Dessen Passivität ist lediglich im Relief etwas verändert zugunsten eines aktiven Ausdrucks am Kopf, denn gegenüber der Lithographie und dem Berliner Kohlebild ist der Ausdruck der Mimik verstärkt, so daß ein Dialog zwischen ihm und seiner Beherrscherin anschaulich wird.

Es ist hier nicht der Raum, weitere Darstellungen anderer Künstler, die um das Thema kreisen bzw. es verschieden konkretisieren wie Egon Schieles große Leinwand von 1915 *Mann und Mädchen (Tod und Mädchen)*, ein verdecktes Selbstporträt mit Wally, das die Trennung der Liebenden als Todesymbolik deutet, zu behandeln (Wien, Oberes Belvedere) oder andere Werke anzusprechen, die ein mit Hrdlickas Auffassung verwandtes Frauenbild zeigen. Lediglich auf ein Tafelbild von Otto Dix von 1925 sei kurz eingegangen: Löffler nennt es das *Ungleiche Liebespaar* (Abb. 13); ein draller Frauenakt mit hellblondem Haar sitzt auf den Beinen eines alten Mannes, der seinen Kopf zwischen ihre Brüste lehnt und mit seinen mageren, beinahe gerippehaften Händen das Fleisch des Weibes umfaßt. Eine scharlachrote Decke windet sich um das Paar; das Fenster läßt einen Windzug in das kahle Zimmer; Haare und Vorhang werden nach links geweht, wohin das Weib mit Neugier und Faszination schaut. Ohne Zweifel hat Dix den Gegensatz zwischen dem hellen Leib der Frau und dem dunklen Greis, der den Tod symbolisiert, zum zentralen Gehalt dieses Gemäldes gemacht (Stuttgart, Städtische Galerie); insofern gibt es einen Bezug zu den Darstellungen Hrdlickas, auch was den Typus der Frau, die kräftige, gut gebaute Prostituierte, betrifft.

Abb. 13 Otto Dix, Ungleiches Liebespaar, 1925, Tempera auf Holz, 180 × 100 cm, Stuttgart, Städtische Galerie



Im Jahre 1972 gab W. Schmied im Propyläen-Verlag Berlin die Mappe »Nach dem Surrealismus« heraus. Hrdlickas Beitrag war eine Radierung mit dem Titel *Der Tod und das Mädchen* (WK 371). Auch in dem Blatt *Kabarett* für die Edition Etudiante agiert inmitten der Gerippe der Selbstmörder und Mörder eine Frau mit einem Gummitod. In der linken unteren Bildecke schaut außerdem ein Mann ratlos auf das Becken eines weiteren Gerippes.

Hrdlicka hat den Stoff also wieder aufgegriffen. In der Kaltnadelradierung von 1972 scheint sich der Künstler nochmals der Szenen im Kabarett von Soho zu erinnern, denn er schließt in der Simultaneität der Darstellung an das Blatt von 1968 (WK 207) *Striptease in Soho – Gummitod I* an, das bereits drei Szenen im Dunkel vereinte.

Mit größter Sicherheit im Erfassen von Plastizität und Raumentiefe zeichnet der Künstler nun vier Szenen auf das Blattformat 40 × 50 cm (Abb. 14, 15; es gab einen veränderten 1. Zustand). Er simuliert eine Vordergrundsbühne, einen Zuschauerraum im Mittelgrund vertieft und eine Simultanbühne im Hintergrund. Kompositorisch vermitteln zwischen diesen sowohl die Zuschauer-Köpfe, als auch die Szene der liegenden Frau, die den Gummitod auf sich zieht und ihn mit den Beinen umschlingt. Die rechte Szene entspricht weitgehend den Bilderfindungen von 1968 und 1969, sie wird von einem dichten Gewebe geätzter Linien als Dunkelfolie hinterfangen. Am linken Bildrand tanzt eine Stripperin mit einem Gummitod, indem sie dessen Arm emporreißt (Kaltnadel); und im Hintergrund zieht eine Schöne in Schrittstellung einen Tod eng an sich, um ihn mit der Zunge am Ohr zu kitzeln.

Damit hatte Hrdlicka den Stoff mehrere Jahre lang umkreist und in verschiedenen Techniken bereits realisiert (Aquatinta geschabt, Lithographie, Gipsrelief, Bronze, Radierung geätzt und Kaltnadel), so daß die Überlegungen hinsichtlich einer großen Skulptur ausgereift schienen. In einem 190 cm hohen hellgrauen Kalksteinblock wurde das Thema nun 1974/75 in *Taille directe* als Skulptur realisiert (Abb. 1, 17, 18). Sie wurde 1976 im Städel, Frankfurt, 1980 in der großen Ausstellung am Dom zu Lübeck und 1984 in Hoechst gezeigt.²⁵

Hrdlicka hat die Blockgrenze als Basis und als oberen Abschluß der dicht gedrängten Komposition sowie in Form einer Rückwand für die Liebesszene stehenlassen. Damit veranschaulicht dieses Werk in idealer Weise die Form des Schaffens und die Kraft der Meißeltechnik bei Hrdlicka. Imagination, handwerkliches Können, die Synthese aus Stoff und Form (also weder Form ohne Stoff wie bei den gegenstandslosen, noch realistischer Stoff ohne bedeutende künstlerische Form wie bei manchen figürlichen Plastikern) sind die Kennzeichen von Hrdlickas Kunst, die seinen Rang innerhalb heutiger Krisen und im Gegenzug zur Leerheit und Austauschbarkeit bloßen gegenstandslosen Formens bestimmen.²⁶ Bereits die wichtige Arbeit der symbolhaften geketteten Torsi für ein *Friedrich-Engels-Denkmal* (Abb. 16), ebenfalls in unmittelbarer Meißelarbeit aus einem 3,50 m hohen Block geschlagen²⁷, hatte Hrdlickas Rang innerhalb der heutigen Kunst erwiesen.

Ein hervorstechendes Gestaltungsprinzip Hrdlickas waren immer die »gleitenden Proportionen«, d. h. statt naturalistisch exakt zu bilden, bevorzugt er die »déformation« bestimmter Teile und betont somit je nach der Größe dieser Figurenteile deren Bedeutung. Noch im Gespräch mit M. Chobot hinsichtlich einer Verwandtschaft zwischen Jörg Ratgeb und Hrdlicka spielte dieser auf sein Prinzip der »fließenden Proportionen« an. Auch im Engels-Monument können wir diese beobachten, ebenso wie in der jüngsten Skulptur *Cap Arcona* (1986, Hamburg). In der Steinskulptur *Gummitod* von 1975 dagegen betrifft dies lediglich die übergroßen Füße des Todes, die »flach auf der Standplatte« liegen²⁸, während die Stripperin zwar als mächtiges Weib gebildet ist, ihre Proportionen jedoch nur in ihrer rechten Hand ausufern. Doch fällt auf, daß gegenüber den vorangegangenen Kompositionen *Mädchen und Tod* die Köpfe der beiden unsichtbar sind. Die Frau besteht nunmehr aus Beinen,



Abb. 14 Alfred Hrdlicka, Der Tod und das Mädchen - Varieté simultan, Radierung 1972

Abb. 15 Alfred Hrdlicka, Der Tod und das Mädchen, Detail aus Abb. 14, 1972





Abb. 16 Alfred Hrdlicka, Monument für Friedrich Engels, Marmor 1978–1981, Wuppertal, Engelsgarten

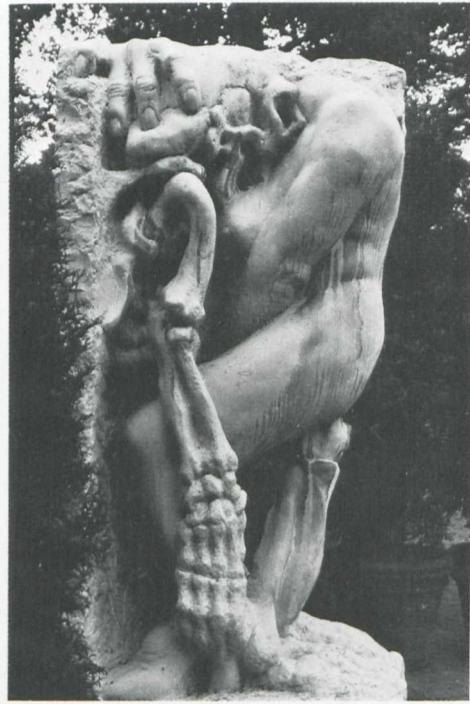
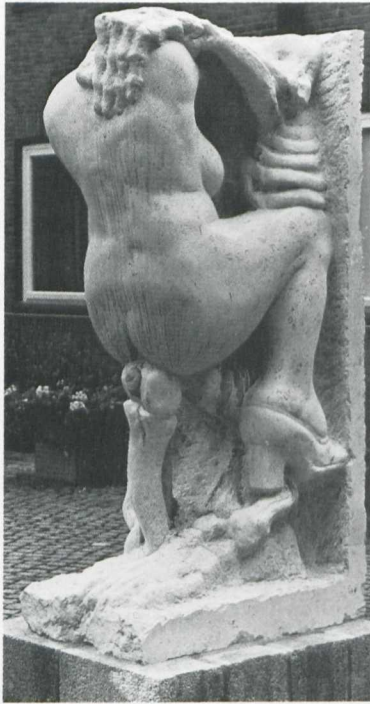


Abb. 17 Alfred Hrdlicka, Gummitod, Kalkstein 1974/75 (rechte Seite)

Abb. 18 Alfred Hrdlicka, Gummitod, Kalkstein 1974/75 (linke Seite)

Becken, Armen, Rücken und Busen; und während der Tod ihr seine Linke über die Schulter legt, seine Rechte müde herabhängt, packt das Weib den Kopf des Todes gewaltsam und quetscht ihn herab auf ihre Brust. Gleichzeitig greift sie mit ihrer (unsichtbaren) linken Hand auf das Knochenbein des Gerippes, um es an ihre Vagina zu pressen bzw. um bequem auf ihm zu sitzen zu kommen. Der Kern des Steinblocks ist zwischen der herabhängenden Rechten des Todes, der ins Zentrum greifenden Linken des Weibes und ihrem mächtigen Schuh rechts ebenso stehengelassen wie unter dem Knochenbein, auf das der Absatz ihres Schuhs tritt. Ohne Zweifel beruht »die besondere Wirkung der Gruppe« (Lenz) in der Mächtigkeit der beiden Feinde, in der Kraft der Knochen, die jedoch von der »Macht des Fleisches« (Hrdlicka) beherrscht werden, so daß einen Aspekt »die Durchdringung von Aktivität und Passivität« bildet.²⁹

Wie die hervorragenden Plastiken Wilhelm Lehmbrucks sind auch Hrdlickas Gruppen nicht einansichtig sondern besitzen mehrere fruchtbare Ansichten; der *Gummitod* suggeriert dem Betrachter mindestens drei bis fünf Schrägansichten (Abb. 17, 18; aber auch das Profil von links eröffnet den Blick auf die wesentlichen Motive).

Besonders in den beiden Schrägansichten (von den Ecken der Basis aus gedacht) kommt das Sitzen des Weibes auf dem Beckenknochen des Todes zur Wirkung. Der Sieg des Weibes und ihrer Sexualität über den Tod ist zweifellos eine Travestie des alten Vanitas-Stoffes; sie übt die Macht aus über das Gerippe: das Gerippe als Requisit »von der Sexwelle überrollt« (Hrdlicka). Doch ist die Macht des Fleisches, von dem alle »Macht in der Kunst ausgeht« (Hrdlicka 1973), beständig nur im Werk und in dessen Wirkung. Letztlich wird das nackte Weib ein Opfer des Todes. So changiert bei Hrdlicka der Sinn des Themas zwischen einem Memento Mori und der Umkehrung der alten Gewalt des

Todes über die junge Schöne (Baldung Grien). Oder symbolisiert die Übermacht der weiblichen Sexualität über ihren im Tanz des Lebens müde gewordenen Partner etwa die Transformierung des Mannes zum weichen Gerippe, das sich nun hinzugeben gezwungen ist? Die gewisse Unbestimmtheit des Werkes in Fragen der Sinndimensionen sichert ihm über unsere Zeit hinaus eine dialoghafte Wirkung in späteren Zeiten. Jedenfalls scheint mir der Verzicht des Bildhauers auf den Kopf des Weibes ihr mächtiges Fleischsein unzweideutig zu veranschaulichen. Die Skulptur ist moderne Travestie der Vanitas-Thematik, Exempel unserer Epoche und ihres Showbusiness, Symbol der Macht des Weibes über den Partner und trotz allem ein leises Memento Mori – gerade in der Konfrontation von Thanatos und Eros.

In dieser Mehrschichtigkeit liegt nicht nur die Bedeutung der Skulptur *Gummitod* innerhalb des Schaffens von Alfred Hrdlicka und innerhalb der Skulptur der Gegenwart, sondern in ihr verdeutlicht sich das Werk als eines, das die Signatur unserer Zeit trägt. Zugleich erhellt sie auf ideale Weise Konzeptionen und Werk-Prozesse in Hrdlickas Kunst hinsichtlich des Verhältnisses von episch schildernder Zeichnung und Graphik einerseits sowie Plastik und Skulptur als Brennpunkte eines zuvor umkreisten Themas andererseits. *Gummitod* als monumentale Steinskulptur ist der aus jahrelangen geistigen und handwerklichen Erfahrungen gewonnene »Sammelpunkt« eines Stoffes, in dem der Künstler durch zeitgenössische Erfahrungen/Beobachtungen ein traditionelles Thema schöpferisch verwandeln konnte. Diese Referenz auf die Tradition sichert dem Werk seine Bedeutung, denn die Geschichte kann – nach Nietzsche³⁰ – nur aus der hohen Kraft der Gegenwart gedeutet werden; und ein Gestalten in der eigenen Gegenwart ohne historisches Bewußtsein und ohne Verwandlung des Erbes als eines »Fremden« in das »Eigene« wäre Rudern im Leeren, Abstraktion vom Leben oder leblose Fiktion.

¹ Vgl. das kleine Katalogheft der Galerie E. Hilger, Wien, zur Mappe der Pasolini-Radierungen. – Im Zusammenhang mit Johann Kresniks Pasolini-Tanz-Theater in Heidelberg zeigte der Heidelberger Kunstverein vom 17. Jan. bis zum 9. Februar 1986 die Bronzeplastik »Pasolini« gemeinsam mit den 37 Radierungen.

² Alfred Hrdlickas Äußerungen über die Skulptur als »Sammelpunkt« der künstlerischen Arbeit – die Realisierung einer Erkenntnis des Gesetzes der Plastik seit J. G. Herders Abhandlung von 1778 – in: *Hrdlicka*, München 1969, S. 95 und in: Ausstellungskatalog: *A. Hrdlicka – Skulpturen*, Orangerie Wien 1981, S. 6. Vgl. dazu D. Schubert, Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Mai 1982; ders., *Pantheon*, Jg. 41, 1983, 245f. Zu dem Denkmal-Projekt für Friedrich Engels gab es freilich nur wenige Zeichnungen und keine szenischen oder bildhaften Radierungen (vgl. E. Hungerland (Hg.), *Die starke Linke des Alfred Hrdlicka*, Wuppertal 1981).

³ Vgl. Ausstellungskatalog: *Hrdlicka*, Jahrhunderthalle Hoechst 1984, Kat. Nr. 43; vgl. ferner den Text des Künstlers in: Alfred Hrdlicka, *Schaustellungen*, hrsg. von W. Schurian, Vorwort Hans Mayer, München 1984, 146f.; *Alfred Hrdlicka – Das Gesamtwerk*, hrsg. v. M. Lewin, Bd. 1: Bildhauerei, Wien/Zürich 1988; Ausstellungskatalog: *Alfred Hrdlicka – Steinskulpturen*, Kunstraum Wien im Messepalast, Wien 1988.

⁴ J. G. Herder, *Plastik – einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778. – Vgl. D. Schubert, *Die Kunst Lehmbucks*, Worms 1981.

⁵ Ausstellungskatalog Wien 1981 [Anm. 2], Nr. 49; Ausstellungskatalog: *Alfred Hrdlicka – Plastik, Zeichnung, Graphik*, Akademie der Künste Berlin (DDR), mit Texten von Werner Stötzer, Ulrike Jenni, H.-J. Ludwig, Elias Canetti und Hrdlicka (Rede zur Eröffnung von Fritz Cremer), Juli–September 1985; vgl. meine Besprechung in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. August 1985. Die Ausstellung wurde anschließend im Museum der bildenden Künste in Leipzig gezeigt. – Das Relief »Tod und Mädchen« im Berliner Katalog Nr. 24.

⁶ Zur großen Skulptur »Gummitod« vgl. Ausstellungskatalog: *A. Hrdlicka*, mit Texten von Chr. Lenz und Ellen Spickernagel, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/M. 1976, no. 8; Ausstellungskatalog: *Alfred Hrdlicka – Skulpturen 1955–1977*, Senat der Hansestadt Lübeck/Museum am Dom Lübeck, Juni–August 1980 (Text vom Verf., *Golgatha des 20. Jahrhunderts*); ferner Ausstellungskatalog Hoechst 1984 [Anm. 3], no. 36 (Texte von B. Buderath); Ausstellungskatalog Wien 1981 [Anm. 2], Nr. 50.

⁷ Hrdlicka [Anm. 2]; ders., *Skulptur und große Zeichnungen*, mit einem Werkkatalog von Manfred Chobot, Wien 1973; ders., *Graphik*, Frankfurt/Berlin 1973 und die Ausgabe Radierungen Folge III, Propyläen 1975, Abb. 166, 174, 181, 183–184. – Ingrid Mößinger, *Der Plötzenseer Totentanz im Evangelischen Gemeindezentrum Plötzensee*, München/Zürich 1982 (= Schnell Kunstführer 1316. – Relief »Tod eines Demonstranten«: Ausstellungskatalog Wien 1981 [Anm. 2], Kat. Nr. 43; Ausstellungskatalog Berlin (DDR) 1985 [Anm. 5], Kat. Nr. 22, Erich Fried/A. Hrdlicka/E. Ringel, *Die da reden gegen Vernichtung*, hrsg. v. A. Klauser/J. Klauser/M. Lewin, Wien/München 1986, S. 109 (das große Relief war geplant als ein Teil eines 12 m langen Reliefzyklus »Brudermord« für Wien).

⁸ Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971, S. 182; ferner zentral für die Kunstgeschichte von K. Badt: Der kunstgeschichtliche Zusammenhang, in: *Versuche*, hrsg. von L. Dittmann, Köln 1968, S. 141–175.

⁹ Fr. Löffler/E. Bertonati (Hrsg.), *Dresdner Secession 1919–1925*, Galleria del Levante, München 1977; D. Schubert, *Otto Dix*, Reinbek 1980, 2. Aufl. 1985.

¹⁰ Jean Wirth, *La jeune fille et la mort – Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genf 1979; Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, 3. Aufl. Leipzig 1930, S. 210 ff.

¹¹ Wirth [Anm. 10], fig. 70.

¹² Hanna Gagel (Hrsg.), *Der Mensch um 1500*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (West) 1977, S. 142 f.

¹³ Wolfgang Stammer, *Der Totentanz – Entstehung und Deutung*, München 1948; D. Briesemeister, *Bilder des Todes*, Unterschneidheim 1970; T. S. R. Boase, *Death in the Middle Ages*, London 1972; Ph. Ariès, *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München 1976.

¹⁴ Robert Genaille, *Pieter Bruegel l'ancien*, Paris 1953, no. 32; R. Delevoy, *Bruegel*, Genf 1959, S. 89; Ch. de Tolnay, *Pieter Bruegel l'ancien*, Brüssel 1935, p. 31; Alexander Wied, *Bruegel*, Milano 1979, franz. Ausg. Paris 1980, p. 71.

¹⁵ Jan Bialostocki, *Kunst und Vanitas*, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 193, Anm. 24.

¹⁶ Zu Selbstbildnissen mit Tod vgl. Hans M. Schmidt, *Künstler und Tod – Selbstbildnisse*, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, hrsg. von H. H. Jansen, Darmstadt 1978, S. 120 ff.; S. Holsten: *Selbstdarstellungen – Das Bild des Künstlers*, Hamburg 1978.

¹⁷ Vgl. Stanislaw Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums – Chopin und Nietzsche*, Berlin 1890, 2. Aufl. 1906; Gösta Svenaeus, *Munch – Im männlichen Gehirn*, Lund 1973, S. 241 ff.; ders., *Der heilige Weg – Nietzsche-Fermente in der Kunst Edvard Munchs*, in: *Munch – Probleme, Forschungen, Thesen*, hrsg. v. H. Bock/G. Busch, München 1973, S. 25–46; D. Schubert: Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 10/11, 1981/82, S. 278–317. – Zu Munch und Ibsen vgl. Ausstellungskatalog Zürich, Kunsthhaus 1976.

¹⁸ Zu Munchs Selbstbildnissen vgl. G. Jedlicka, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XX, 1958, S. 225 f.; Arne Eggum, *Das Todesthema bei Munch*, in: *E. Munch – Liebe, Angst, Tod*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bielefeld, hrsg. v. J. Weisner, Bielefeld 1980, S. 335 f.; A. Eggum, *Munch – Gemälde, Zeichnungen und Studien*, Stuttgart 1986.

¹⁹ G. Schiefler, *Edvard Munchs graphische Kunst*, Dresden 1923, Nr. 3; R. Stenersen, *Edvard Munch*, Stockholm/Frankfurt 1950, S. 55; A. Moen, *Munch – der Künstler und die Frauen*, Oslo 1957; Ragna Stang, *Edvard Munch*, Oslo 1977, Abb. 148; Eggum 1986 [Anm. 18], Abb. 238, S. 146 f.

²⁰ Alfred Hrdlicka, Kommentar zu Nr. 49 der Orangerie-Ausstellung, Wien 1981 (»Tod und Mädchen« Relief 1972, Lithographie 1969). – Vgl. auch seine Texte in: Hrdlicka, *Skulptur und große Zeichnungen* [Anm. 7], S. 19–21 zu den Tafeln in Berlin-Plötzensee, Evang. Gemeindezentrum. Die Idee stammte vom Pfarrer Bringfried Naumann. Hrdlicka erläutert a. a. O. den Auftrag und seine Ausführung. Ferner Hrdlickas Texte in: *Schaustellungen* [Anm. 3], S. 138; Ingrid Mößinger: *Der Plötzenseer Totentanz von A. Hrdlicka*, M. A.-Arbeit Universität Frankfurt, 1980; dies. [Anm. 7]. Siehe auch das Gespräch mit Hrdlicka in: Erich Fried/A. Hrdlicka/E. Ringel [Anm. 7], S. 105 f.

²¹ Hrdlicka, *Graphik* [Anm. 7], WK 207, 254, 255.

²² Hrdlicka, *Skulptur und große Zeichnungen* [Anm. 7], Tf. 36–39 und S. 19–22; Fr. Mennekes, *Kein schlechtes Opium – Das Religiöse im Werk von Alfred Hrdlicka*, Stuttgart 1987, S. 198.

²³ Hrdlicka, *Skulptur und große Zeichnungen* [Anm. 7]. – Über seinen »Plötzenseer Totentanz« sagte Hrdlicka am 22. Nov. 1986 während einer Studentenveranstaltung in Tübingen, er sei wesentlich für seine Entwicklung gewesen, insbesondere sei er aus einem Konsens zwischen dem Auftraggeber und ihm entstanden und damit auch ein Beispiel gegen das Unpersönliche und Austauschbare in der heutigen Kunst; diese Wandbilder seien nicht nur eine eminent persönliche Kunst, sondern eben auch zusammen mit den Berliner Verantwortlichen gemacht (nicht losgelöst von ihnen und nachträglich mit einem Sinnzusammenhang belegt).

²⁴ Hrdlicka, *Skulptur und große Zeichnungen* [Anm. 1], Kat. Nr. 97; Ausstellungskatalog Wien 1981 [Anm. 2], Nr. 49; Ausstellungskatalog Hoechst 1984 [Anm. 3], Nr. 35; Ausstellungskatalog Berlin (DDR) 1985 [Anm. 5], Nr. 24.

²⁵ Ausstellungskatalog Frankfurt 1976 [Anm. 6], Nr. 8; Ausstellungskatalog Lübeck 1980 [Anm. 6], Nr. 7; Ausstellungskatalog Wien 1981 [Anm. 2], Nr. 50; Ausstellungskatalog Hoechst 1984 [Anm. 3], Nr. 36. – Vgl. auch den Beitrag von Ulrike Jenni, *Geschundenes Fleisch ist Ideologie – Bemerkungen zum Bildhauer Alfred Hrdlicka*, in: *Ausstellungskatalog Berlin (DDR) [Anm. 5]*, S. 15–25.

²⁶ Sowohl auf der Seite der gegenstandslosen Kunst (»Form ohne Stoff«, wie Jean Paul sich schon 1796 ausdrückte) als auch auf der der neuen Figurenbildung gibt es Züge zu flacher Dekoration: Einerseits werden heute oft die Innovationen der älteren Kunstrevolutionäre Brancusi oder Gonzalez ausgebeutet bzw. fortgesetzt, andererseits erreichen auch figürliche Plastiker wie Schmettau oder Bodini nicht die kraftvolle Synthese aus Stoff und bedeutender Form, wie jene im Gegenstandslosen nicht die hohe Einheit von Form und Stoff suchen, vielmehr sich mit dem ästhetischen Reiz begnügen (Prager, Carl André, Nierhoff u. a.). Auch Rückriem bleibt bei bloßem Arrangement von rohen Blöcken stehen, gehört somit unter die Kategorie »Form ohne Stoff«. Hrdlicka hat wiederholt gegen diese Tendenz der Leere und Austauschbarkeit der Abstrakten bzw. der Gegenstandslosen polemisiert: vgl. seinen Text *Neolithikum – Zeitung der Bildhauerklasse Hrdlicka*, Akademie Stuttgart, Oktober 1979; vgl. sein Interview mit ART (Hamburg), Oktober 1980, S. 97 und seinen Text zum Katalog der Ausstellung *Dieter E. Klumpp – Bildhauerei 1979–1982*, Städt. Museum Heilbronn, Heilbronn 1983. Bei seiner Kritik standen Austauschbarkeit und Auslegbarkeit der abstrakten Kunst im Vordergrund; ferner hob Hrdlicka auf die Formen der »Kunstabetriebskunst« ab, die durch Propagierung des sog. »erweiterten Kunstbegriffs« gefördert werden (u. a. als Folge der Position von Beuys); vgl. dazu bes. auch das mutige und aufschlußreiche Buch von Jürgen Weber, *Entmündigung der Künstler – Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen*, 3. Aufl. Köln 1987. Grundlegend für die kritische Sicht der Wirklichkeitslosigkeit und Auslegbarkeit gegenstandsloser Form-Kunst bleibt die Stimme eines Kronzeugen der Moderne, nämlich Carl Einstein, insbesondere sein Text *Die Fabrikation der Fiktionen* (eine Verteidigung des Wirklichen) von um 1930/32, aus dem Nachlaß hrsg. von S. Penkert, Rowohlt Reinbeck 1973. – Siehe dazu meinen Beitrag über Georg Eislers Bildnis Ernst Fischer, in: *Georg Eisler – Monographie*, hrsg. von Otto Breicha, Frankfurt/M. 1984, S. 110–116 und meine Studie: *Carl Einstein – porträtiert von Benno Elkan, Pantheon*, 43, 1985, 144–154. – Eine Anzahl von Hrdlickas Texten in: *Schaustellungen [Anm. 3]*; die Schriften Hrdlickas jetzt gesammelt bei Michael Lewin (Hrsg.), *Alfred Hrdlicka – Das Gesamtwerk*, Bd. IV: *Schriften*, Wien/Zürich 1987. – Die Stadt Heilbronn und das Städtische Museum (Andreas Pfeiffer) veranstalteten im Sommer 1985 die ausgezeichnete Schau einer Skulpturen-Allee mit dem Titel »Natur – Figur – Skulptur« mit Werken von Grzimek, Günzels Holzskulptur, Heß, Hrdlicka, Szymanski, Otto, Koenig, Antes, Loth, Stötzer, Klumpp u. a. (vgl. meine Besprechung in: *Communale*, Heidelberg, Nr. 30, vom 25. Juli 1985). – Zu realistischen Formen in der heutigen Skulptur vgl. den Ausstellungskatalog: *Beispiele realistischer Plastik in Europa*, Kunsthalle Bremen 1979 und den Ausstellungskatalog *Rätsel Wirklichkeit*, Kunsthalle Darmstadt 1987 (Text von E. Krimmel, *Figürliche Plastik der Gegenwart*).

²⁷ Zur Figurengruppe für Friedrich Engels, Wuppertal, vgl. Hrdlicka selbst im Ausstellungskatalog Wien 1981 [Anm. 2], S. 6; Schubert 1983 [Anm. 2], S. 245 f.; ferner zum Projekt des Gedenkdenkmals in Hamburg *Tendenzen*, Nr. 151, 1985, S. 5–8, Gespräch von M. Chobot mit A. Hrdlicka; D. Schubert, *Hamburger Feuersturm und »Cap Arcona« – zu Alfred Hrdlickas Gedenkdenkmal in Hamburg, Kritische Berichte*, 15. Jg., Heft 1, 1987, S. 8–18; ders., *Die Verantwortung der Kunst – Alfred Hrdlickas antifaschistisches Denkmal in Hamburg, Forum Wissenschaft* (Marburg), 5. Jg., 1988, Heft 1, S. 20 f.

²⁸ C. Lenz, *Skulpturen*, in: *Ausstellungskatalog Frankfurt 1976 [Anm. 6]*, S. 12. Vgl. auch v. Verf. [Anm. 6], S. 3–6.

²⁹ »Alle Macht in der Kunst geht vom Fleische aus«, so Hrdlicka 1973 als Motto für sein Bildhauerbuch [Anm. 7], S. 12; Lenz [Anm. 28], S. 12.

³⁰ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (Unzeitgemäße Betrachtungen 2) Leipzig 1874. – Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der »Ewigen Wiederkehr des Gleichen«*, 1935, 3. Aufl. Hamburg 1978; Badt [Anm. 8], S. 141–175.