

Dietrich Schubert

Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels

»Das ist nicht nur aus Sehen,
sondern auch aus Wissen gemacht!«
(Alfred Hrdlicka, Juni 1980)

Seit Juli 1981 steht als Denkmal für Friedrich Engels in Wuppertal eine Skulptur eng verschlungener Körper und Gliedmaßen nackter Menschen von der Hand des Wiener Bildhauers Alfred Hrdlicka (Abb. 1–5). Nach mehrjähriger Arbeit des Künstlers, nach dem Für und Wider der Parteien in Wuppertal fand das Werk den Platz seiner Bestimmung: vor dem Engels-Haus in Barmen, Ecke Engels-Allee und Engels-Straße. Die gleichsam dicht geballte, aus dem Marmorblock herausgemeißelte Figurengruppe hat eine Höhe von 3,20 Meter; sie zeigt uns überlebensgroß nackte, gefesselte Gestalten, die sich unter ihrer Fesselung aus wuchtigen Ketten aufbäumen.

Der kleine Park, ehemals der Garten des Engels-Hauses, gibt dem neuen Denkmal einen notwendigen Um- und Freiraum, der für eine distanzierte Betrachtung und für die Wirkung wichtig ist. Im Herbst 1976 bekam Hrdlicka – in Wien lebender und arbeitender und in Stuttgart eine Steinbildhauerklasse leitender Graphiker und Bildhauer – den Ausführungsauftrag von der Sozialdemokratischen Partei der Stadt Wuppertal, ging 1977 an die Arbeit und meißelte bis 1981 an zwei Blöcken, von denen der erste wegen der unsachgemäßen Vorbereitung der Lieferfirma verworfen werden mußte.

Es dürfte eine kaum zu überschätzende imaginative und handwerkliche Schwernis bedeu-

ten, nach der »Denkmalseuche« (R. Muther)¹ des 19. Jahrhunderts und nach den bombastischen, ideologisch überfrachteten Denkmälern und Monumenten der Hitler- und Stalin-Diktaturen heute wieder einem bedeutenden Menschen einer vergangenen Zeit ein Persönlichkeitsdenkmal zu setzen. Denkmalsetzung bedeutet Memorierung und ist zugleich immer ein historistischer Akt; sie bedeutet durchgängig Identifikation, zumindest deren Angebot an die Zeit und an spätere Generationen. Dies betrifft nicht allein Kriegs- und andere Kollektivdenkmäler². Sowohl die geistige Formung, die *Idee*, als auch die reale Formung, die *Realisation*, stellen an den schaffenden Künstler höchste gedankliche und kreative Anforderungen, deren Erfüllung in der heutigen Kunstszene gelegentlich zu wünschen übrig lassen.

Als der Stadtrat von Wuppertal sich entschloß, seinem Bürger Friedrich Engels (1820–1895) – Fabrikantensohn und Theoretiker des Sozialismus, enger Freund von Karl Marx, Mitverfasser der »Deutschen Ideologie« (1845) und des »Kommunistischen Manifests« (London 1848), Verfasser der »Lage der arbeitenden Klasse in England« (Leipzig 1845) und der Schrift über den Deutschen Bauernkrieg (1850) – ein spätes Denkmal zu errichten, dachte man – als ein Betrag im Kulturfond zur Verfügung stand – an Alfred Hrdlicka, der durch seine bis dahin entstandenen bildhauerischen Werke, seine Graphik-Zyklen und seine kritischen Essays (unter anderem Roll over Mondrian [1967], Randolectil [1969], Otto Dix wie ich ihn sehe [1974]), prädestiniert schien, eine sol-

che Aufgabe zu meistern³. Hrdlicka sagte spontan zu. Er sah die Chance zu einem Hauptwerk. Und in der Tat entstand sein bisher wichtigstes Werk.

Es war Hrdlicka bewußt, daß nicht eine Porträtfigur des Friedrich Engels in Bronze oder in Stein seine Aussage tragen konnte, zumal diese Form des Denkmals dem 19. Jahrhundert zugehörte, noch weniger hätte seinem Selbstverständnis und seinem Kunstwillen ein gegenstandsloses Gebilde entsprochen. Es mußte ein wuchtiger *Block* her, der ihm seine Technik der *taille directe* ermöglichte, um eine dichte Gruppe mehrerer Figuren meißeln zu können: Ziel wurde also ein skulpturales Konzentrat dessen, was Engels und Marx »in der geschichtlichen Bewegung der Volksmassen« gefunden hatten (Hrdlicka).

Hrdlickas Kunst, die man mit Ernst Fischer unter dem Motto »Golgatha des 20. Jahrhunderts« sehen muß, also unter dem Willen, alle reale Gewalt unserer Epoche (besonders die des Hitler-Faschismus) und auch Exempel mythischer Gewalt wie die Apollos an Marsyas (*Marsyas I*, *Marsyas II* [1962–1964], Staatsgalerie Stuttgart) zu veranschaulichen und unter Bert Brechts Forderung, der Künstler solle zeigen, »wie in unserer Zeit der Mensch dem Menschen ein Wolf ist«, trug die Voraussetzungen in sich, eine so schwere und kritische Aufgabe wie die Erstellung eines Engels-Denkmal jenseits des platten Abbilds der Person zu bewältigen. Hrdlicka schuf eine symbolische Figurengruppe, kein abstraktes Symbol. Mit dieser geballten Gruppe *Geketteter* veranschau-



1 Alfred Hrdlicka
Gekettete –
Denkmal für
Friedrich Engels,
1978–1981,
Vorder-/
rechte Seitenansicht;
Marmor,
Höhe 320 cm
(Sockel: Granit,
Höhe 100 cm).
Wuppertal, Engels-Platz

lichte er das Engels-Wort: »Ihr habt nichts zu verlieren als eure Ketten!«

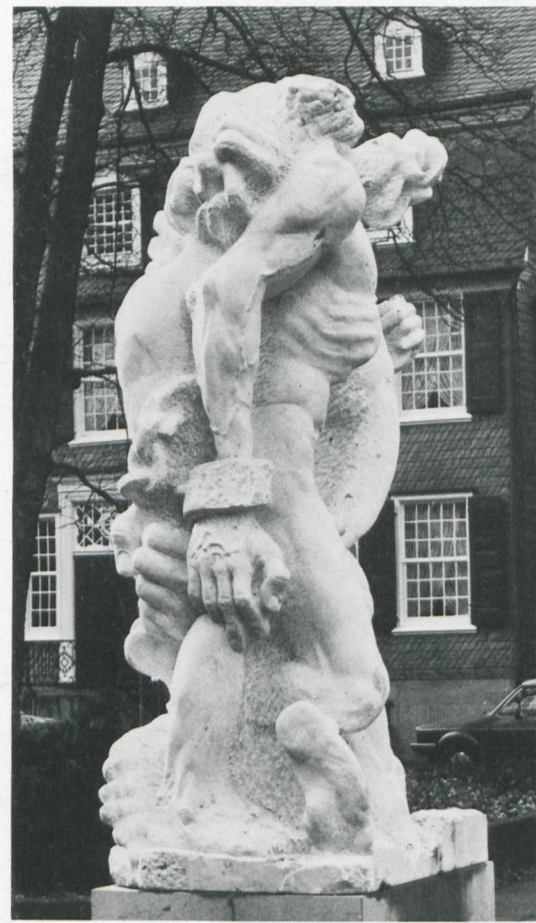
In engem, massenmäßigem Zusammensein und repressiver Fesselung (als *Masse*) sind mehrere, verschieden kräftige, in differierenden Dimensionen gemeißelte Figuren und Torsi aneinandergekettet und verschlungen. Da Hrdlicka an Engels weniger den Mann der Analyse schätzte, sondern vielmehr den Mann des zur Tat drängenden Wortes, wurde ihm der handelnde Arm, die *Hand*, die *Faust*, dabei wiederum die *Linke*, zum ausdrucks tragenden Element. Ohne einzelne Figuren im engeren naturalistischen Sinne nachrechnen zu wollen, kann man die Gruppe so beschreiben, daß sie aus etwa drei bis vier Männergestalten und weiteren Torsi besteht, deren Proportionen nicht naturalistisch präzise gegeben sind – manche Ein-

zelteile hingegen sind es –, als Ganzes vielmehr expressiv und »deformiert«: Die »gleitenden Proportionen« (wie Hrdlicka das Prinzip selbst definierte) zeigen die gemeinte Verwandlung, die dynamische massenmäßige Metamorphose und den Willen zur Befreiung an. Für den Katalog der Ausstellung seiner Skulpturen in der Wiener Orangerie vom Mai 1981 schrieb der Bildhauer über die in Arbeit befindliche Gruppe für Friedrich Engels: »Masse in einem Block herzustellen, ist ein schwieriges Unterfangen, doch ich hatte nicht die Absicht, à la Rodin Einzelfiguren zueinander zu stellen (Bürger von Calais). Das plastische Spiel vom Engels-Denkmal ist ein Verwirrungsspiel, beruhend auf dem Prinzip wechselnder Proportionen und Überschneidungen, denn innerhalb einer Masse ist der Einzelne nur torsohaft wahrnehmbar.

Hier kommt das Prinzip des torsohaften Brennpunkts voll zum Tragen. Auf den ersten Blick kann niemand sagen, wieviel Figuren es eigentlich sind, nie stimmt die Anzahl von Gliedmaßen und Körpern überein. Die starke Linke, die aus dem Zentrum hervorwächst, wirkt trotzdem keineswegs aufgesetzt, obwohl man sie keiner der Figuren zuordnen kann.«⁴

In dieser Gruppe gefesselter, geketteter Menschen dominiert die Leibsprache in einer Synthese von Ausdrucksgesten und Zielgesten, der *Leib* als Primat und als Erleidendes, Wesenhaftes – und dabei wiederum fungieren die ge-

2 Alfred Hrdlicka Gekettete, Rückansicht



fesselten Arme und Fäuste und die starken Beine und großen Füße als die Träger der oberen Teile.

Nicht »das akademische Nackte« wird von Hrdlicka gebildet, sondern das »natürliche Nackte«, das die Qual der Unterdrückung und der Ausbeutung und zugleich die Zielgesten zur Befreiung zu tragen hat. Also keine Arbeiterfiguren in Kleidern der Zeit um 1850 werden dargestellt. Hrdlicka entschied sich seinem Kunstwillen gemäß für die natürlich nackte, zugleich torsohaft Figur, um die »starke Physis« – wie er es nennt – anschaulich wirksam machen zu können. Und so auch sicherte er seiner Gruppe für Engels den Aspekt der Überzeitlichkeit: Die Geketteten stehen für die »Lage der arbeitenden Klasse« aus der Zeit um 1850, für die Unterdrückten des vorigen

Jahrhunderts, für die Engelsschen Aufrufe, und sind zugleich offen für die Wirkung und Rezeption in unserer Zeit. Solcherart gelang Hrdlicka die Synthese aus dem Besonderen und Allgemeinen, die (nach Jean Paul und Hegel) jedem wesentlichen Kunstwerk zu eigen sein muß, will es über die Grenzen seiner Zeit wirken⁵.

Die Körperlichkeit der geketteten Leiber demonstriert einerseits die physische Lage der Unfreiheit (Ausdrucksgesten), andererseits Gedanklichkeit durch den Willen zur Freiheit (in Zielgesten). Daß Körperlichkeit für ihn

Heftigkeit und ihre Impulse zu zeigen, expressive Gebärden, Torsionen und Fragmentierungen in der Zusammenballung, und zwar nach dem Prinzip sich sprunghaft verändernder, »wechselnder Proportionen«. Mit diesem Gestaltungsprinzip gelingt es dem Bildhauer, ein erhöhtes Maß von wirklichem Leben zu suggerieren.

Nähert man sich dem Werk vom Eingang des Engels-Hauses her, so erkennt man in der rechten Längsseite einen mächtigen Sitzenden (Abb. 4), dessen angewinkeltes Knie tragende Funktion hat und dessen starke Linke nach

sein, die dem Jüngeren neben ihm aus dem Kopfbereich vorstößt. Kopf (Idee) wird zur Faust, die zur Tat drängt. Dieses Prinzip kann kunstgeschichtlich als *Gestaltmutation* bezeichnet werden.

Die herabhängende Rechte dieses »Schmerzensmannes« ist am schmalen Handgelenk mit einer starken Schelle gekettet (Abb. 2). Dorthin, quasi zur Rückseite der Gruppe, greift um den Sitzenden der Südseite ein mächtiger linker Unterarm, der wiederum dicke Ketten trägt (Abb. 3). Überdimensionale Füße stützen an der Rückseite die sich Aufbäumenden. Das

3 Alfred Hrdlicka *Gekettete*, Rück-/linke Seitenansicht



4 Alfred Hrdlicka *Gekettete*, linke Seitenansicht



5 Alfred Hrdlicka *Gekettete*, linke Seiten-/Vorderansicht



Gedanklichkeit transportieren muß, hat Hrdlicka schon 1972 in seinem Gespräch mit *Elias Canetti* in Stuttgart betont. Im Wuppertaler Werk sind gleichermaßen Schmerz und Hoffnung verbunden, synthetisiert in einem Pathos von michelangelesker Kraft.

Hrdlickas »*Naturalismus*« – wie er seine Kunst zuweilen im Sinne von *Émile Zola* nennt – ist keineswegs plattes Abbild des Sichtbaren (kein »Foto-Realismus« im Sinne des von J. A. Schmall gen. Eisenwerth kritisch so bezeichneten Fotografismus)⁶, denn – wie die Ansichten der Gruppe von verschiedenen Seiten, die man sich erlaufen muß, erkennbar machen – Hrdlicka hat nicht naturgetreu im äußerlich nachahmenden Sinne gearbeitet (im Detail ja, nicht jedoch in der Synthese des Ganzen), sondern er gestaltet vielmehr, um die *Masse*, ihre

oben führt und Ketten trägt. Davor drängt ein wuchtiger Torso-Arm, eine *Linke*, aus dem Blockinneren; diese ist *ungekettet* und greift nach links herum – wie der Betrachter auch gehen müßte (Abb. 5) – an die Ketten der anderen, sie packend. In der Schmalseite (West, zum Engels-Haus) und weiter schräg, nach links gehend, sieht man vier Knie zwei Gestalten tragen (Abb. 1): ein schlanker junger Mann wächst aus dem rohen Steinblock. Sein Kopf wurde zur *Faust*, die vorragt. Und links neben ihm sieht der Betrachter einen hochaufgerichteten, kräftigen Mann, dessen Leib von einem tiefen Schmerz gespannt sich aufbäumt. Die Bauchpartie ist stark eingezogen – künstlerisch von höchster Qualität. Sein Kopf – Sitz des Denkens – bleibt fragmentarisch, ja verstümmelt. Seine Linke aber scheint die Faust zu

Pathos des Schmerzes und das des menschlichen Lebenswillens hat Hrdlicka exemplarisch gestaltet – so wie er nach Engels' Worten zur Tat streben sollte. Zugleich aber ist das vollendete Werk Symbol des Überlebenswillens des Künstlers selbst. Hrdlicka wird im Schaffen des Denkmals für Friedrich Engels dessen Agitator und sein Interpret, indem er einen zentralen Satz desselben visualisiert; aber zugleich ist er der mittels Phantasie schöpferische Künstler, der als Subjekt im Schaffensakt seine Freiheit antizipiert, die er kreativ schaffend sich erringen muß: künstlerische Phantasie und Realisation als emanzipatorische Kräfte. Zweifellos wurde die Schrägsicht von halb links vom Betrachter aus, in der man auf den schmerzvoll eingezogenen Bauch des Sichaufbäumenden blickt, zur Hauptansicht der

Skulptur (Abb. 1). Denn dort hat auch Hrdlicka am stehengebliebenen Stein seiner »größten und wichtigsten Arbeit« die Signatur eingemeißelt: »Hrdlicka 1978–1981«.

Als Realist und Antifaschist, als der sich Hrdlicka versteht, als künstlerisch-schaffender und auch schreibender Kritiker der Antagonismen unserer Gesellschaft, als Gegner einer leer gewordenen, bürgerlich vermarkteten »Avantgarde«⁷ stand ihm Friedrich Engels ohnehin nahe. Engels' Realismusdefinition im Brief an Margaret Harkness vom April 1888, dieser sei neben der Treue zum Detail »die Darstellung typischer Charaktere unter typischen Umständen« (bei Verdichtung von *Erscheinung* und *Wesen*, wie man mit Hegel ergänzen kann)⁸ – eine These, die an sich eher für Literatur als für Skulptur anwendbar ist –, war Hrdlicka bekannt. Sie ist Grundlage seiner Kunsttheorie, seines Kunstwillens und seiner Praxis⁹.

Als Hrdlicka den Wuppertaler Auftrag für das Engels-Denkmal annahm, wußte er als reflektierender Bildhauer, was innerhalb des »realistischen« Spektrums öffentlicher, monumentaler Denkmalsplastik in Ost und West und früher im 19. Jahrhundert geschehen war, was mißlungen oder qualitativ – kurz: was möglich war. Das naturalistische Persönlichkeitsdenkmal – als Abbild auf Sockel – fand durch das ganze 19. Jahrhundert eine gleichförmige Ausprägung. Es würde zu weit führen, dessen Geschichte hier zu skizzieren¹⁰; als *pars pro toto* stehe das von Ernst Rietschel 1852–1857 geschaffene Denkmal vor dem Theater in

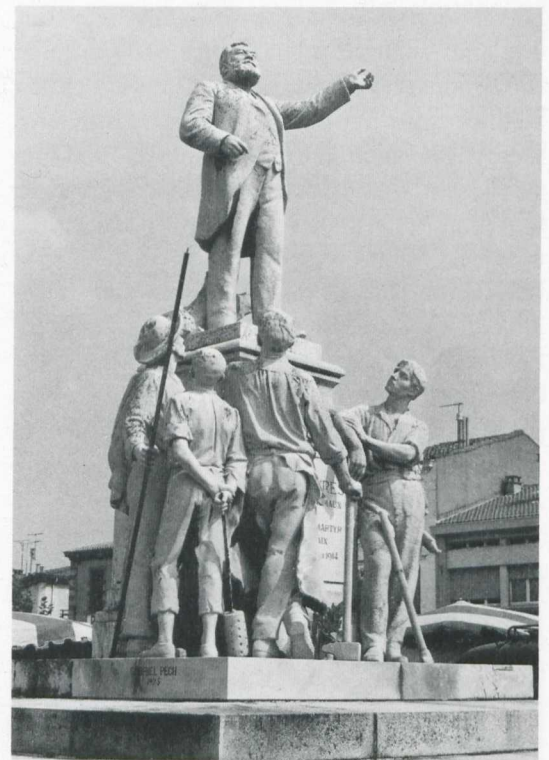
6 Ernst Rietschel *Dem Dichterpaaar Goethe und Schiller*, 1852–1857; Bronze. Weimar, Theaterplatz



Weimar – *Dem Dichterpaaar Goethe und Schiller. Das Vaterland*¹¹ –, ein Nationaldenkmal (Abb. 6).

Diese Form der Darstellung hat späte Adaptationen auch im 20. Jahrhundert gefunden; dabei wurden mit Standbildern Wissenschaftler, Künstler und Unternehmer geehrt, aber auch die sozialistische Bewegung errichtete ihren Herolden solche Denkmäler. So finden sich für den 1914 ermordeten Pazifisten und französischen Sozialisten *Jean Jaurès* in etlichen südfranzösischen Städten wie Toulouse, Castres, Carmaux, Perpignan oder Albi Denkmäler, die zumeist ein treues Porträt (Abbild) desselben in unterschiedlichen Formen geben. Ein derartiges Bildnis von Friedrich Engels auf ein Podest zu stellen – versehen mit einer Achtungszone, sei es selbst aus Stein gemeißelt wie das lebensgroße Jaurès-Denkmal von 1923 in Carmaux von Gabriel Pech (Abb. 7) –, wäre nicht nur ein Rückfall in die gängige Form des 19. Jahrhunderts gewesen, sondern zugleich Gefahr gelaufen, dem Pseudorealismus stalinischer Prägung oder heutiger Denkmäler im Ostblock nahezukommen.

Marx sitzend und Engels stehend im Dialog – so hatten Alešin und Lastock die beiden Theoretiker der Befreiung von Unterdrückten in Bronze geformt wie zwei Poeten des 19. Jahrhunderts. Als ein Doppelbild à la Goethe-Schiller modellierte 1952 auch Gustav Seitz die beiden Sozialisten Engels und Marx stehend für ein nicht ausgeführtes Denkmal. Nichts wurde dabei von ihrer Utopie und Mission anschaulich! Die Gestalt des Memorierten veristisch auf einem Sockel, dem Betrachter entzogen, ja entrückt – dies gab es genügend im 19. und epigonal im 20. Jahrhundert. Kurz nach der Oktoberrevolution formte in Leningrad Alexander Matwejew aus Bronze bildnishaft einen stehenden Marx, S. Mesenzew Marx und Engels als Halbfiguren aufgesockelt. Noch 1976 wurde in Moskau ein beinahe sechs Meter hoher Engels in stolzer Pose in Bronze gegossen und aufgesockelt. Bei allen diesen Beispielen aus verschiedenen Zeiten dominierte das einfache Abbild (historisches Porträt), ohne daß versucht wurde, etwas von den Ideen und den geistig-politischen Impulsen der Memorierten anschaulich zu machen. Dies gilt übrigens bezeichnenderweise auch für das jüngste Projekt, für ein Marx-Engels-Denkmal als »Höhepunkt der Vollendung des Zentrums Berlin« in der DDR, das das SED-Politbüro beschlossen hat, und das sich als Marx-Engels-Forum im Planungsstadium befindet. Der Ideenlosigkeit der Parteikunst dort entsprechend sieht das favorisierte Modell wiederum einen *sitzenden Marx* und einen *stehenden Engels* vor. Solch simples mimetisches Abbild der politischen Denker in konventioneller Form kann das angebliche Ziel der Auftraggeber, »den Sprung der Menschheit aus dem Reich der



7 Gabriel Pech *Denkmal für Jean Jaurès*, 1923; Stein. Carmaux

Notwendigkeit in das Reich der Freiheit« (Engels) eben gerade nicht verdeutlichen: dergestalt würden die Ideen und jener erhoffte Sprung nicht anschaulich wirksam, vielmehr bliebe es bei einem historistischen Personenkult. Freilich, die Herolde sollten für die Massen *wiedererkennbar* sein! Denn ein konstruktivistisches oder kubo-futuristisches Monument (zum Beispiel für Lenin 1925 in Leningrad) wäre – sieht man von der Inschrift ab – austauschbar gewesen, es hätte ebensogut für Danton, Bakunin oder Marx stehen können¹². Das war und ist der neuralgische Punkt aller Persönlichkeits-Denkmäler – und nicht erst nach 1918. Auch hier war es wieder *Brecht*, der als Künstler und Kunsttheoretiker die Einheit von Inhalt und Form, von Ausdruck und Gestalt maßgebend in seinem bekannten Vergleich, *wie* man denn *Lenin* bilden könne oder solle, bedachte: die einen gäben ihn so, daß er für die einfachen Menschen leicht wiederzuerkennen sei (Abbild), aber dabei werde nichts von seinen Ideen und seiner Kampfweise sichtbar; die anderen (Kubisten, Futuristen) gäben zwar dynamische, harte, »kämpferische« Formen, aber dabei werde niemand *Lenin* wiedererkennen¹³.

Selbst die Konzeption, einen riesigen Kopf von Marx oder Engels in Stein oder Bronze zu formen, wie es 1971 durch Lew Kerbel für Karl-Marx-Stadt geschah (Abb. 8)¹⁴, war überholt. Denn einen aufgesockelten Marx-Kopf hatte bereits 1918 B. Lafrow für die sowjetische Stadt Kalinin als Denkmal konzipiert. Heine-, Blanqui-, Danton-, Lasalle- und Jaurès-Denkmäler für Moskau und Leningrad erhielten zur gleichen Zeit (um 1918/19) ebenfalls die Form aufgesockelter Büsten oder Köpfe¹⁵.

Dies war im übrigen eine geläufige Form des Denkmals schon im 19. Jahrhundert sowohl zum Beispiel für Dichter als auch für Monarchen (Wilhelm I. oder Friedrich III.) gewesen. Von weiteren ähnlichen Beispielen der Denkmalsplastik unter Stalin, Hitler oder im Ostblock der Zeit nach 1945 soll hier abgesehen werden.

Die Bildhauer Frank Ruddigkeit, Klaus Schwabe und Rolf Kuhrt, die 1972/73 das große Relief *Aufbruch* an der Fassade der neuen Universität zu Leipzig formten – anstelle der gesprengten spätgotischen Universitätskirche –, bedienten sich für ihre Figuren über einer »kubistischen« Basis des Tricks, ein vordergründig formales Prinzip zu entwickeln, nicht ein aus der Dynamik des Gestaltprozesses notwendiges: sie wechselten die Proportionen, indem sie neben einen überdimensionierten Marx-Kopf (für »Karl-Marx-Universität«) die kleinen Gestalten von Arbeiterinnen und Arbeitern sowie Studentinnen und Studenten anordneten, die jedoch keine innere Ballung erreichen, sondern additiv gereiht bleiben. Dergestalt sollte – eingebettet in einen kubo-futuristischen Rahmen à la 1918 – demonstriert werden, daß die »neuen Menschen« der DDR Kinder und »Erben« von Marx seien¹⁶ (Abb. 9). Für Hrdlicka kam auch nicht eine Gruppe beieinander stehender und gestikulierender Arbeiterfiguren in zeitgenössischen Kleidern in Betracht, wie am Sockel des Jaurès-Denkmal in Carmaux (Abb. 7) oder am Denkmal für den Sozialreformer Waldeck-Rousseau in Paris, 1909 von Laurent Marqueste gearbeitet, eine »Hommage Nationale«, am 6. Juli 1910 enthüllt, wo die Personifikation der »France« zwei nackte Proletarier der in stolzem Habitus gegebenen Büste des Memorierten zuführt (Abb. 10). Ebenso schied für Hrdlicka aus, eine Gruppe lose zusammengefügt Agierender zu formen, wie sie 1952–1955 Fritz Cremer für das Buchenwald-Mahnmal auf dem Ettersberg bei Weimar geschaffen hatte. Freilich symbolisiert diese Figurengruppe nicht eine Person, sondern die kollektiv erlittene Gewalt, das Sterben der Opfer aus 32 Nationen und insbesondere den versuchten Aufstand der Gefangenen gegen die SS beim Herannahen der Amerikaner¹⁷.

Für eine Gruppenplastik im Denkmal stellten sich Hrdlicka vergleichbare Fragen. In den Entwurfsskizzen zum 1. Projekt des Engels-Denkmal hatte er tatsächlich mehrere agierende Figuren konzipiert, doch hätte dies den geschlossenen Block und den Eindruck einer dichten Figurenmasse nicht ermöglicht. Jeder Betrachter, der mit den Problemen der Gruppe in der Skulptur und im Denkmal vertraut ist – von Herders Traktat (1778) über die Figuren von Canova, Carpeaux, Rodin (*Bürger von Calais*)¹⁸, Hoetger, Belling und Kolbe bis hin zum Sozialistischen Realismus – sieht und



8 Lew J. Kerbel *Karl-Marx-Monument*, 1971; Bronze. Karl-Marx-Stadt

spürt, daß eine kämpfende oder eine sterbende Figur allein für die Greuel im KZ Buchenwald (oder für das Sterben in Vietnam)¹⁹ weitaus stärker wirkt als eine Reihung von einem Dutzend Gestalten, die keine visuelle, keine haptische, sondern nur eine gewisse mentale Einheit bilden.

Es handelt sich um ein gattungsspezifisches Problem: Im malerischen Bereich und im Relief als Übergangsform von Malerei zu Skulptur sind vielfigurige Kompositionen gut möglich, aber in der Vollskulptur erfordern sie die dicht geballte, bildhauerische Blockmasse. Und diese Frage nach der Einheit der genannten Momente gilt ebenso für Gruppenkompositionen im Rahmen der Personendenkmäler.

9 Frank Ruddigkeit, Klaus Schwabe und Rolf Kuhrt *Aufbruch*, 1972/73; Bronze, 7×15 m. Leipzig, Fassade der neuen Universität



Denn die drei Kriterien mental, haptisch, visuell schaffen und ermöglichen erst im skulpturalen Bildwerk eine dichte, wirkungsvolle Gruppe als Erlebnis-Einheit – wie etwa der Laokoon oder die antiken Ringer, Apoll und Daphne von Bernini, die erotischen Paare von Rodin, *Maternité* von Constantin Meunier (um 1893–1895 für sein Denkmal der Arbeit) und George Minnes *Fraternité*. Diese Plastik (Abb. 11), die nach dem Tod des belgischen Arbeiterführers Jan Volders 1896 als Denkmalentwurf modelliert wurde, kann als eine Art Gelenkstelle in der Geschichte des Persönlichkeitsdenkmals im späten 19. Jahrhundert angesehen werden. Inhalt (Anlaß), Form und Konzeption markieren einen signifikanten, schon von Julius Meier-Graefe erkannten Übergang: Der Memorierte war 1885 Begründer der »parti ouvrier belge« (POB) in Antwerpen; Minne erhielt von der Arbeiterpartei 1896 den Auftrag zu einem Denkmal für die Stadt Gent (die Ausführung scheiterte an den Vorstellungen des Auftraggebers); innerhalb der bereits bald nach 1800 herrschenden Alternative im Personendenkmal, nämlich Abbild oder Symbol (Allegorie), weist Minne die Form des Porträts über Sockel zurück und bildet eine symbolische Gruppe: Zwei nackte Männer in schwankendem Kahn halten und stützen sich gegenseitig brüderlich. Mit dieser »allegorischen« Situation gelang Minne, jene Einheit aus haptisch-leiblichem, mentalem und visuellem Element zu realisieren²⁰. Meier-Graefe würdigte bereits 1898 in der Zeitschrift »Pan« die Intelligenz und Qualität des Entwurfs für das Volders-Denkmal gegenüber dem Additiven in Rodins »*Bürgern von Calais*»; er schrieb: »... die Arbeiterfrage mit ihren Streiks ist bereits ein fester Bestandteil der hohen Künste geworden; hier schien ihre Verwendung direkt geboten, und sicher hätte Min-



10 Laurent Marqueste *Denkmal für Pierre Waldeck-Rousseau*, 1909/10; Marmor.
Paris, Tuileries-Garten

ne hiermit seinen Auftraggebern den größten Gefallen getan. Es ist bezeichnend für ihn und seine Kunst, wie er dieser Gefahr entging. Er übertrug seine Aufgabe auf das rein Symbolische. Die springende Idee der modernen Arbeiterorganisation stellte er in zwei nackten Männern dar, die sich auf schwankendem Schiff gegenseitig vor dem Fallen schützen... Durch dieses Jenseits von aller Episode erregt er den seltenen Eindruck von Würde; die gespannteste Erzählung, zu der so viele der heutigen Bildhauer ihre Kunst mißbrauchen, hätte nicht dieselbe Überzeugung wie diese Gruppe... Darin liegt das ganze Geheimnis des Monumentalen. Auch Rodin verzichtet auf die Episode, aber er individualisiert z. B. die Gestalten seiner Bourgeois de Calais dermaßen, daß es unmöglich wird, sich von dem Einzelnen loszureißen, um nur das Ganze zu genießen; jeder Einzelne ist ein Denkmal, nicht das Ganze... Trotzdem diese Darstellungsart – zumal bei dem Vorwurf, nicht zwei bekannte Persönlichkeiten, sondern eine Klasse von Menschen in ihrer selbstgewonnenen Würde zu zeigen, auch logisch alle Vorzüge besaß, trotzdem die Gruppe, so wie sie ist, zu den schönsten, tiefsten Werken moderner Kunst gehört, ist es Minne mit ihr so ergangen wie Rodin mit dem Balzac. Im letzten Augenblick, als die unendlich schwierige Ausführung in zweimal Lebensgröße fast vollendet war, hat die Arbeiterpartei die Kleinheit besessen, aus – in diesem Falle doppelt lächerlichen – konventionellen Gründen den Auftrag zurückzuziehen.«²¹

Hrdlicka war und ist sich dieser Problematik und der Frage der Geschlossenheit in der umräumlichen Gruppenplastik bewußt. Er ballte seine Torsi Nackter und seine Figuren zu einer dichten Masse, die aus der des Blockes des Steins bildhauerisch herauswächst.

Und was eine Engels-Figur betraf – das kam ohnehin nicht in Frage. Und ein riesiger Kopf à la Lafrow 1918 oder Kerbel 1971?

»Den Kopf von Engels mach ich euch nicht«, sagte Hrdlicka prompt im Herbst 1977 und reflektierte damit die hier angesprochene Formproblematik, heute einem Menschen des 19. Jahrhunderts – noch dazu einem »kämpferischen«, nicht einem stillen Poeten – posthum ein Denkmal zu setzen, wobei das Kopf- oder Büstendenkmal eine platte Nach-Form eben jenes Jahrhunderts gewesen wäre.

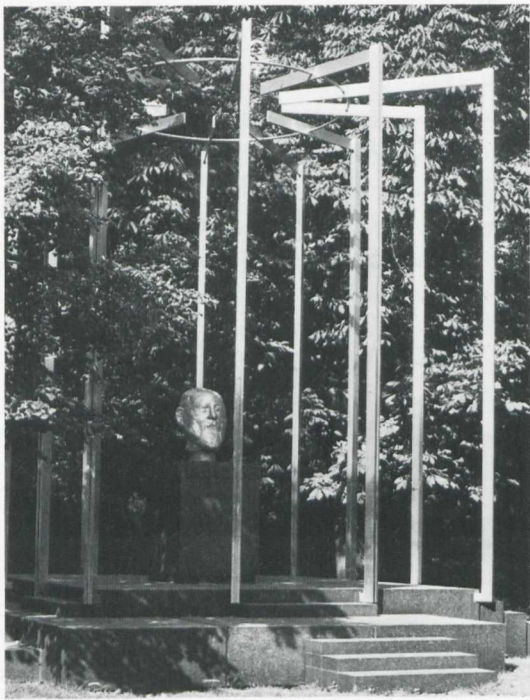
Außerdem waren imposante Köpfe als Denkmäler von der Hand Hrdlickas bereits entstanden: 1965–1967 für Bürgermeister *Karl Renner* in Wien (Bronze und Stahlguß nach Gips) (Abb. 12)²² und 1977 der mächtige, aus einem Block portugiesischen Marmors gemeißelte Kopf *Dietrich Bonhoeffer* (Abb. 13), des Pfarrers der Bekennenden Kirche, den die Nazis noch am 9. April 1945 ermordeten. Anreger zu diesem Denkmal, das im Steinoriginal heute in der Kirchlichen Hochschule Berlin, in einer Bronze vor der Stiftskirche in Stuttgart steht, war der Pfarrer Bringfried Naumann, der auch den Impuls zu den Wandbildern *Plötzensee Totentanz* für die Gedenkstätte in Berlin-Plötzensee gab²³. Das Bonhoeffer-Denkmal drückt im wuchtigen Block und im Strick am Hals die erlittene Gewalt aus, in Kopf und Antlitz den starken Willen und das unbeugsame Christentum. »Gleich den christlichen Märtyrern habe ich ihn mit dem Attribut seines Martyriums dargestellt«, schrieb Hrdlicka für den Katalog der Wiener Ausstellung 1981. Bronzeabgüsse wurden – außer in Stuttgart – 1980 in Lübeck und 1981 in Wien ausgestellt.

Ein gegenstandsloses, nicht-mimetisches Symbol, wie es zum Beispiel Bernhard Heiliger in Berlin geschaffen hat, würde weder Hrdlickas Position als Realist entsprechen, noch wäre es mit einer konkreten geschichtlichen Figur identifizierbar – nur mittels schriftlicher Konnotation. Eine aufgehende Flamme oder aber ein abstraktes Gebilde kann für Hölderlin, Heine, Blanqui oder Engels stehen, aber auch für die Gefallenen eines Krieges.

Demgemäß kristallisierte sich im Bewußtsein des Wiener Realisten, dem die Darstellung des Leibes, der Physis als des Primären und die Darstellung geschändeter, gewaltsam getöteter Menschen zentrales Anliegen ist, als einzige Möglichkeit, heute ein memorierendes Werk für den Sozialisten Engels zu formen – soll es keine abbildende Figur auf einem Sockel und kein realistischer Kopf sein – eine geballte Gruppe Unterdrückter in der Masse des Steins und zugleich als Masse Mensch heraus. Hrdlicka kannte also seine Richtung im Realisationsprozeß, und die Lektüre der Engels-Schriften, besonders die über die Lage der Arbeiter in England und über den deutschen Bauernkrieg, brachte den konkreten Gestaltvorgang. Aus dem Gedanken und dem revolutionären Wort sollte die Metamorphose zum Tatimpuls anschaulich gemacht werden: aus dem Buch (»Die Lage der arbeitenden Klasse in England«, 1845) quellende Leiber oder das Buch mit flankierenden Arbeitern (Abb. 14). Diese Gestaltidee verwarf Hrdlicka jedoch, zumal der von einer Firma in Carrara gelieferte Block falsch vorbearbeitet war; die Bleistiftstudien sowie den ruinierten Block hat die Galerie Hungerland in Wuppertal publiziert²⁴. Im



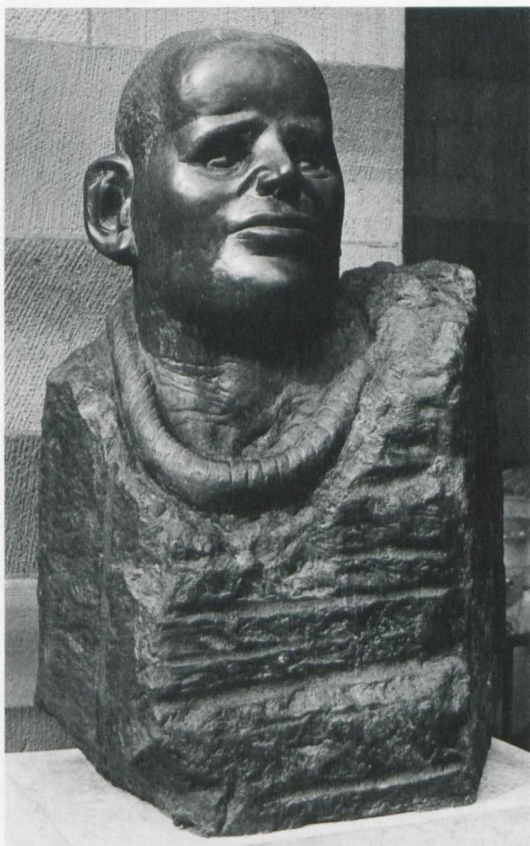
11 George Minne
Fraternité,
Entwurf
eines Denkmals
für Jan Volders,
um 1898;
Bronze, Höhe 66 cm.
München,
Bayerische Staats-
gemäldesammlungen



12 Alfred Hrdlicka *Denkmal für Karl Renner*, 1965–1967; Kopf in Stahlguß, Höhe 80 cm. Wien

zweiten Anlauf nahm der Bildhauer statt einer Komposition aus monumentalem Buch mit Figuren den Memorierten wörtlich, indem er aus dem Manifest den zentralen Satz »Ihr habt nichts zu verlieren als eure Ketten« in eine »Rundherum-Plastik« (Hrdlicka), in eine überlebensgroße Skulptur Gefesselter umzusetzen begann. Diese zweite, zur Vollendung gebrachte Gestaltidee nannte der »Spiegel« (Oktober 1977) einen »explodierenden Knödel

13 Alfred Hrdlicka *Denkmal für Dietrich Bonhoeffer*, 1977; Marmor, Höhe 118 cm. Berlin, Kirchliche Hochschule (Bronze, Stuttgart, Stiftskirche)



von Leibern«, Hrdlicka selbst einen »marxistischen Tausendfüßler«.

Künstlerische Aufgabe wurde ihm die »starke Physis« geketteter Männer und Jünglinge, die sich gegen ihre Ketten auflehnen, unter ihnen deformiert sind, und doch zugleich ihre Hoff-

drückter schuf, eine Komposition naturalistischer Teile von Gliedmaßen und einem realistischen Ganzen, das der »logischen« Auflösung nicht bedarf, realisierte, gelang ihm – jenseits des platten Abbilds der Person und jenseits austauschbarer Symbole oder abstrakter



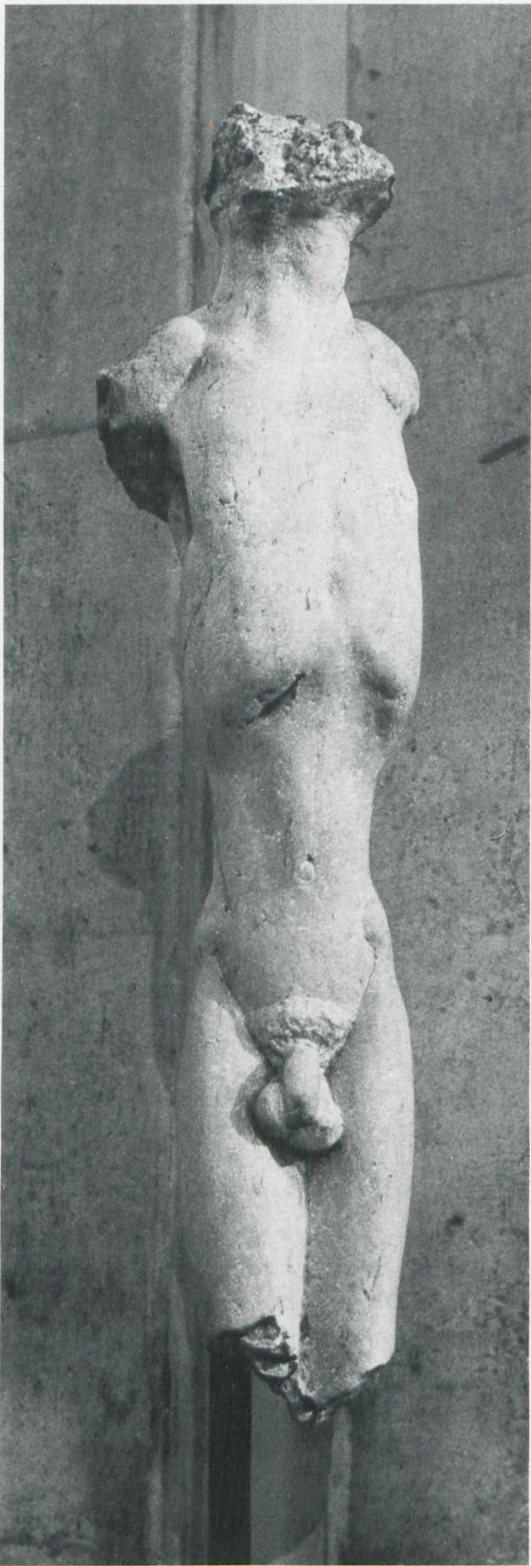
14 Alfred Hrdlicka *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Entwurfsskizze zum 1. Projekt des Engels-Denkmal, 1976/77; Farbstift, 46×68 cm. Wuppertal, Galerie Hungerland

nung auf Freiheit demonstrieren. Hrdlicka meißelte etwa drei Jahre an einem zweiten »Rohling«, einem zwölf Tonnen schweren Marmorblock aus Carrara. Er wählte dies traditionell nobelste Material, um seine künstlerische Vision des engelschen Appells in ein Bildwerk umzusetzen: Der Abhängigkeit der Massen, die Engels und Marx geschichtlich erkannten, entspricht die Steinblockmasse, aus der sich die Geketteten zu befreien suchen. Nach langer Schaffenszeit und Querelen wegen des Standortes und zuletzt wegen der zu niedrigen Bezahlung (die Hrdlicka an der Badewanne von Beuys und den Metallblöcken von Serra maß), von der der Künstler noch die Sockelkosten selbst bestreiten sollte, kam es am 2. Juli 1981 auf dem Engels-Platz in Wuppertal-Barmen zur öffentlichen Übergabe des Werkes. Es sprachen für das Land der Ministerpräsident Rau, für die Stadt der Oberbürgermeister Gurland, ferner der Künstler selbst sowie der Münchner Kunsthistoriker Richard Hiepe. Die Galerie Hungerland gab eine aufschlußreiche Dokumentation über die Geschichte des Projektes und der Kontroversen über die Skulptur (Presse- und Parteifehden) heraus²⁵.

Indem Hrdlicka das Wort vom Kampf gegen die Ketten seiner endgültigen Gestaltidee zugrunde legte und indem er eine dichte Ballung von Figuren aus einem Marmorblock als Äquivalent für die geschichtliche Bewegung Unter-

Zeichen – eine Gruppe, welche die drei zentralen Kriterien mentaler, haptischer und visueller Einheit zweifellos erfüllt.

Die Gestaltungsart des Bildhauers geht zwar von der Natur, von der Leibpriorität (im Sinne von Nietzsche und Freud) aus, faßt jedoch die subjektiven Erfahrungen aus ihr und aus der Kenntnis der Gesellschaftsstrukturen quasi visionär zusammen im »torsohaften Brennpunkt«²⁶. Hrdlicka verdichtet dergestalt, mittels Phantasie, Erscheinung und Wesen. Erst damit erreicht er diese höhere Stufe des Naturalismus, die mit Engels und Brecht Realismus genannt werden kann. Und zu dieser Synthese gehört unabdingbar, nicht allein aus Sehen zu arbeiten, nicht lediglich das Bildnis des Memorierten als Denk-Mal zu geben, vielmehr entsteht diese synthetische Bindung von Erscheinung und Wesen aus der Verbindung von Sehen und Wissen. Dementsprechend sagte Hrdlicka im Juli 1980 in Lübeck, als er in der Freiraum-Ausstellung seiner Skulpturen im Domkreuzgang über diese sprach, auf den Sterbenden (1955–1959) deutend, das sei nicht nur aus Sehen gemacht, sondern auch aus Wissen. Damit bestärkte er Carl Einsteins Feststellung, daß ein bedeutendes Kunstwerk einen eigenständigen Erkenntnis- und Urteilsakt bedeutet (Totalität, 1913/14), und insbesondere dessen Definition von Realismus (im Pariser Nachlaß), daß dieser gegenüber der Passivität des optisch determinierten Naturalismus »eine



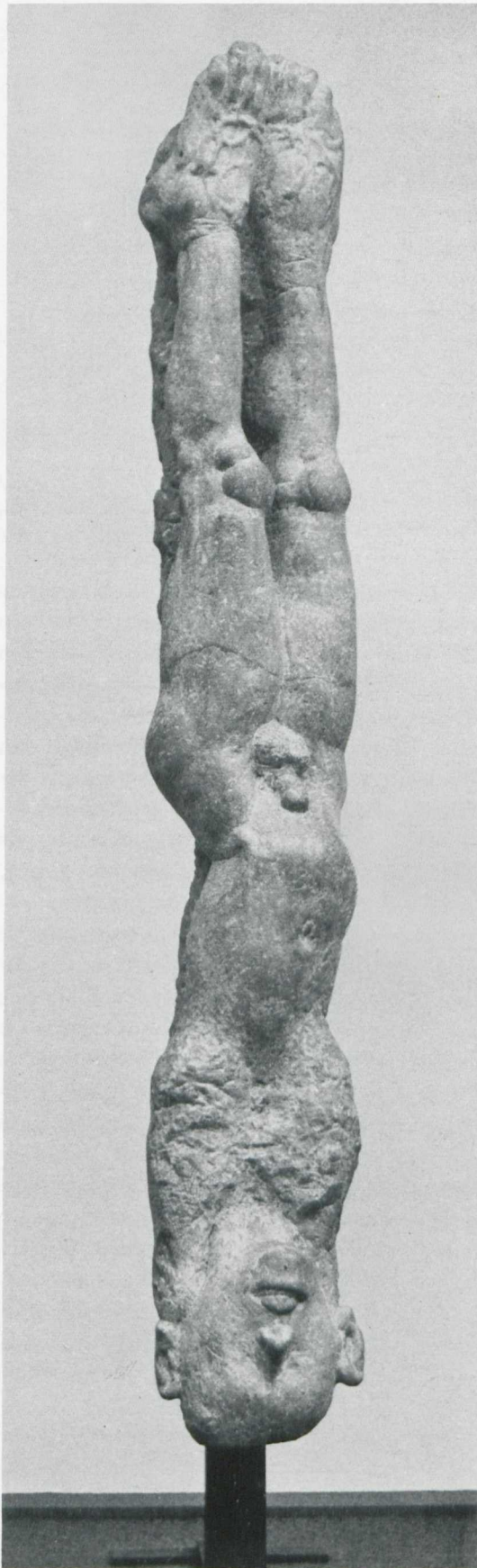
15 Alfred Hrdlicka *Gekreuzigter*, 1959; Marmor, Höhe 157 cm. Wien, Museum des 20. Jahrhunderts

16 Alfred Hrdlicka *Marsyas II*, 1962–1964; Marmor, Höhe 233 cm. Stuttgart, Staatsgalerie

gemeinsame Conception des Wirklichen« enthält; zum Realismus tritt nach Einstein die *Wertung* des Wirklichen hinzu. Während im Naturalismus der Maler »*pures technisches Instrument*« bleibt, bildet der Realist eine Optik, »*die über das Technische hinaus von einer Wirklichkeitsanschauung bewußt mitbestimmt ist. Realismus ist also wertende Wirklichkeitsauslese.*«²⁷

Hrdlicka wird zum führenden kritischen Realisten unserer Zeit, indem er mit den Werken

seines Anspruchs und dieser Qualität, auch in der Engels-Gruppe mit zeitlos wirkender Nacktheit und Gekettetheit, die für andere Zeiten wirksam zu stehen vermag, sich dem Wölfischen im Menschen gemäß der Brechtschen Forderung stellt, also die Gewalt und die Greuel von Gestern und von Heute aufzeigt: so in *Sterbender* (1955–1959), *Gekreuzigter* (1959, Abb. 15), *Marsyas II* (1962–1964, Abb. 16) und *Tod des Pasolini* (1975/76), ferner in der Graphikfolge *Wie ein Totentanz* (1974) zum deutschen Militarismus, Hitlers SS-Staat,



und zum Offiziersaufstand vom 20. Juli 1944, in den Wandbildern für die Gedenkstätte in Berlin-Plötzensee sowie in den Wandbildern im Parterre eines Wohnblockes in Wien-Alterla²⁸. Und indem er zugleich seine Freiheit als Subjekt verteidigt, das schaffend Leben bildet, demonstriert Hrdlicka, daß wesentliche Kunst überzeitliche Brücken schlägt – daß sie sowohl *Werke*, die bleiben, schafft, als auch für den Schaffenden selbst höhere Existenz und in Nietzsches Sinne »*Lebenssteigerung*« bedeutet. Darin ist Kunst als schöpferisches Vermögen, das durch Phantasie Wirklichkeit erhellt und einen Urteilsakt verkörpert, an ihrem Ziel. Und das Werk lebt als solches in seinem Ausdruck und durch seine Wirkung (Kosík)²⁹. Im Jahre 1972 sagte Hrdlicka in Essen bei einer Künstler-Selbstdarstellung: »*Kunst muß Zeuge ihrer Zeit sein!*«³⁰ Weil er seine Geketteten im Block für das Gedenken an Friedrich Engels nicht als historisches Denkmal verengte, sondern ihnen durch die Anschauung des Schmerzes und der Hoffnung in natürlicher Nacktheit die Dimension des Überzeitlichen gab, vermag dieses Werk für die Epoche um 1850 und für unsere Zeit Zeugnis abzulegen. Doch ist die zeitlose Nacktheit der Sich-Aufbauenden, in schmerzvollen Torsionen Sich-Reckenden nicht beliebig austauschbar. Hrdlicka gestaltet gegenüber gegenstandsloser Plastik vielmehr die leibliche Existenz des Menschen in Extremsituationen, den expressiven *Leib*, zumeist als *Torso*, der zur pathosdurchdrungenen Symbolfigur wird, zu einem Brennpunkt der Aussage, indem er physisches und psychisches Leiden einerseits und auch Hoffnung andererseits zu demonstrieren vermag, ja leiblich bezeugt.

In einem Interview vom Herbst 1980 faßte der Bildhauer seine Überzeugungen als Künstler unserer Zeit und als Realist mit den Worten zusammen: »*Was ich an der abstrakten Kunst hasse, ist, daß sie eine völlig auslegbare Kunst ist. Ich bin gegen die Auslegbarkeit...* [nennt Mondrian]... *Die Kunst kann sich nur durch den Menschen ausdrücken. Ihr Thema ist das menschliche Schicksal.*«³¹

¹ Richard Muther, Die Denkmalseuche, in: Studien und Kritiken, Bände I–II, Wien 1900/01, auch in: Aufsätze über bildende Kunst, hrsg. v. Hans Rosenhagen, 3 Bde. Berlin 1914, Bd. 2, S. 59f.

² Siehe dazu Hans-Ernst Mittigs wichtigen Beitrag »Über Denkmalkritik«, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Mittag/V. Plagemann, München 1972, S. 283–301; ferner Reinhart Koselleck, Kriegerdenkmale als Identitätsstiftung der Überlebenden, in: Identität (Poetik und Hermeneutik 8), hrsg. v. Odo Marquard/K. Stierle, München 1979, S. 255f. und »Heidelberger Denkmäler 1788–1981«, hrsg. v. D. Schubert/G. Heinemann, Heidelberg 1983.

³ Alfred Hrdlicka: Alfred Hrdlicka, mit Beiträgen von H. G. Behr, Karl Diemer, Georg Eisler, Ernst Fischer, J. Muschik u. a., München 1969; A. Hrdlicka: Graphik, Berlin 1973; ders., Radierungen I, II, III, Berlin 1975; Dix-Aufsatz in: Neues Forum (Wien), Heft 245, 1974, S. 56f. – Die Herausgabe der Essays Hrdlickas ist vom Verf. geplant.

⁴ Hrdlicka in: Kat. der Ausstellung, Orangerie Wien, 1981, S. 6. Dazu auch Hrdlickas Interview: »Die Masse steht im Zentrum«, in: Westdeutsche Zeitung (Wuppertal), 14. November 1980 (Frank Scurla).

⁵ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), hrsg. v. Norbert Miller, Band V, München 1963, S. 46ff.

⁶ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, in: »Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole«, Katalog der Ausst. Recklinghausen 1973; ders. in: *Kunstchronik* 27, 1974 S. 44–65; *Städte-Jahrbuch*, N. F. 5, 1975, S. 247ff. und: *Realismus – Photographie – Photorealismus*, in: *Jahresring 1977/78*, S. 7–22; ferner von Klaus Herding: *Realismus als Widerspruch*, Frankfurt a. M. 1978. – Zur Realismus-Diskussion im Hinblick auf die sozialkritische Malerei nach 1919 vgl. meine Darlegungen in: *Otto Dix*, Reinbek 1980, S. 77–82. – In der neueren Realismus-Naturalismus-Diskussion wird notorisch übergangen: Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes*, München 1956, Kap. V., S. 181f. zu Castagnary und S. 194f., Badts Unterscheidung zwischen Realismus und Naturalismus. Bei bloßer Erwähnung bleibt J. Traeger stehen (Kat. der Ausstellung Wilhelm Busch, Hannover 1982, S. 3).

⁷ Dies hat Hrdlicka zu Recht kritisch betont in seinem Selbstbildnis, in: *Warum ich Marxist bin*, hrsg. v. F. Radtatz, München 1978, S. 173ff.

⁸ Zu Friedrich Engels' Realismus-Definition von April 1888 brieflich an M. Harkness vgl. G. Lukács, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* (1945), in: G. Lukács, *Probleme der Ästhetik*, Werke Band X, 1969 und die Diskussion darum: Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten* (1967), Frankfurt a. M. 1973, S. 114f. und 133f.; Claus Träger, *Studien zur Realismustheorie*, Leipzig 1972; O. K. Werckmeister, in: *Neue Rundschau*, 1973, Heft 4, S. 604f. und H. R. Jaus, *The Idealist Embarrassment – Observations on Marxist Aesthetics*, in: *New Literary History* 7, 1975/76, S. 191ff.; H. Marcuse, *Die Permanenz der Kunst*, München 1977, und Peter K. Klein, *Arnold Hausers Theorie der Kunst*, in: *Kritische Berichte*, 6, 1978, S. 18–27.

⁹ Dazu D. Schubert: *Golgatha des 20. Jahrhunderts* (Rede zur Eröffnung der Hrdlicka-Ausstellung, Lübeck Juni 1980), in: *Alfred Hrdlicka – Skulpturen 1955–1977*, Senat der Hansestadt Lübeck, Museum am Dom, hrsg. v. Ulrich Pietsch, Lübeck 1980.

¹⁰ Vgl. den Sammelband von H. E. Mittig/V. Plagemann, München 1972, ferner Klaus Lankheit, *Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800*, Basel/Stuttgart 1979; Peter Bloch, *Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft*, in: *Eduard Trier/W. Weyres: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Düsseldorf 1980, S. 281–348, wo für diese Region ein guter Querschnitt über Einzelstandbilder, Sitzbilder, Doppelstandbilder, allegorischer Personendenkmäler und bescheidene Büstendenkmäler zu finden ist. – Vgl. ferner Luigi Lotti, *Il Monumento a MAZZINI*, in: *Alma Roma*, 17, 1976, S. 15–18; – die Beiträge im Sammelband von E. Mai/St. Waetzoldt (Hrsg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981 und D. Schubert, *Hoetgers Waldersee-Denkmal von 1915 in Hannover*, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 43, 1982, 231 ff.

¹¹ Jörg Gamer, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, 1972, S. 141ff. und Th. Nipperdey, in: *Historische Zeitschrift*, 206, 1968, S. 556–557; – Hermann Beenken, *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, S. 464. – Zum Begriff des »Naziandenkmals« vgl. T. Nipperdey, a. a. O., 1968, S. 556–557; – zu Goethe- und Schiller-Denkmalen und Feiern vgl. Baron Ludwig Döry und Jürgen Steen, beide in: *Hundert Jahre Historisches Museum Frankfurt 1878 bis 1978*, Frankfurt/M. 1978, 289–302 und 148–159.

¹² R. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien, 1926, 2. Aufl. 1928; M. German, *Die Kunst der Oktoberrevolution 1917–1921*, Düsseldorf/Wien/Leningrad, 1979, Abb. 6 und 3. – Vgl. auch die Beispiele in: »Paris – Moscou 1900–1930«, Ausstellungskatalog Centre Pompidou, Paris 1979, S. 320 (Marx-Denkmal von Mat-

wejew), S. 329 (abstraktes Lenin-Denkmal von 1925).

¹³ Bert Brecht, *Über Realismus*, Frankfurt a. M. 1971, S. 39: Die Expressionismusdebatte (etwa 1938). Vgl. dazu auch die Beiträge von Philip Thomson (*Pathos oder Sachlichkeit – Brecht und der Expressionismus*) und von Maria Shevtsova (*Kein Expressionismus – die Brecht-Lukács-Debatte*), beide in: *Kulturkrise und Expressionismus*, hrsg. v. B. Hüppauf/J. Milfull, Heidelberg 1983, in Druck.

¹⁴ Katalog der VII. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1973, S. 70–71.

¹⁵ Vgl. dazu »Album Jaurès«, Band II, Musée Jaurès, Castres 1965, S. 40; R. Fülöp-Miller, op.cit. 1928; Ausst.-Kat. »Paris – Moscou« 1979 und das Material in M. German, *Kunst der Oktoberrevolution*, 1979, Abb. 7–11, 13, 16, 18, 284 (Danton-Kopf); ferner M. Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1981, S. 62ff. (Lenin- und Marx-Denkmler). – Über die Geschichte der verhinderten und errichteten Denkmäler für Heinrich Heine 1887–1981 hielt ich Vorträge auf Einladung von Prof. R. Koselleck am 29. 11. 1978 an der Universität Bielefeld (Zentrum f. interdisziplinäre Forschung), am 1. 11. 1979 auf Einladung von Prof. K. Arndt an der Universität Göttingen und ein ausführliches Colleg im Sommer 1983 an der Universität Heidelberg. Eine baldige Veröffentlichung ist geplant.

¹⁶ Das Leipziger Relief »Aufbruch« trägt auch offiziell den Titel »Der Leninismus – der Marxismus unserer Zeit« (vgl. Katalog der VII. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1973, S. 82), wobei dem unvoreingenommenen Betrachter auffällt, daß von Lenin und Leninismus nicht das Mindeste anschaulich wird.

Eine überzeugendere Einheit mehrerer Figuren in der Plastik der DDR erreicht zuweilen Wieland Förster (*Großes Martyrium – den Opfern des Faschismus gewidmet*, 1977–1979), freilich modelliert (und gegossen) und nicht in Blockarbeit aus dem Stein gemeißelt (siehe Kat. der IX. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1982/83, S. 114).

¹⁷ Fritz Cremer äußerte sich 1954 selbst zu seinen Entwürfen für das Mahnmal: vgl. P. H. Feist, in: *Bildende Kunst*, 1958, Heft 12; *Denkmale der Geschichte und Kultur*, Berlin-Ost 1969, S. 169/170; Ingrid und Lothar Burghoff, *Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald*, Berlin/Leipzig 1978.

¹⁸ J. G. Herder, *Plastik – einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778; Claude Judrin/Monique Laurent/D. Viéville: *Auguste Rodin – Le monument des Bourgeois de Calais*, Paris/Calais 1977; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rodin*, Herrsching 1978; *Rodin rediscovered*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington 1981/82.

¹⁹ Dies gilt vergleichsweise auch heute für den konservativen Gegen-entwurf der drei »realistischen« Kämpfer von Frederick Hart, den er als Denkmal dem VIETNAM-Mahnmal von Maya Lin in Washington (zwei 75 Meter lange Granitplatten mit den Namen der Kriegsoffer) entgegenstellt. Die drei GI-Soldaten kommen direkt aus der Mentalität und den Kunstformen des 19. Jahrhunderts; sie sind aber zweifellos regressiv (vergleiche *ART* 1983, Heft 1, S. 18).

²⁰ Ein Bronzeuß des Entwurfes von Minne zum Volders-Denkmal *Fraternité* befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München. – Vgl. D. Schubert, *Die Kunst Lehmbucks*, Worms/Stuttgart 1981, S. 91f. zum Problem der Gruppenplastik, S. 57–59 und Abb. 6 zu Minne.

²¹ J. Meier-Graefe, *Das plastische Ornament*, in: *Pan*, 4, 1898, S. 257ff., das Zitat: S. 263; vgl. ferner L. van Puyvelde, *George Minne*, Brüssel 1930, Kat. Nr. 30, Taf. 30.

²² Alfred Hrdlicka – Skulptur und große Zeichnungen, eingeleitet vom Künstler, Werkkatalog von M. Chobot, Wien/München 1973, Nr. 60/61; A. Hrdlicka: *Hrdlicka*, München 1969, 86–88; Katalog der Hrdlicka-Ausstellung, Orangerie Wien 1981, Nr. 23.

²³ Hrdlicka-Ausstellung, Lübeck 1980, Nr. 11; Orangerie Wien, 1981, Nr. 25 (Bronze nach rosa portugiesischem

Marmor, Maße: 118×46×62 cm, Marmor: Kirchliche Hochschule Berlin). Siehe auch Eberhard Bethge, Bonhoeffer, Reinbek 1976, 2. Auflage 1980.

²⁴ Vgl. die Zeichnungen in: *Die starke Linke des A. Hrdlicka*, Galerie Hungerland, Wuppertal 1981, S. 28/29; ferner D. Schubert in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 117 vom 22. Mai 1982; vgl. auch Günter Rombold: *Naturalismus als Protest*, in: *Kunst und Kirche* (Linz), Jg. 1978, Heft 4, 177–180 und Richard Hiepe, »Die starke Linke« – das Engels-Denkmal von Alfred Hrdlicka, in: *Bildende Kunst* (Berlin-Ost), Jg. 1980, Heft 11, S. 560–562.

²⁵ Siehe Kat. Galerie Hungerland, 1981 (hier Anm. 23).

²⁶ Hrdlicka in: Kat. der Ausstellung, Orangerie Wien, 1981, S. 6.

²⁷ Carl Einstein, *Totalität I–IV*, in: *Die Aktion*, hrsg. v. Franz Pfemfert, 4. Jg., Berlin 1914 (in: C. Einstein – Werke, hrsg. v. R. P. Baacke/Jens Kwasny, Bd. I, Berlin 1980, S. 223ff.) – Vgl. dazu meinen Beitrag zur Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912 »Sachlichkeit« versus »innerer Klang« in: *Max Beckmann – die frühen Bilder*, Katalog der Ausstellung Bielefeld/Frankfurt a. M. 1982/83, S. 175–187 und erweitert in: *Kulturkrise und Expressionismus*, hrsg. v. Bernd Hüppauf/J. Milfull, Heidelberg 1983. – Zur Realismus-Definition Einsteins, die der von Brecht ähnelt, vgl. Heidemarie Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, 1976, S. 195.

²⁸ A. Hrdlicka: *Radierungen Folge II, Politische Radierungen*, *Wie ein Totentanz*, Berlin 1975; die Wandbilder *Plötzenseer Totentanz* in Kohle 1970–1972, Abb. 32–39 in: *Hrdlicka – Skulptur und große Zeichnungen*, 1973 (s. Anm. 20). – Zu den Wandbildern *Plötzenseer Totentanz* und den dazu gehörenden 53 Radierungen zur NS-Herrschaft *Wie ein Totentanz*, vgl. die Ausstellung zusammen mit dem Kriegszyklus (1924) von *Otto Dix* im Museum voor Hedendaagse Kunst Utrecht (Katalog-Essay von Wouter Kotte) und März/April 1983 im Kunstverein Heidelberg. – Das Kulturhaus der Stadt Graz zeigt im Sommer 1983 Hrdlickas radiertes Werk.

²⁹ Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten* (1967), 1973, S. 126 und 138f.: »Das Werk ist ein Werk und lebt als Werk deshalb, weil es eine Interpretation fordert und in vielen Bedeutungen wirkt.« – Vgl. auch Hans Jantzen, *Wert und Wertung des Kunstwerks*, in: *Festschrift für Kurt Bauch*, München 1957, S. 17, zur dialogischen Situation, der Ich-Du-Beziehung zwischen Werk und Betrachter. Wichtig im Sinne des Werk-Charakters und der Wirkung besonders auch Kurt Badt, *Der kunstgeschichtliche Zusammenhang*, in: *Kunsttheoretische Versuche*, hrsg. v. L. Dittmann, Köln 1968, S. 141–175.

³⁰ Reihe »Selbstdarstellung«, Folkwang-Ring, Essen; Hrdlicka über sich selbst, in: *Selbstdarstellung – Künstler über sich*, hrsg. v. W. Herzogenrath, Düsseldorf 1973 und in: *Katalog der Hrdlicka-Ausstellung*, Kestner-Gesellschaft Hannover 1974, S. 38f.

³¹ A. Hrdlicka: »So billig gebe ich meine Arbeit nicht her«, Interview in: »art« (Hamburg), No. 10, Oktober 1980, S. 97. Vgl. auch Hrdlickas Text für die Zeitung seiner Steinbildhauer-Klasse in der Akademie Stuttgart anlässlich der Ausstellung »*Neolithikum*« (Oktober 1979), die alternativ zum IX. Kunstkongress, Stuttgart 1979 (»Kunst und Öffentlichkeit«) durchgeführt wurde.

Gegenüber den Abstrakten baute Hrdlicka seit ca. 1960 die Position eines Realisten sowohl in Zeichnung und Graphik als auch in seiner Bildhauerei und Plastik aus. Daß zwischen beiden Gattungen eine Differenz der Möglichkeiten besteht, aus der sich unterschiedliche Formen und Spannweiten des Realismus ergeben, hat Hrdlicka selbst schon 1968 so formuliert: »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.« (Hrdlicka, in: *Hrdlicka*, München 1969, S. 95.)