

## **Hrdlickas Zyklus „*Wie ein Totentanz*“ zum 20. Juli 1944, von 1973/74, publ. Berlin 1974**

**Dietrich Schubert**

Zum 30jährigen Gedenken der Revolte von Wehrmachts-Offizieren gegen Hitler schuf der Bildhauer-Zeichner Alfred Hrdlicka zum Jahr 1974 einen Zyklus von 53 Radierungen in einem eminent expressionistischen Stil. Um dieses Werk, das wir hier sehen, auch verstehen und würdigen zu können, sollte man sich den *Kontext* der 1970er Jahre klarmachen, in dem Hrdlicka gestaltete. Es herrschte nach dem 2. Weltkrieg in Europa in den Künsten das aus USA importierte und vom CIA<sup>1</sup> lancierte Dogma der „Abstraktion“. Als progressiv galt es, Farben auf der Leinwand zu komponieren; der sogenannte „abstrakte Expressionismus“ wurde allenthalben forciert. In der Bildnerei, also der Plastik und Skulptur, ganz ähnlich, nur eben dreidimensional : Form-Gebilde aus Drähten (Kricke), Steinstücke komponiert (Wotruba), gesetzte Blöcke (Prantl, in Wien, der Nachbar von Hrdlicka), gebogene Röhren (Hauser), gelegte Platten (André), gespaltene Steine (Rückriem) usf. Ich habe diese ‚abstrakte‘ Plastik definiert als „*gegenstandslose Materialkunst*“. Die Förderer derselben redeten vom „selbst auferlegten Bilderverbot“, das bedeutete letztlich die Verdrängung der eigenen wüsten Geschichte.<sup>2</sup> Solche Abstraktionen beherrschen häufig noch heute die öffentlichen Plätze in den Städten.

Mit dem Dogma der radikalen Abstraktion wurde in den Künsten regelrecht verhindert, öffentlich zu visualisieren die Darstellung der Gewalt des Zweiten Weltkrieges, den die Deutschen über Europa brachten, um die Niederlage des 1. Krieges von 1918 zu übertreffen, und besonders wurde somit verhindert die

---

<sup>1</sup> Dazu Frances St. Saunders: *Who paid the piper? – the CIA and the cultural Cold War*, London 1999, und Martin Warnke: *Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten*, in: *Die Fünfziger Jahre – Beiträge zu Politik und Kultur*, Tübingen 1985, S. 209ff.

<sup>2</sup> D. Schubert: *Hamburger Feuersturm und Fluchtgruppe Cap Arcona – zu Hrdlickas Gedenkmal*, in: *Kunst im öffentlichen Raum*, Köln 1989, S. 150-170; derselbe: *Formen der Heine-Memorierung im Denkmal heute*, in: *Mnemosyne*, hg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt/ M. 1991, S. 101-143.

Darstellung der NS-Verbrechen, die Morde der Deutschen beim Überfall auf die Sowjetunion, das Aushungern **Leningrads**, die Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung in Europa. Während im Mahnmal *Yad Washem* in Jerusalem das Schreckliche auf verschiedene Weise visualisiert ist, setzte man in Berlin glatte Stelen als *Holocaust*-Denkmal (bis 2005), Stelen, die kein Mahnmal sind, nur Design-Formen. Damit war, gegen alle Kritik, auf bombastische Weise die Bankrott-Erklärung bestätigt, das Denkmal sei „an der Grenze seiner Sprachfähigkeit“ – so ein junger Kunsthistoriker 1995 in seiner Dissertation – ein Bankrott von Bildnerie und Kunstgeschichte. (Aber die 8 Stelen als Mahnmal bei Leningrad tragen Sätze aus dem Tagebuch des Mädchens **Tanja**.)

Zur Zeit Hrdlickas, in der Adenauer-Ära, wollte Jedermann US-*modern* sein, das heißt abstrakt malen und bilden. Es gibt folglich so gut wie keine expressiv-veristisch-realistische Kunst nach 1948. Der Zyklus *Stalingrad – die Verdammten*, von Otto Herrmann, 60 Lithos 1949, ist eine Ausnahme und folglich kaum bekannt.<sup>3</sup> Der große Trick des westlichen Kulturbetriebs, ja die List war zudem, das Wort *Abstraktion* zu koppeln mit dem Begriff *Avantgarde* und mit dem Wort *Freiheit*. Hierbei spielte die Nachbarschaft des Antifaschismus und Realismus in den Künsten der DDR eine Rolle, also der sog. *Sozialistische Realismus* (der jedoch bei genauem Hinsehen kein echter Realismus war, weil solcher seit Daumier und Courbet definitiv kritisch sein müßte und unter Refusierung litt).<sup>4</sup> Vom Westen wurden die Staatskünste in der DDR als Folge der Unfreiheit bezeichnet, von der man sich absetzen wollte, sollte, musste. Der Westen schlussfolgerte platt, dass die westliche Abstraktion somit nicht nur eine '*Avantgarde*' sei, sondern auch die Kunst der Freiheit. Somit wurde das Postulat der Abstraktion im ‚Kalten Krieg‘ der Adenauer-Ära instrumentalisiert, d. h. sozial-politisch benutzt.

---

<sup>3</sup> Ausgestellt in: *Schrecknisse des Krieges*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1983, hg. von Elmar Bauer.

<sup>4</sup> Dazu schon Joseph A. Schmall gen. Eisenwerth: Naturalismus und Realismus, in: *Städel-Jahrbuch* Bd. 5, Frankfurt 1975, S. 247-266.

Der Abstraktion im 'Kalten Krieg' der Adenauer-Ära instrumentalisiert, d. h. sozial-politisch benutzt. Alfred Hrdlicka – den ich viele Jahre gut kannte – hatte dafür ein untrügliches Gespür und entlarvte in Texten die Manipulationen im Kunstbetrieb. Er stellte sich schon früh gegen die abstrakte Bildnerie. Er rebellierte gegen die verordnete Abstrakte, und er verweigerte sich der DOKUMENTA, weil sie affirmativ ist. War er also 'unzeitgemäß' ? – seit Nietzsche ein Prädikat für unangepasste Revolteure. *Avantgarde* definierte Hrdlicka folglich so: „*Avantgarde ist das, was der mehrheitlichen Kunst-Auffassung in den Museen, Kunstvereinen und Kultur-Redaktionen zuwider läuft...*“<sup>5</sup> Tatsächlich: echte Avantgarde war rebellisch, erregte Skandale und wurde refusierte und damit quasi 'Opfer' (wie Pierre Bourdieu betonte),<sup>6</sup> was man von der Abstrakte nach dem 2. Weltkrieg nun wirklich nicht sagen kann, denn sie avancierte schnell zur offiziellen Kunst-Form, weil sie nicht wehtat, gefällige Gebilde gab, nicht schmerzte.<sup>7</sup> Evidenterweise stellte Hrdlicka fest: „*Was Politiker vor allem von Kunst erwarten, ist – daß sie nicht zu politisch wird*“.<sup>8</sup> Dieser Satz von 1979 trifft zweifellos zu. An der unrühmlichen Geschichte der Denkmäler für den deutsch-jüdischen politischen Autor **Heinrich Heine** können Sie es ablesen, auch in München. (Wissen Sie, wo Heines Denkmal steht?)

Eine These Hrdlickas – die abstrakte Kunst habe die Kunst der Abstraktion ad absurdum geführt, ja ruiniert – muß man kurz erläutern : Alle Kunst – außer naturalistische Strömungen – hat schon immer abstrahiert (was meist vergessen wird): die Malerei der Höhle von Lascaux, die romanische Skulptur, der große

---

<sup>5</sup> Alfred Hrdlicka: *Denn sie wissen nicht, was sie tun*, in: Kat. Dieter Klumpp – Bildhauerei 1976-1982, Städtische Museen Heilbronn 1983.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst* (Paris 1992) dt. Ed. Frankfurt/M. 2001, S. 217.

<sup>7</sup> Alfred Hrdlicka: *Schaustellungen*, hrg. von W. Schurian, München 1984; vgl. dazu D. Schubert: *Alfred Hrdlicka: Beiträge zu seinem Werk*, Werner Worms 2007. – Zur Theorie der Avantgarde und Arrièregarde vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 2001, bes. S. 214-223 und 253-254; Bernd Hüppauf: *Das Unzeitgemäße der Avantgarden*, in: *Avant-Garde CriticalStudies*, vol. 15, Amsterdam 2000, S. 547-582.

<sup>8</sup> Alfred Hrdlicka, im Oktober 1979 in der Zeitung seiner Bildhauer-Klasse „*Neolithikum*“ an der Kunstakademie Stuttgart.

Rembrandt, besonders in Handzeichnungen, die Skulptur überhaupt, weil sie – wie Albert Camus betonte<sup>9</sup> – Brennpunkte aus dem Ganzen heraus nimmt, die französischen Realisten zwischen 1848 und 1871, der Expressionismus, der Kubismus, der Realismus Beckmanns. Erst die totale Abstraktion der Gegenstandslosigkeit setzte die bildnerischen Mittel radikal frei, und es entstand die „Abstrakte Kunst“, gegen die bedeutende Gestalter wie Picasso, Beckmann und Otto Dix polemisierten. Alfred Hrdlicka schrieb übrigens 1974 einen Text über Otto Dix,<sup>10</sup> der für unseren Kontext der Geschichte politischer Graphik von Bedeutung ist. Und zum Blatt VI des Zyklus zitierte er die weitsichtige Prognose von Friedrich Engels im Jahr 1887, dass Preußen-Deutschland einen Weltkrieg von „nie geahnter Heftigkeit und Ausdehnung“ führen wird, eine Prognose, die heutige Historiker meist ignorieren.<sup>11</sup>

Fassen wir Hrdlickas Zyklus näher ins Auge, so ist zu bedenken, daß sich eigentlich Realismus und Historismus ausschloßen. Der echte Realist muß von seiner Zeit sein und solche Themen gestalten; historische Stoffe widersprechen dem Appell der Contemporaneité.<sup>12</sup> Aber bei Hrdlicka liegt der Fall vor, dass die Nazi-Zeit, die europäischen Faschismen in Italien, in Spanien und im Dt. Reich die Jahrzehnte nach 1945 geprägt haben und somit die Spaltung Europas in OST und WEST. Zudem war Hrdlickas Vater Antifaschist und sein Bruder wurde im Nazi-Krieg getötet. Die Ereignisse der NS-Diktatur und des **20. Juli 1944** strahlten also in die Lebzeit des Bildhauers, mithin für ihn Zeitgeschichte.

Freilich hätte er als Radierungen – eine Gattung, in der Hrdlicka überragend arbeitete – auch nur einige große Blätter zur Revolte der Offiziere gegen Hitler

---

<sup>9</sup> Albert Camus definierte wegen ihrer Brennpunkte und der Verdichtung die Bildhauerkunst als die „größte und die ehrgeizigste aller Künste“ (L'homme révolté, Paris 1951, dt. Ausgabe Hamburg 1952, ed. 1969, S. 207).

<sup>10</sup> Alfred Hrdlicka: *Otto Dix wie ich ihn sehe*, in: Neues Forum (Wien), Heft 245, Mai 1974, S. 56-57.

<sup>11</sup> Dies trifft nicht zu auf Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora – Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014, S. 67.

<sup>12</sup> Dazu siehe Winfried Nerdinger: *Zur Entstehung des Realismus-Begriffs in Frankreich und zu seiner Anwendung im Bereich der ungegenständlichen Kunst*, in: Städel-Jahrbuch Band 5, Frankfurt/M. 1975, S. 227f.

ausführen können – so wie im Zyklus „*Roll over Mondrian*“ 1966/67, eine Folge, in welcher der tiefe Kontrast zwischen Gegenstandlosigkeit und expressivem Realismus vor Augen steht und vom Künstler durch einen Text unterlegt wurde, den ihm die Museums-Direktoren übel nahmen.<sup>13</sup> Aber das Besondere ist, dass Hrdlicka historisch-dialektisch dachte und Szenen von Friedrich dem Großen, über Wagners Antisemitismus, bis zum Militarismus der Weimarer Republik und bis zu Chile 1974 darstellte. Im Zentrum stehen das Attentat und die brutale Hinrichtung der Verschwörer an Eisen-Haken in Plötzensee, – was der Künstler auch in seinen bedeutenden Wandbildern in der Kirche des Gemeindezentrums Berlin-Plötzensee 1972 dargestellt hat.<sup>14</sup>

Zu jedem Blatt schrieb der Bildhauer einen Kommentar. Er hatte sich also intensiv mit der Geschichte befasst und nicht nur bequem Blöcke gesetzt (wie in Stuttgart 1970 Elmar Daucher und in Hamburg Ulrich Rückriem 1983).<sup>15</sup>

Mit Blatt 6 „*Paramilitärische Paralyse der Weimarer Republik*“ ist der Künstler den Ursachen des anwachsenden Faschismus und dem schrittweisen Zerfall der Republik von Weimar auf der Spur : die Scheidemann-Ebert-Noske-Regierung hatte die antidemokratischen Generäle des Weltkriegs fahrlässig nicht entlassen und somit ihre Totengräber beschäftigt. Der disparaten Geschichtslage entspricht die Disparatheit der bildnerischen Mittel. Unübersichtlich werden die Protagonisten der Geschichte zusammengefügt. Ganz anders Blatt 40 : das schneidende Scheinwerferlicht zerlegt das Bildformat fast in zwei

---

<sup>13</sup> Alfred Hrdlicka: *Roll over Mondrian* (1967 publiziert), vgl. in *Schaustellungen*, 1984, (wie Anm. 7), S. 95-98. – Noch wütender reagierte man auf Hrdlickas Text zur Ästhetik der Abstrakte und des Technofaschismus, in: *Konkret Literatur*, Heft 8, 1983/84, S. 6-9.

<sup>14</sup> Der dortige Pfarrer Bringfried Naumann war der Initiator der 16 Tafeln von 3,50 Meter Höhe innerhalb des Kirchenraums, eines der Hauptwerke von Alfred Hrdlicka, vollendet 1972 (vgl. *Schnell Kunstführer* Nr. 1316 von 1982, 2. A. 1993, Text von Ingrid Mössinger).

<sup>15</sup> Zum Stuttgarter Mahnmal von 1970 s. D. Schubert: *Das Denkmal der Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* Bd. 21, 1976, S. 199-230.

Hälften in der Diagonalen, jedoch nicht in der abfallenden sondern in der aufsteigenden: Stauffenberg und drei Mitstreiter werden im Hof des Bendler-Blocks erschossen, wobei Stauffenberg gerufen haben soll: „*Es lebe das heilige Deutschland*“. Dichteste Radiertechnik für die Finsternis steht dem Hell des unbehandelten Dreiecks gegenüber, in dem die Vier mit feinen Linien gezeichnet sind. Solche raumschaffenden Kontraste von Helligkeit mit konturierten Figuren und tiefer Dunkelheit durch dichte Schraffuren kennzeichnen auch Blätter wie 33 über Oberst Momm und 34 „*Der Führer ist nicht tot*“ – eine Simultan-Szene, in der Hrdlicka den Mut des Leutnants Ewald von Kleist zeigt, wie dieser die Generäle Fromm und Kortzfleisch mit seiner Pistole verhaftet, eine Art Totentanz.<sup>16</sup>

Lassen wir Hrdlicka hier zu Wort kommen: „Der Zyklus zum 20. Juli ist bei allem Respekt für jene Männer, die es wagten, sich gegen ein barbarisches Regime zu erheben, nicht als [...] Heldenehrung gedacht, er ist vielmehr eine Warnung vor falschen Leitbildern.“

Dabei gilt es zu bedenken, dass die Generäle und Offiziere jahrelang dem Diktator Hitler treu ergeben waren und alle Verbrechen im Osten – von Erschießungen über den Kommissar-Befehl bis zur Aushungerung Leningrads ab 1941 – mittrugen.<sup>17</sup> Im Blatt 19 „*Kommissarbefehl*“ hat der Künstler diese Verquickung der Militärs mit dem Naziregime thematisiert und kommentiert.

Eine der qualitätvollsten Radierungen ist das große Blatt 29 über den Offizier *Freiherr Axel von dem Bussche*, der Zeuge von Nazi-Morden der SS in Russland wurde und die Vision hatte, sich selbst nackt in die Grube zu stellen, das EK am

---

<sup>16</sup> Siehe dazu das Buch von Hannes Fernow: *Zyklisches Erinnern – Alfred Hrdlickas Radierzyklus *Wie ein Totentanz**, Böhlau Wien 2012, S. 54-59.

<sup>17</sup> Vgl. Hrdlickas Text *Kommissarbefehl* zu Blatt 19 des Zyklus, in: *Schaustellungen*, München 1984, S. 216-217 und Hannes Fernow: *Zyklisches Erinnern*, 2012, S. 40f.

Band um den Hals und die Arme wie Christus am Kreuz erhoben. Hier wird nicht nur das Können Hrdlickas deutlich, sondern auch seine evidente inhaltliche Reflexion.

Wenn man vorurteilsfrei derartige Werke betrachtet, so erkennt man die enorme Qualität. Hrdlicka kombiniert Ätzen, Kaltnadel und Aquatinta-Dunkelmassen in souveräner Weise. Parallel-Schraffuren heben die isolierte Kontur-Linie auf, die sog. 'reine Linie', die es in der Realität nicht gibt, die nur die Theoretiker radikaler Abstraktion (wie Kandinsky, van Doesburg) propagiert hatten; bei Hrdlicka ist sie verpönt. Ein zentrales Gestaltungsprinzip wird somit erkennbar: Hrdlicka komponiert extrem dichte Figuren-Szenen neben Leerstellen, um die Wirkung zu steigern, etwa das Dunkel und Hell in der Erschießungsszene Stauffenbergs. Damit setzte er sich ab von Naturalismen innerhalb des europäischen Realismus, setzte sich ab von Fotografismen, die sich in den 1970er Jahren, wieder von USA, ausbreiteten (z.B. John de Andrea), wofür der in sich falsche Ausdruck „fotorealistisch“ aufkam, der heute immer noch irreführend verwendet wird.<sup>18</sup> Hrdlicka nannte das 1980 in einem Interview zu Recht „*Wachsfiguren*“.<sup>19</sup> Hrdlicka übertraf natürlich auch die (realistische) Photographie als moderne Reproduktions-Technik, die technisch determiniert nur das momentan Sichtbare einfängt : Mann drückt auf den Auslöser und hat im „*Bild*“ das Unwesentliche *und* das Wesentliche.<sup>20</sup>

Bekanntlich gibt es aus den 1940er Jahren **Photographien** von NS-Verbrechen (wie die Täter-Aufnahmen bei den Erschießungen in Libau Juli 1941 durch die

---

<sup>18</sup> Der sog. *Foto-Realismus* war gerade kein echter Realismus (wie z. B. die Kunst der Käthe Kollwitz als Zeichnerin).

<sup>19</sup> Der Bildhauer erinnerte an seine Werke auf der Biennale Venedig 1964. Da standen auch Werke des französischen Bildners Jean Ipousteguy: „wir waren die ersten und führenden Bildhauer in ganz Europa, die den Realismus radikal vorgetrieben haben“ (siehe: *Antworten – Gespräche mit Wiener Künstlern*, Wien 1980, S. 45).

<sup>20</sup> Zu den Grenzen und subjektiven Möglichkeiten der Photographie als Reproduktions-Technik vgl. Siegfried Krakauer: *Geschichte* (1969), Frankfurt/M. 1971, 1973, S. 66-77.

Einsatzgruppe A). Hrdlicka hat solche weder kopiert noch überkritzelt.<sup>21</sup> – Der kreative Künstler bannt nur das für seinen Expressions-Willen Wichtige, das er gestaltend verdichtet und das Unwesentliche weglässt. In der Synthese aus Leerstellen und kompaktem Geschehen näherte sich Hrdlicka seinem großen Vorbild der besten Kunst-Tradition – das ist Rembrandt.

Sie wissen : Radieren ist Zeichnen auf der Kupferplatte, die Komposition muß spiegelverkehrt imaginiert sein. Hier ist zu sagen: Hrdlicka meißelte mit der rechten Faust, aber er radierte mit der linken Hand. Die zeichnerische Arbeit auf den Kupferplatten taufte der Leipziger Radierer des späten 19. Jahrhunderts, Max Klinger, einmal als *Griffelkunst* und betonte, daß diese Technik ohne Farben für den Künstler das Mittel „zur Darstellung der Weltanschauung“ ist. Noch so sinnlich schlimme, grauenhafte, brutale Szenen „werden gemäßigt durch den Mangel der Farbe“. Und Klinger nannte dafür aus der Tradition die Künstler Holbein, Rembrandt und Goya.<sup>22</sup> In der Dramatik des Geschehens, im Nicht-Ausweichen vor den NS-Gewalt-Taten konnte Hrdlicka durch Goya's Zyklus *Los Desastres de la Guerra* inspiriert werden. Damit besitzen wir drei Gipfelleistungen in der modernen Radierkunst: **Goya – Dix – Hrdlicka.**

Zum Schluß kann man fragen, wann der Radier-Zyklus Hrdlickas nach 1974 in Gedenkstätten oder Kunstmuseen gezeigt wurde. Hannes Fernow hat dies in seinem Buch über das Werk ausführlich skizziert. Wenn der wohl bedeutendste politische Zyklus des 20. Jahrhunderts an einen Ort paßt, dann hier in das Münchner NS-Zentrum. Schauen wir, was die Presse sagen wird.

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-52995

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5299>

DOI: 10.11588/artdok.00005299

---

<sup>21</sup> Was einer seiner Wiener Gegenspieler, Arnulf Rainer, monoman tat und was vom Kunstbetrieb kritiklos als angeblich 'kreativ' aufgenommen wurde, selbst als er sich an Matthias Grünewalds Kunst vergriff.

<sup>22</sup> Max Klinger: *Malerei und Zeichnung*, hg. von A. Hübscher, Leipzig 1985, S. 57 und 113.