

Alfred Hrdlicka und Bürgermeister Klaus von Dohnanyi
(29. September 1986).

Dietrich Schubert

Hamburger Feuersturm und »Cap Arcona« zu Alfred Hrdlickas Gedenkmal in Hamburg

Am Nachmittag des 29. September 1986 wurde in Hamburg am Dammtor (Stephansplatz) durch den Künstler aus Wien und durch OB von Dohnanyi die zweite Stufe von Alfred Hrdlickas antifaschistischen Mahnmahl als Gegenensemble zum faschistischen Krieger-Denkmal enthüllt. Es handelt sich um einen Zwölf-Tonnen-Marmorblock, aus dem der Wiener Bildhauer und Graphiker sterbende und fliehende Menschenfiguren gemeißelt hat.

Die Schräge des unregelmäßigen Blockes gab wesentliche Schübe der Komposition, der Figurenverhältnisse und der visuellen Züge voraus. Die neue Skulptur wurde vom Gießer Zötzl an die bronzene Wand der ersten Stufe des Gedenkmal, die am 9. Mai 1985 enthüllt worden war, also an das Werk »Feuersturm Hamburg«, mittels Stahldübel festgemacht, so daß die zwei disparaten Teile als zusammengehörige vorgestellt sind, als zwei Stufen, aber inhaltlich als ein Ganzes.

Es kann hier nicht ausführlich auf das bekannte, öffentlich viel diskutierte und umstrittene 76er-Denkmal in Hamburg, das die Gefallenen des 1. Weltkrieges memorieren soll, eingegangen

werden. Bekanntlich gehört es durch geschichtlichen Zeitpunkt, Habitus, heroisierende Soldatenbilder u.a. Faktoren zum Typischen, was die manipulierte N.S.-Kunst auf den Sektoren von Totenkult und Kriegspropaganda (und Verschleierung der Realität des 1. Weltkrieges) schuf.

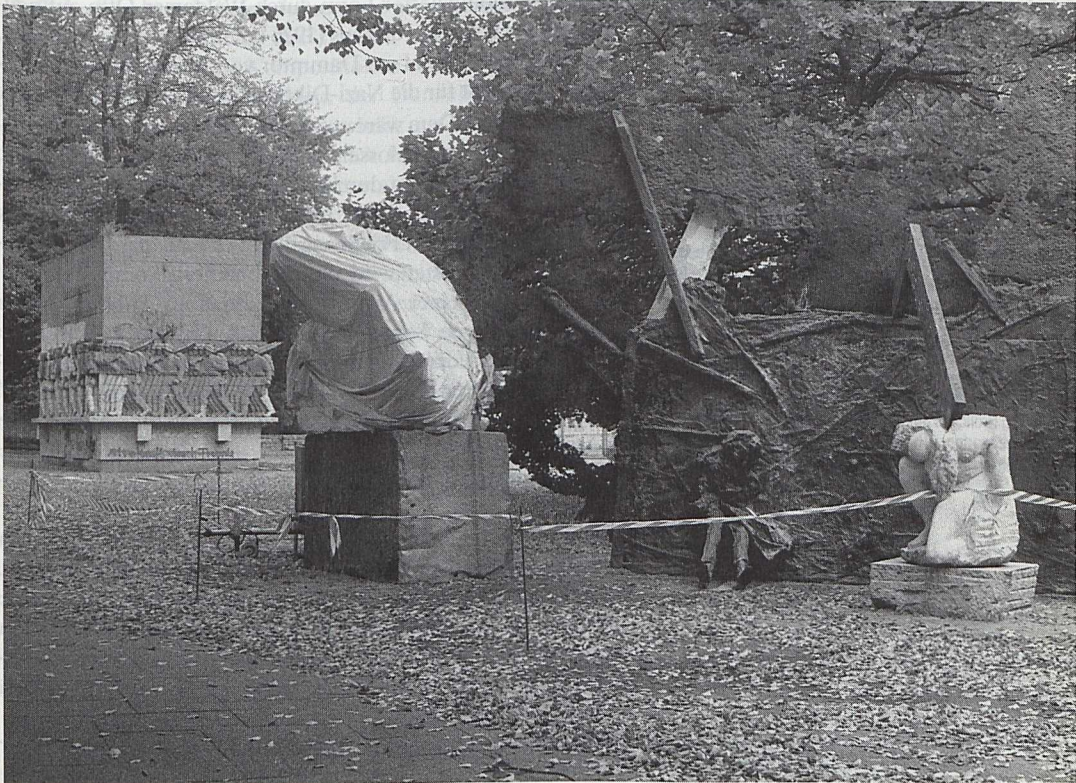
Ausführender war der Bildhauer *Richard Kuöhl*. Eingeweiht wurde der martialische Block, der für einen kommenden Krieg einstimmen sollte, am 15. März 1936 durch General Paschen und Senator Ahrens in SS-Uniform.¹

Kuöhl hatte u.a. den Figurenschmuck dekorativer Art an öffentlichen Gebäuden Hamburgs in den 20er Jahren ausgeführt; er gehörte aber zweifellos zu den charakteristischen Provinzkünstlern, deren konventioneller Stil der Struktur und den öffentlichen Erfordernissen des Denkmals – in herkömmlichen Formen die Parolen der Öffentlichkeit und/oder die Ideologie der Herrschenden anschaulich zu machen – entgegenkam.² Andererseits hatte Kuöhl bereits mit heroischen Kriegerdenkmälern in Lübeck, Coburg und Hamburg-Langenhorn – im Gegensatz zur schmalen Tradition der demokratisch gesinnten, trauernden Mäler von Bruno Taut, Belling, Kollwitz und Barlach – seine Bereitschaft unter Beweis gestellt, sowohl in der Weimarer Republik prä-faschistische Schwerthalter (1926 Coburg!) zu meißeln, als auch nach 1933 am heroisierenden

¹ Vgl. die ausführliche Untersuchung von B. Hedinger / R. Jaeger / B. Meißner / J. Schütt / L. Tittel und H. Walden: Ein Kriegsdenkmal in Hamburg, Hamburg 1979; Reinhart Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: *Identität*, hg. v. O. Marquard / K. Stierle, (Poetik und Hermeneutik 8), München 1979, 255–276; – D. Schubert: »Ehrenhalle« für 500 Tote, 1932–1933, in: *Heidelberger Denkmäler 1788–1981*, Heidelberg 1982, 78–83; – Jörben 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.

² Meine These diesbezüglich ist, daß sozialpolitischer Ort, Struktur und Form des Denkmals, als determinierte Kunstform im öffentlichen Raum, die etwas historistisch memorieren soll und die Ideologie der Setzer bestätigen und in die Köpfe der Betrachter transportieren soll (Identifikationen), die schöpferische Phantasie und Energie bedeutender Künstler einengt bzw. besonders mittelmäßige Talente benötigt.

76er Denkmal und Hrdlickas »Feuersturm« am Dammtor in Hamburg (29. September 1986).



Soldatenbild und am Revanchismus der Faschisten mitzuarbeiten. Das heißt: er visualisierte im Denkmal für die Gefallenen des Inf. Reg. 76 nicht die Toten, vielmehr in *serieller* Form den Kampfeswillen, indem er stereotypisierte Landser der Zeit um 1916 (Stahlhelme!) in Kolonnen ziehen ließ. Übrigens ähnlich, jedoch im Kontext des ganz wirklichen Todes im Kampfgraben malte Otto Dix die marschierenden Kolonnen im linken Flügel seines Kriegstriptychons, Dresden 1929–1932. Kuöhl gab seine heroischen Landser dergestalt, daß sie die unmenschliche Parole des H. Lersch von 1914 (»Soldatenabschied«) untermauern durften: »Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen.« Dieser Satz am Hamburger Block von Kuöhl stand – neben anderen Beispielen in Speyer oder Heidelberg – auch 1932 in der Vorhalle zum »Heldenhain« des deutschen Kriegerfriedhofs bei *Langenmarck*.³

3 Vgl. S. Scharfe: »Deutschland über alles« – Ehrenmale des Weltkriegs, Königstein/Leipzig 1940. – Günter Kaufmann: Langemarck – das Opfer der Jugend, Stuttgart 1938. M. Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland, Bd. 4, Heidelberg 1985 und Bd. 5, 1986.

4 Alfred Kerr: Rede zur Enthüllung des Heine-Denkmal in Hamburg, am 13. August 1926, in: K. T. Kleinknecht: Heine in Deutschland, München 1976, 137–140. Im Juni 1943 schmolzen die Nazis die vergleichsweise schöne Heinefigur für Kanonen ein! – eine bronzene Fassung des Modells blieb bis in unsere Zeit erhalten und diente als Grundlage der Rekonstruktion von W. Otto, die aber mehr wollte als eine Kopie zu geben (siehe die Reliefs am Sockel). Vgl. dazu auch meinen Beitrag: »Paris – ein Pantheon der Lebenden«, Denkmal-Kritik von Heinrich Heine, in: Heine-Jahrbuch 24. Jg., Düsseldorf 1985, 80–102.

5 Dem Erhalt von Nazi-Kunst oder Nazi-Denkmalern als geschichtlichen Zeugnissen ist ebenso zuzustimmen wie der Meinung von Werner Hofmann in der jüngsten Debatte um die N.S.-Kunst, sie gehöre doch zum Teil in unsere Museen. Natürlich, als kritisch-behandelte Dokumente bzw. kritisch präsentiert als Zeugnisse jener Zeit-Ideologie, – im Kontrast zu Klee oder Beckmann, Lehbruck oder Kirchner, Dix oder Schlemmer usw. – Vgl. die Artikel von Hans Platschek und Werner Hofmann in: DIE ZEIT, no. 40–43 vom 26. Sept. 1986 und vom 17. Oktober; – wenig überzeugend dagegen W. Schmalenbachs Artikel mit einer platten Polemik gegen Alfred Hrdlicka. Die von der ZEIT gewünschte Erwiderung Hrdlickas hat diese Zeitung dann aber einer Art Zensur unterworfen, d. h. nicht gedruckt; (siehe jetzt im Heft von A. Hrdlicka: Hexer und Hexenjäger, Galerie Hilger Wien, 1986).

Auf die langen Debatten um das »Erbe« dieses Nazi-Kriegsdenkmals, ob es erhalten werden soll oder ob es abgebaut werden soll, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Die Entscheidung fiel in Hamburg bekanntlich in die Richtung, den zu rekonstruierenden *Heinrich Heine* von 1913–1926 (von Hugo Lederer, ein schönes Standbild in Bronze, das Alfred Kerr als »sinnender Europäer« verstand)⁴ nicht contra den faschistischen Kriegerblock von 1936 quasi als Fragemal zu stellen, sondern in modifizierter Form durch Waldemar Otto auf neuem Standort vor dem Rathaus (1926 im Stadtpark) zu plazieren. Das Krieger-Denkmal am Dammtor von 1936 sollte als historisches Dokument für die Nazi-Diktatur erhalten und somit auch sichtbar bleiben. Dem wäre zuzustimmen.⁵ Senat und Kulturbehörde Hamburgs beschlossen darüberhinaus, dieses Nazi-Werk quasi zu kommentieren durch eine Antwort aus dem Bewußtseinshorizont unserer Zeit, ihrer Trauer um die Opfer des Faschismus und ihrem Friedenswillen, – wenn auch dem verballen, denn aufgerüstet wird ununterbrochen. Somit steht der Friedenswille in einer Art Vorkriegssituation. Anfangs sollten ähnlich stereotype Soldaten wie am Kuöhl-Block sukzessive marschierend in der Erde eintauchen und zu Grabplatten werden (Entwurf von Ulrich Böhme / Wulf Schneider, aus 107 Einsendungen von Sommer 1982; vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.12.1982 mit Abb.); diese Konzeption wurde vom damaligen Kultursenator Prof. Wolfgang Tarnowski getragen.

Die Jury vergab den Auftrag zur Ausführung jedoch nicht an die zwei Stuttgarter Architekten, sondern an Alfred Hrdlicka. Dieser nahm den Auftrag 1983 an, pochte aber auf seine künstlerische Freiheit und Phantasie, eine andere Konzeption zu gestalten, eine andere, eindringlichere Gesamtform zu entfalten, als sie der prämierte Entwurf mit seinen Stereotypen vorsah.

»Die Nazis waren massentypisierte Avantgarde. Aus dieser Typisierung, dieser Menschenschlange, die sich wie eine Katze

in den Schwanz beißt, entsteht ein Massenerlebnis, ein in den Krieg Hineinmarschieren, ohne jede Individualität, ein Lied zwei drei... Ich will dagegen den Schrecken der Person darstellen, das, was die Leute wirklich erfahren haben (...) 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,« schrieb der Künstler im Dezember 1983.⁶ Die Zeichnungen, die im April/Mai 1984 in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt wurden (Abb. 3), dokumentieren Hrdlickas Vision: das Hakenkreuz als Symbol des Faschismus und als »konstruktive« Form sollte gesprengt dargestellt werden mit vier Todesarten unter der braunen Diktatur an vier Teilen des Hakenkreuzes. Hrdlicka dachte an den Hamburger *Feuersturm*, also das Sterben der Bevölkerung in Bombengegenangriffen, an das *Leiden von Frauen und Männern* in den Lagern der KZ, an das verlogene *Frauenbild des Faschismus*, an die Hinrichtungen in Lagern und der oppositionellen *Offiziere des 20. Juli 1944* (wobei ein Teil des Hakenkreuzes den Galgen bilden solle) und an das Sterben der Soldaten im Kriege (»Heldentod«).

Durch seine Kohlewandbilder »*Plötzenseer Totentanz*« 1970–72, im Evangelischen Gemeindezentrum Plötzensee, seinen Radierzyklus zum 20. Juli 1944 und andere Arbeiten hatte sich Hrdlicka bereits seit vielen Jahren mit der Thematik befaßt.⁷

Neben der Zeichnung des Ganzen entstanden 1983 eine Reihe von Blättern, die Kompositionen einzelner Teile entwarfen. Das künstlerische Problem der Darstellung einer solch dichten Konfiguration in Meißeltechnik aus Blöcken von Stein oder Marmor – Hrdlickas eigentlich bedeutender Stil – oder aber in formbarem plastischen Material (Bronzeguss) darf nicht aus dem Auge verloren werden. Erstere erfordert ungleich höhere Imagination und handwerkliches Können, ist konzentrierter (Block) und dichter im Ergebnis; zweitere arbeitet mit weichem Material, hinzufügend und nähert sich somit dem Malerischen (Relief). Die Realisation des gesamten Entwurfs von 1983 (Zeichnung Abb. 1) im Sinne einer Komposition und Ballung der Todesarten verweist eher auf modellierende Arbeit und anschließenden Bronzenguß, d. h. ist in gemeißelten Steinblöcken als ein Ganzes kaum oder schwer ausführbar. Und tatsächlich plante Hrdlicka den Bronzenguß und schrieb für den Konkret-Beitrag von Dezember 1983, daß lediglich »das deutsche Frauenbild in Marmor« ausnahmsweise gemeißelt werde.

Doch bleibt es die Freiheit eines Künstlers, seine Arbeit als einen vitalen, dynamischen Prozeß zu begreifen, d. h. auch seine Konzeption noch im Prozeß zu modifizieren: Realisierung als dynamischer Vorgang, als ein Weg, dessen Richtung lediglich bekannt ist. »Bildhauerei ist ja nicht wie ein Hausbau ... Als Bildhauer habe ich ein Konzept, aber die Durchführung muß sich erst aus der Arbeit entwickeln«, schrieb Hrdlicka 1983.

6 Siehe Hrdlickas Artikel in: Konkret, No. 12/1983, S. 87 f. und ebenda den Beitrag von H. G. Behr: Der Klotz bleibt, aber er wird zum antifaschistischen Mahnmal, S. 86. Ferner Fr. J. Raddatz: Mut oder Mütchen? in: DIE ZEIT, vom 10. Juni 1983.

Alfred Hrdlicka äußerte sich zu seinen Hamburger Ideen und Zielsetzungen auch in: Erich Fried / A. Hrdlicka / Erwin Ringel: Die da reden gegen Vernichtung, Wien 1986, S. 130–131.

Zur Konzeption des Gedenkmals für Hamburg aus der Sicht eines Kunsthistorikers vgl. Roland Jaeger, in: Szene Hamburg, 12. Jg., No. 6, Juni 1985, S. 24–26.

7 Alfred Hrdlicka: Radierungen – Folge II »Wie ein Totentanz« Propyläen-Verlag Berlin 1975, mit Texten von W. Schmid, Karl Diemer und A. Hrdlicka. – Wauter Kotte: »De oorlog als dodendans«, Otto Dix – Alfred Hrdlicka-Ausstellung Utrecht, Hedendaagse Kunst, 1982/83 (anschließend gezeigt im Kunstverein zu Heidelberg); – D. Schubert: Otto Dix – Alfred Hrdlicka im Dialog (Rede zur Eröffnung der Ausstellung), Heidelberg 1985. Erich Fried / Alfred Hrdlicka / Erwin Ringel: Die da reden gegen Vernichtung, hg. von A. Klausner / J. Klausner / M. Lewin, Europa-Verlag Wien 1986 (S. 115 Hrdlicka zu seinem Entwurf des antifaschistischen Mahnmals für Wien und S. 130 zu seinem Wettbewerbsentwurf »Der Schreibtischmörder« für Berlin-Tiergarten, mit Abb.).



Alfred Hrdlicka, »Kap Arcona«. Radierung (1986).

Alfred Hrdlicka, Fluchtgruppe »Cap Arcona« am Dammtor in Hamburg (1985/1986).
Fotos und Repros:
Dietrich Schubert





So entschied sich der Künstler in der ersten Phase zu einer modifizierten Form für eine gefaßte Idee: der *Hamburger Feuersturm* wurde als Reliefwand geformt, abweichend von der Entwurfszeichnung; er symbolisiert die furchtbare Bombardierung 1943 und den Brand der Stadt mit dem Tod der Zivilbevölkerung als erste Stufe für das Gegen-Denkmal. Eine dünne, fragile Bronzewand zeigt das, was nach einem derartigen Brand von Menschen und Häusern übrig bleibt. Es ist ein Todesbild politischen Wahnsinns; ein ausgebranntes Stück Stadt mit den Leichen der getöteten Menschen (je eine Figur auf beiden Seiten). Hrdlicka stellte bewußt den Vergleich mit Hiroshima her aufgrund der Auslöschung der Individualität. Über und durch die Bronzewand sperrt sich der eine Haken des Hakenkreuzes (zugleich die statisch fragile Wand stützend). Zusätzlich hat Hrdlicka zwei aus Stein gemeißelte Figurentorsi geschaffen, eine gestreckte Gestalt mit den Füßen nach oben (ähnlich seinem »*Marsyas*« von 1962–64 in Stuttgart) und den Torso eines kauern Menschen an der Vorderseite, auf dessen Schultern der stählernde Haken aufschlägt. Hrdlicka versteht sie als herabstürzenden Atlant und als zerschmetterte Karyatide. Die ehemals als Achtungszone des Krieger-Denkmal und »als Aufmarschplatz für nationale Feierlichkeiten geplante Anlage« (um das Denkmal von 1936) soll derart umgestaltet »zu einem Passionspfad« werden (R. Jaeger). Diese erste Stufe der Bronzewand »Feuersturm« (bis Mai 1985) wurde in Hamburg auch von Befürwortern als unbefriedigend empfunden. Zwar betonte die differenzierte Kritik⁸ zu Recht den Eindruck einer »flächigen Kulisse« bzw. die mangelnde *räumliche* Opposition mit dem mehransichtigen Nazi-Block, doch ist dem erstens entgegenzuhalten, daß die vier geplanten Todesarten – als das reale Bild des wirklich Sterbens gegen die konstruktiv-serielle, lügende Stilisierung am Block von 1936 – – *nicht* um diesen Block, auf *vier* Seiten aufzurichten sind, da an einer Seite die Fahrstraße verläuft, und daß zweitens das Ganze noch lange nicht fertig ist. Hrdlicka plant m.W., zwei der Todesarten näher zum »Kriegsklotz« bzw. nach links, in den Park, gegenüber einer Längsseite desselben zu rücken; es ist die Seite mit der Parole von Lersch. Damit wäre eine stärkere räumliche Umspannung des wichtigen Blockes geleistet. Freilich hat der Senat (Kulturbehörde) tatsächlich eine radikale Umgestaltung des Block-Umfeldes, da dort auch eine Gedenktafel für die Toten 1939–1945 angebracht wurde, versäumt, – ebenso wie eine kritische Dokumentation des Ganzen seit Jahren zu Recht vermißt wird. Auch die jetzigen Schautafeln sind zu wenig und zu klein; sie erläutern das Konzept Hrdlickas mit Bildern seiner Zeichnungen.

Nun hat Hrdlickas zweite Stufe gegenüber der voreiligen Kritik vermeintlicher Schwäche der ersten die Situation verändert. Ein entscheidender *Werk-Akzent* wurde von ihm gesetzt. Gegenüber primärer plastischer Modellierung in Bronze mit

8 R. Jaeger, in: *Szene Hamburg*, 12. Jg., Juni 1985, S. 26.

Applikationen von zwei Marmorskulpturen im Raum wurde von Hrdlicka bis September 1986 auf einen Granitsockel von 1,50m Höhe die Marmorskulptur »Fluchtgruppe – Cap Arcona« gesetzt und mit der bronzenen Feuerwand verbunden. Blickt man von der Stadt herkommend auf Hrdlickas Arbeiten hin zum Naziblock (vgl. auch das Foto in der Süddeutschen Zeitung vom 1.10.86, S.6), so ergibt sich in räumlicher Spannung eine Kontrastierung von Nazi-Ideal des Marsches in Serie und Hrdlickas Realität des Sterbens des Einzelnen, d.h. ein eminenten Kontrast der Opfer der KZ-Lager mit den glatten Helden am 76er Block. Vor allem gründet dieser Kontrast auch in Hrdlickas Entscheidung, einen schrägen, natürlichen unregelmäßigen Marmorblock – im Gegensatz zum Konstruktivismus des Nazi-Denkmal – zu wählen. Dies muß man sich in Hamburg erlaufen, um »Frage« und »Antwort« (wie Klaus von Dohnanyi bei der Enthüllung sagte), um Ideologie von 1936 und die gemeinte Realität von 1944/45 zu verstehen.

»Cap Arcona« war der Name eines großen Passagierdampfers, auf dem die Nazis kurz vor Kriegsende Flüchtlinge und vor allem KZ-Häftlinge aus Neuengamme an der Küste der Lübecker Bucht – *wohin?* – transportierten (das Schiff trug mehr als 7500 Menschen) und das von britischen Fliegern am 3. Mai 1945 bombardiert wurde. Flüchtende erreichten das Ufer, wurden aber von der SS erschossen. Noch lange trieben die Opfer des Bombardements in der See.

Das Schicksal der Menschen auf der »Cap Arcona«, ihr Entsetzen, ihr tragischer Tod, ihre Fluchtversuche, dies hat Hrdlicka in einem wuchtigen, schrägen Block gemeißelt. Dabei stehen wenige Figuren für Alle. In *taille directe* und im Prinzip der gleitenden Proportionen (*»fließende Proportionen«*), sind exemplarische Figurengestalten veranschaulicht. Zuerst wie sich auflehnd bzw. wie erdrückt (erdrückt im Stein – als Ausdruck des gewaltsamen Todes) sehen wir eine zentrale, eminent expressive Gestalt, ausgemergelt und eingespannt: der KZ-Häftling schlechthin, – eine »«Galionsfigur des Leidens« (J. Kronsbein).⁹

In der Typisierung dieser Menschengestalt im oberen Blockteil nähert sich Hrdlicka dem Stil der Plastik des »Altmeisters« des »Sozialistischen Realismus«, Fritz Cremer, insbesondere dessen Figuren für das Mahnmal in Weimar-Buchenwald (1952–55) an. Oder ist es der konkrete politische *Stoff*, das kritische Thema, das zur Nähe der Formen Cremers und Hrdlickas führen kann?¹⁰

Um die »Fluchtgruppe« richtig zu verstehen, muß man die schräge unregelmäßige Blockform mit ihrem Zug nach rechts (vom Krieger-Denkmal aus gesehen) zusammensehen mit den Gestalten der Hauptfiguren mit Köpfen. Deren Bewegung suggeriert ein Getrieben-Werden, ja ein Geschleudert-Werden, so daß die Vorstellung von Lebenden, Flüchtenden und Getöte-

9 J. Kronsbein: Hrdlicka-Denkmal, in: Hamburger Abendblatt, No. 227, vom 30. 9. 1986; – vgl. auch die ausgezeichnete Fotografie von Christa Kujath, in: Die Welt (Hamburg), no. 227, vom 30. 9. 1986, S. 23.

10 Wie auch immer, – Fritz Cremer eröffnete am 4. Juli 1985 die umfassende Hrdlicka-Ausstellung im Ostberliner Marstall; – vgl. den Katalog A. H., Akademie der Künste der DDR, Berlin 1985, mit Beiträgen von Ulrike Jenni (Wien), H. J. Ludwig und Texten von Hrdlicka und Elias Canetti (S. 121), – dazu meine Besprechung in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 19. August 1985: »Der Bildhauer als Zeuge«.

ten in einer *Woge* von Feuer und Wasser entsteht. Besonders die Rückenfigur der Blockvorderseite und der nach unten hängende Kopf neben dem 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 Sturzwellen erkennen, der die Bewegung der torsierten Leiber im Stein entspricht.

Das Ereignis des gewaltsamen Sterbens auf der »*Cap Arcona*« im Mai 1945 ist auch der Stoff bzw. das Thema einer *Radierung* Hrdlickas, die er 1986 schuf (edition E. Hilger, Wien). Gemäß dem Verhältnis von Skulptur als Sammelpunkt und Brennpunkt eines Themas zu Graphik bzw. Zeichnung als Möglichkeit breiterer Schilderung und Ausschöpfung eines Themas,¹¹ hat der Künstler in der Radierung zahlreiche Figuren in Flucht- oder Todes-Gebärden im Schiff, am Schiff und im Wasser dargestellt.

Der Figurentorsionsblock für das Hamburger Ensemble von 1985/86 konzentriert sich auffallend stärker auf wenige Torsi im Nebeneinander »wechselnder Proportionen« und auf wenige paradigmatische Gestalten, die sich als eine *Masse* – ähnlich der Gruppe für das *Friedrich-Engels-Monument* (bis 1981) in Wuppertal¹² – aus der Materialmasse des Steins herauskristallisieren.

Bereits innerhalb der ersten Stufe harmonisierten *Bronze* und *Stein* disharmonisch, denn der schnelle Eindruck des Disparaten wandert sich bei längerem Einsehen in die bronzene Brandwand mit den verkohlten Menschenleibern und den (hellen) Torsi aus Stein: Naturalismus und realistisches Symbol waren kombiniert. (Man sprach in Hamburg 1985 sogar von »Geisterbahn-Realismus« hinsichtlich der bronzenen Mauer.) Nun stehen bronzener »*Feuersturm*« und marmorne »*Fluchtgruppe*« räumlich nebeneinander, erzeugen gegenseitig künstlerische Spannung und inhaltliche Ergänzung, und sie zeigen dem Betrachter den realen Tod in der Nazidiktatur, den der geometrische Block von 1936 ausblendete.

In diesem Sinne betonte auch Alfred Hrdlicka in seiner improvisierten *Rede* am 29.9.1986, daß die Nazis ein »abstraktes«, serielles Bild des Soldaten für ihren geplanten Krieg vorführten, während seine große Skulptur den wirklichen Tod des Einzelnen zeige und somit das Bewußtsein nicht lähmt sondern weckt. Gegen den Automatismus der faschistischen Ästhetik steht in seiner Gruppe die Bildmacht des Wirklichen. Und diese »Macht der Bilder« könne man – so Hrdlicka – nicht abschalten wie einen Fernsehapparat. Wirklich bedeutende Kunst, im Unterschied zu den Dekorationen der Abstrakten und Seriellen von Heute – stellt sich dem Realen; sie ist provokativ, und in dem Sinne müsse – sagte Hrdlicka – seine Darstellung ausgehalten werden. Freilich von jedem Einzelnen, der sich damit einläßt und bereit ist, das Werk zu verste-

11 Zum Begriff »Sammelpunkt« (Brennpunkt) vgl. Hrdlicka: »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.« (Hrdlicka: Hrdlicka, Moos-Verlag München 1969, S. 95); – vgl. auch Hrdlickas Aussage im Kat. d. Ausst. A. H. – das plastische Werk, Orangerie Wien 1981, S. 6 (zum Engels-Monument); – D. Schubert: Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels, in: PANTHEON (München), Jg. 41, 1983, 245 f.; ders.: Hrdlickas »Gummitod« (Manuskript, im Druck); – Ulrike Jenni, in: Kat. d. Ausst. Alfred Hrdlicka, Berlin-DDR Akademie der Künste 1985, S. 22–23.
12 »Prinzip wechselnder Proportionen« (Kat. Orangerie Wien 1981, S. 6). – »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...« (A. Hrdlicka, in: Konkret, Dezember 1983, S. 92).

hen. Gegenüber der knappen Rede des distinguierten OB Dohnanyi zeichnete sich Hrdlickas Rede durch vitalen Ernst, Authentizität und inhaltliche Kompetenz aus; man wünscht sich – wie schon in Lübeck 1980 oder in Berlin 1985 – daß solche Reden von den ›Medien‹ aufgezeichnet würden, um sie als Dokumente zu erhalten. (Wie wertvoll wäre z.B. heute eine Rede von Rodin oder Dalou bei Enthüllung eines ihrer Werke.) Die nächste Stufe seines Ensembles werde, erklärte Hrdlicka, das Sterben der Soldaten zeigen, näher an den alten Block herangerückt.

Eine abschließende Beurteilung des Ganzen wird also noch mindestens zwei Jahre warten müssen. Fraglos bildet der Hamburger Auftrag für Hrdlicka eine enorme Chance, Last, Herausforderung und Probe seiner realistischen Kunst. Nicht wegen des Themas, in dem sich der Künstler, wie angedeutet, seit Jahren durch bedeutende Leistungen auszeichnet, nicht wegen des Kontrastes zwischen Nazi-Block und eigener antifaschistischer Position, die vielmehr eine fruchtbare *Inspiration* bildet; – nein: eine Gefahr sieht der Unterzeichnende in Strukturen der öffentlich legitimierten Absicht der Regierung Hamburgs und zum Teil in der Grenze der vorgegebenen historischen (historistischen) Konstellation (Nazi-Kriegsmal von 1936 im Klima von heute), innerhalb der allein sich Hrdlickas Können entfalten darf und soll. Natürlich, angesichts des Wahnsinns der Aufrüstung bildet die Hamburger Konstellation ein Frage-mal, das vor neuen katastrophalen Konflikten zu warnen vermag. Eine Einschränkung oder Gefährdung der schöpferischen Freiheit impliziert die Form des öffentlich determinierten Denkmals, das Vorstellungen der Auftraggeber memorieren soll. Der geforderte Appell schränkt die subjektive Freiheit der künstlerischen Entfaltung ein.

Umgekehrt geht jedoch gerade daraus – in positiver Sicht – eine Inspiration hervor. Alfred Hrdlicka scheut jene Grenze offenbar nicht. Sowohl der Auftrag der Wuppertaler SPD für ein *Friedrich-Engels-Monument* (1978–81, Engels-Platz) als auch Aufträge für antifaschistische Mahnmäler in Hamburg (am Dammtor) und in Wien (Platz vor der Albertina) werden von ihm ergriffen und als (positive) »Staatskunst« begrüßt. – Wenn man es auch historisch als etwas verspätet ansehen kann, Mahnmäler gegen die Nazidiktatur heute noch zu gestalten, scheinen aber diese Aufträge Hrdlicka geradezu zu inspirieren. Solche Aufträge liegen – anders als die Denkmalaufträge an Rodin – politisch, weltanschaulich und stofflich in einem Zentrum von Hrdlickas Kunstworten, nämlich im antifaschistischen Selbstverständnis des Bildhauers. Das andere Zentrum seiner Kunst, die Interdependenz von sozialer Lage, *Sexualität* und Gewalt individueller und kollektiver Natur (Haarmann, Martha Beck, Pier Paolo Pasolini) wird von der öffentlichen Aufgabe antifaschistischer Mahnmale weniger berührt. Das eine ist jedoch ohne das andere Zentrum seiner Kunst nicht gänzlich

zu erhellen und zu verstehen.

Wegen ihrer Aktualität (als Warnung) einerseits und wegen ihrer hohen Kraft und Authentizität gegenüber großteils formalistischer Kunstmarkt-Kunst andererseits ist Hrdlickas Kunst im öffentlichen Raum von besonderer Provokation. Auf das Monument für Friedrich Engels wurde ein Farbenschlag verübt, so daß man bereits erwog, das Original geschützt unterzubringen. In Hamburg war die Fluchtgruppe »Cap Arcona« bereits am Tag nach der Enthüllung mit einem Hakenkreuz beschmiert. Und inzwischen – das ist eine Nachschrift zu diesem Manuskript im Dezember 1986 – wurde auf die Marmorskulptur ein Angriff mit Braunschwarz durchgeführt; diese Farbschädigung ist zwar wieder beseitigt worden, doch die Provokation solcher realistischer Kunst bleibt. So bedauerlich jene blindwütigen Attentate auf öffentliche Kunstwerke (Bilderstürmereien) sind, so deutlich zeigen sie im Falle von Hrdlickas Kunst die Bedeutung und den Stellenwert seines Schaffens als Gegenposition zu den ästhetisch gebogenen Röhren oder den verbogenen Platten oder den wenig raffiniert gelagerten Steinblöcken, – die nachträglich mit tiefsinnigem Sinn besprochen werden müssen, aber letztlich doch kapitalistische Dekoration einer Konsumgesellschaft bleiben. Nicht nur Hrdlickas Schaffen zeigt uns, daß die Zukunft der Kunst in der Menschendarstellung liegen wird, – nicht der Kunstmarkts-Kunst, aber derjenigen Kunst, die wirken kann in ihrer Zeit und in kommenden Zeiten.