



*Heinrich Heine, Bronzeplakette aus der Werkstatt von Pierre-Jean David d'Angers, Paris, 1834*

Dietrich Schubert

## **"Lazarusgesicht" als Fragemal - angesichts des Heinrich-Heine-Denkmal von 1981 in Düsseldorf**

*"Sind die dunklen Narren, die sogenannten Deutschtümler ganz vom Schauplatz verschwunden? Nein, sie haben bloß ihre schwarzen Röcke, die Livree ihres Wahnsinns, abgelegt..."*  
(H. Heine: Ludwig Börne, 1840, 4. Kap.)

Das schwierige Problemfeld, das im folgenden - hinsichtlich eines neuzeitlichen Werkes aus demselben - betreten wird, ist das, *ob* und *wie* man heute einer Gegenwarts- oder Vergangenheits-Person ein öffentliches Denkmal errichten kann, um sie zu memorieren. Denkmal wird dabei im strengen Sinne von 'memorial', also Gedächtnis-Werk der bildenden Kunst, verwendet und nicht in dem heutzutage meist unscharfen Sinne der Verwendung für alle möglichen Geschichtswerke wie Kirchen, Schlösser, Gärten, Marterln, Bahnhöfe usf.

Es geht also um Sinn und Form des Persönlichkeits-Denkmal von Heute, einer im Grunde traditionellen Kunstform, die besonders im Rahmen des Historismus des 19. Jahrhunderts ausuferte - mit Beispielen für Luther, für Kant, für Monarchen, für Schiller und Goethe, für Generäle, für Bismarck, für Wilhelm I., für lokale Dichter oder wichtige Wissenschaftler (wie Bunsen in

Heidelberg) oder gar für Bürgermeister (wie Mönckeberg in Hamburg) und Politiker wie Adenauer. Zur Errichtung eines solchen öffentlichen Mals gehörte nicht nur eine Initiative (ein Comité), sondern auch die Genehmigung der Behörden für die Vergabe eines Platzes (Standort-Frage) und besonders auch ein Konsensus der Meinungen.<sup>1</sup>

Heine, dessen Bildnisse von Oppenheim 1831 und David d'Angers 1834 die authentischen sind, war eigentlich immer - seit seiner Lebenszeit - eine komplexe, umstrittene Persönlichkeit, - da er nicht nur zeitlichem und überzeitlichem Liebesschmerz adorablen Ausdruck verlieh (man denke an Nietzsches höchstes Lob für den Lyriker Heine), sondern vielmehr weil er in die politische Ideen-Entwicklung seiner sozial zerrissenen Zeit als politischer Autor nicht müde wurde einzugreifen: die *Emanzipation von Herrschaft* und der *europäische Gedanke* bewegten ihn emotional und rational.<sup>2</sup>

Der Antisemitismus seiner Zeit, auch von Seiten der Burschenschaften, auch von Seiten der katholischen Kirche in München, machte Heine in einem Maße sensibel, aus dem heraus sein Spott -

z.B. über Graf Platen - und seine Gedankenfiguren verständlich werden.<sup>3</sup> Wie umstritten Heine aber immer war, und zwar zu Lebzeit, im späten 19. Jahrhundert, besonders nach 1872, als das "Deutsche Reich" sich reckte, und noch in unserer Zeit, hat Th. W. Adorno in seinem Essay "Die Wunde Heine" gezeigt, ferner M. Walser in "Heines Tränen". Dies ging auch aus dem Streit um die Namensgebung der Düsseldorfer Universität hervor, die lange abgelehnt wurde - bis zum Februar 1989.<sup>4</sup> Oder aus folgendem Zitat: "Für Heine in dieser Zeit deutschnationalen Ringens ein Denkmal zu verlangen, das ist in der Tat ein Schlag ins Gesicht des geeinten Deutschlands." Dieser modern klingende Satz ist jedoch aus der Zeit vor 100 Jahren; er entstammt dem Geist der von Heine zeitlebens bekämpften "Nationalselbstsucht" bzw. des "Nazional-Servilismus" (wie Heine sich an Varnhagen von Ense am 4.2.1830 ausdrückte)<sup>5</sup>, das heißt aus dem negativen Patriotismus der Ideologie der Macht des "Deutschen Reiches" und der nationalen Alldeutschen: Stöcker, der antisemitische Hofprediger, sagte jenen Satz 1888, als es darum ging, nach Bildung eines Comités 1887 und dem Aufruf von Paul Heyse in der Stadt Düsseldorf das *erste* Heine-Denkmal zu errichten.

Jener deutschnationale Geist aber, den Friedrich Nietzsche unerträglich fand, so daß er in den Debatten um Heine im "Kunstwart" 1888 wütend diese Zeitschrift abbestellte, weil sie - so Nietzsche am 20.7.1888 an Overbeck - "in

das deutschthümelnde Horn bläst", - dieser Ungeist wußte durch gezielte Aktivitäten das Denkmal zu verhindern. Der Gesangsverein "Arion" in New York holte es dann dorthin, wo es 1899 enthüllt wurde, Bildhauer Ernst Herter. Auch die Hilfe der österreichischen Kaiserin Elisabeth nutzte den Düsseldorfer Liberalen nichts; auch sie wurde Zielscheibe antisemitischer Hetze, insbesondere in dem Blatt "Unverfälschte Deutsche Worte" (Wien, 1888).<sup>6</sup> Die Heine-Verehrerin Elisabeth errichtete sich *ihr* Heine-Denkmal, den tapfer leidenden Dichter der "Matratzengruft", als marmorne Sitzfigur von L. Hasselriis 1891 datiert, weitab vom Klima patriarchalischer Großmannssucht, am Schloß Achilleion auf Korfu.<sup>7</sup> Kaiser Wilhelm II. ließ es jedoch Ostern 1908 entfernen; durch Irrfahrt über Hamburg 1908/09 und Altona 1927 kam es in der Nazizeit nach Toulon, wo es heute ein abseitiges Dasein führt.

Allein diese Denkmalentfernung auf Korfu wirft ein signifikantes Licht auf die Geschichte der Heine-Mäler in deutschen Landen bzw. im Kontext des deutschen Geistes bzw. dessen Ideologie. Heine war nicht nur umstritten und angefeindet als Lyriker und Autor seiner "Reisebilder", als politischer Autor und als Franzosen-Freund, der die Idee *Europa* als Vision vertrat - was Nietzsche so schätzte - er war und ist als Denkmal-Gestalt deshalb so schwierig, weil er den nationalen Geist des "Deutschseins" nie repräsentierte, weil er nie zu einer konsensstiftenden Identifikationsfigur wie Luther oder Schiller

wurde, besonders in einer Zeit preussisch-nationalen Einigungswillens, also nach dem Krieg gegen Frankreich 1871.

Da er die *Freiheit*, die sozialen Fragen und die Ideen der Emanzipation (auch der Juden) als revolutionären Prozeß ins Zentrum seines Denkens und Schreibens stellte - er habe lange ausgehalten als "Soldat im Freiheitskriege" - war er im 19. Jahrhundert und ebenso nach 1945, besonders in der konservativen Adenauer-Ära, umstritten, ja ein Problem für die Öffentlichkeit, die sich an ihm teilte: Als Verspötter des Katholizismus, als Gegner des Spätfeudalismus, als Verfechter der Emanzipation von Herrschaft und geistiger Unfreiheit, als Freund von Lassalle und Marx, als Sympathisant des Frühsozialisten Henri de Saint-Simon, als Teil der Strömung des "Jungen Deutschland", als Bejubler der Freiheitsbewegungen in Frankreich 1789 und 1830 und in Deutschland (Mai 1832, Hambacher Fest: "...auf Hambach hielt der französische Liberalismus seine trunkensten Bergpredigten... auf der Wartburg hingegen herrschte jener beschränkte Teutomanismus, der viel von Liebe und Glaube greinte, dessen Liebe aber nichts anderes war als Haß des Fremden..."<sup>8</sup>), als Verehrer Napoleons (wegen der Gleichberechtigung der Juden), traumatisiert durch den versteckten und offenen Antisemitismus z.B. auch des Grafen Platen (-dazu Heines Polemik in "Lucca")<sup>9</sup>, zeitlebens schreibend gegen die Deuschtümelei und den erstarkenden "Teutomanismus" (so im Börne-Buch 1840, Kap. 4; Vorwort zum "Wintermär-



chen" 1844)<sup>10</sup> und gegen jeden falschen Patriotismus (s. die Préface zu "Lutetia", 1855), während Heines Patriotismus die allgemeine Menschenliebe, die Weltfreundschaft und der Kosmopolitismus waren. Das alles machte

*Heine-Figur als "Lazarus", Marmor 1891 von L. Hasselriis, ehemals Korfu, Achilleion, heute Toulon*

und macht Heine noch heute zu einer historisch lebendigen Persönlichkeit, die umstritten aktuell wird und somit *wirkt*, eben weil sich die Geister an ihm scheiden, zumal in den Jahren jetzigen Deutschtums und Ostdranges.

Das aber machte gerade Heinrich Heine als möglichen Denkmal-"Held" so problematisch. Schauen wir in unsere Jetztzeit, so wird dies doppelt problematisch wegen der tiefen Zerrissenheit der Lage der Künste aufgrund von Handwerksverachtung, kapitalistischer Werbeästhetik und ihrem Einfluß, Nähe der Gegenstandslosen zum Design, Marktinteressen und Manipulation der Kunst durch Kapital; dazu kommt, daß das Bild-Bedürfnis der Menschen weitest abgedeckt ist durch Fernsehen, Filme und Fotografie. "Kunst" wird mehr und mehr bloßer Schmuck oder Schnörkel, subjektive Geste oder "Installation" von Formen, Farben und Stoffen.

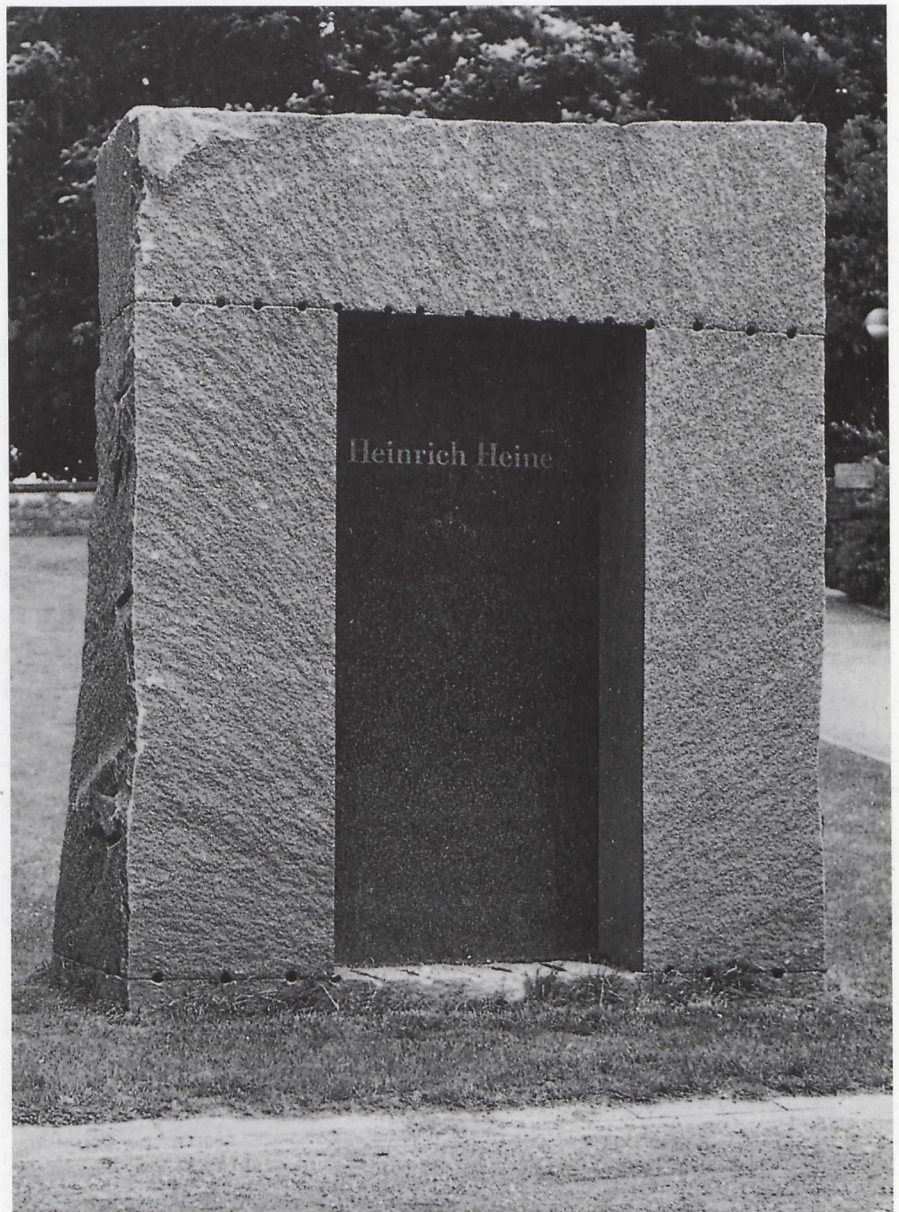
Wie kann eine Gegenwart, die in ihrer Kunstpraxis zu einer radikalen Menschen- und Bilderfeindlichkeit, die sich selbst noch als "rein", "genuin" und "modern" postuliert, vorgedrungen ist,<sup>11</sup> eine konkrete geschichtliche und lebendig wirkende Gestalt wie Heine in einem Denkmal memorieren bzw. vergegenwärtigen?

Die Lage der Kunst, in die hinein das Düsseldorfer Heine-Mal von Gerresheim von 1981 kam, kann nicht anders als eine disparate beschrieben werden, bzw. als völlig polarisierte: Die

abstrakte, nicht-mimetische Material-Installation (gegenstandslose Material-Kunst) glaubt, die Kunst der Zukunft zu sein.<sup>12</sup> Die expressiven Realisten bzw. Figurendarsteller aber sind überzeugt, in ihrem Weg läge die Zukunft der bildenden Kunst, und zwar weil der einzelne Mensch als komplexes Subjekt sich als Leib und Körper im Raum erlebt, der in ein soziales Geflecht tritt. "Die Pole heutiger Kunst liegen bis zum Reiß gespannt" (C. Einstein 1924): einerseits die Autonomie der Farben und Formen/Materialien, also das, was Carl Einstein schon 1934 eine "Selbstbewegung der Formen"<sup>13</sup> nannte (z.B. Material-Installateure wie André, Rückriem, Prager, Nierhoff u.a.); andererseits die Naturalisten des "Photographismus" (Abklatsch bzw. Kopien der sichtbaren Realität), und vor allem drittens die immer wieder auftretenden 'Expressionisten' der Verdichtung von Sehen und Wissen, von Beobachtung und Gedächtnis, also die expressiven Figuren- und Menschen-Darsteller wie Ipousteguy oder Hrdlicka, Grzimek oder Otto, Weber, Altensein oder Linke, Heß, Göbel oder Günzel<sup>14</sup>; die Plastiker in der ehemaligen DDR schwankten zwischen Idealismus und expressivem Realismus. Errichten die Ersteren die radikale Diktatur der "reinen" Form, so ringen die Dritten um eine existentialistisch fundierte bildnerische Kunst der Befragung und der Deutung des Menschen in seiner Zeit anhand von bewegten Figuren bzw. Torsi im Raum. Wie zerrissen, polarisiert und konträr die Lage der Bildnerie heute ist, geht insbesondere aus der Skulptur im öffentlichen Raum, spe-

ziell aus Denkmälern hervor. In einer kurzen Gegenüberstellung von zwei Individual-Denkmalern in der alten Hauptstadt Bonn vermag dies anschaulich zu werden:

- für den Altkanzler Adenauer nahm man mitnichten ein Röhren- oder Blöcke-Ensemble der sog. "zweiten Moderne" (etwa Hauser oder Lechner, Duisburg) mit Inschrift bzw. Namen Adenauers versehen, sondern setzte in Nachahmung der Gestalt den übergroßen Kopf des Kanzlers mit Bildeinschlüssen (1980-82 von Hubertus v. Pilgrim), also Wieder-Erkenntbares, in die Stadt;<sup>15</sup>
- für ein mögliches Heinrich-Heine-Denkmal in Bonn aber übernahm man ein Stein-Ensemble von U. Rückriem, das bereits fertig war, das er schon umsonst der Stadt Hamburg angeboten hatte, eine Arbeit aus Granitteilen, die wie ein Grab-Tor anmutet<sup>16</sup> und wo die polierte Granitplatte in der Mitte notwendig den Namen tragen muß, um überhaupt mit einer Person identifizierbar zu werden. Es könnte dort freilich auch *Heinrich von Kleist* stehen oder ein anderer Name. Wie austauschbar Rückriems Steine für Heine sind, belegt die Tatsache, daß der Bildhauer, der keine Bilder haut, das torartige Ensemble als "Tempel" und als "Bild-Stock" 1984-1985 beliebig variierte (Hamburg/Moorweide und Kerguehenec/Bretagne 1985), - ohne eine Person zu memorieren.



Diese zwei Beispiele sind äußerst aufschlußreich: Nicht weil die Abstrakte so "modern" ist, funktioniert sie *nicht* für ein Adenauer-Memorial, sondern weil sie ohne Inschrift, ohne Konnotation oh-

*Granitblöcke-Komposition als Heine-Denkmal, Bonn 1981-82, von U. Rückriem*

Statuette Heines von Sonja Eschefeld, 1987, für ein geplantes Denkmal des Dichters in Eisenhüttenstadt



ne Kommentar beliebig bleibt. Im Denkmal einer konkreten historischen Person sollte der Dargestellte, wenn er populär war, wiedererkennbar sein? Zumindest sollte etwas am Denkmal an eine wesentliche Seite seiner Persönlichkeit erinnern. Dies funktioniert mit autonomen Formen und Farben eben nicht. Abstrakte Formautonomie und memorierendes Denkmal heben sich quasi auf, sie sind "Feinde"; sie haben die Tendenz, sich auszuschließen, weil die Formautonomie ganz allgemein ist und weil das Denkmal ganz Konkretes vermitteln will. Das ist die heutige Aporie im Feld von abstrakter Plastik (die allzu allgemein ist) und konkretem Denkmal, das immer ein Besonderes memorieren soll. - Am zweiten A. Einstein-Denkmal in Ulm, 1984 von Jürgen Goertz ausgeführt, erscheint der Kopf der Person typischerweise fotografistisch genau, in einem Trompe-l'oeil-Effekt bzw. in einem an Dali erinnernden Modus zwischen Naturalismus und Verfremdung, aber leider dem Kitsch nahe.<sup>17</sup>

Um 1938 hat das Problem bereits B. Brecht hinsichtlich des Porträts von Lenin auf den Punkt gebracht, indem er die "Naturalisten" und die "Kubisten" ansprach, deren Werke in ihrem Verhältnis ähnlich konträr waren wie heute: Erstere zeigten Lenin wiedererkennbar, jedoch die Gestaltung/Form erinnerte "keineswegs an Lenins Kampfweise". Die Futuristen/Konstruktivisten dagegen gaben eine experimentelle Form, sie setzten "eine Riesengurke auf einen Riesenkubus, strichen das Ganze rot an und nannten es "Bildnis Lenins".

Was sie wollten, war: Lenin sollte nichts gleichen ... Leider erinnerte es auch nicht an Lenin."<sup>18</sup>

Die vier letzten Heinrich-Heine-Denkmäler, die wir öffentlich mit Erlaubnis der Behörden erhielten, zeigen jene Disparatheit, ja die Polarisierung der heutigen Kunstlage bestens. Ohne sie - aus Platzgründen - hier näher erläutern zu können, führe ich sie nur kurz vor,<sup>19</sup> damit man eine Anschauung gewinnen und sehen kann, in welchem Kontext ich argumentiere und wo und wie das Heine-Werk von Bert Gerresheim von 1981 letztlich steht:

1. Ähnlich wie Pilgrim in seinem Adenauer-Kopfdenkmal arbeitete Gerresheim für sein Düsseldorfer Werk 1980/81 im mimetischen Prinzip, indem er Heines Totenmaske expressiv verfremdete (zu Details siehe unten) und als begehbare "Landschaft" formte.<sup>20</sup>

2. In einem jüngeren Beispiel für Heine-Mäler ebenfalls mimetisch ging die Ostberlinerin Sonja Eschefeld vor; sie entwarf im Auftrag der Stadt Eisenhüttenstadt 1988/89 zwei Modi: eine aufgesokkelte Büste und ein Standbild eines deklamierenden Heine (kleines Bronze-Modell, Höhe 39 cm); die Aufstellung kam wegen der politischen Entwicklung ins Stocken. Man wollte letztlich die einfachere (billige) Lösung, nämlich die Büste Heines auf einem Steinsockel.<sup>21</sup>

3. Im antifizuralichen Prinzip der Material-Installation entwarf der Hamburger U. Rückriem - ganz unabhängig

von Bonn - im Juni 1982 für die Dokumenta 7 eine Granit-Blöcke-Komposition als "Heine-Denkmal". Er hatte diese bereits in die Hamburger Debatten um die dortige Wiedererrichtung des von den Nazis 1943 eingeschmolzenen Heine-Standbildes (von H. Lederer, Plan 1906, Figur 1910/12, Aufstellung erst 1926 in Hamburg, Stadtpark) eingebracht. Aber Hamburg präferierte in den langen Diskussionen um das NS-Kriegerdenkmal am Dammtor und um die Rekonstruktion von Heine eine andere Lösung, nämlich eine freie Variante des Lederer-Standbildes durch Waldemar Otto <sup>22</sup> (Rathausplatz, 1981 Modell, Enthüllung Mai 1982). Rückriem fand jedoch in Bonn für seine austauschbare Variante Befürworter, denn durch die Initiative des dortigen Museums-Direktors D. Stemmler plazierte man die Blöcke-Komposition als ein Heine-Denkmal im November 1982 hinter der Universität im Park. Die Gelder kamen aus der Kaiser-Stiftung für moderne Plastik, so daß sich die Stadt nicht zu engagieren brauchte; auch eine "billige" Lösung. Dabei ließ Rückriem verlauten: "Die polierte Fläche spiegelt, du siehst Heinrich Heine und dich selbst" (zu D. Stemmler). Dies ist eine völlige Abstraktion und naiv zugleich, denn der Betrachter sieht buchstäblich von Heine nur den *Namen*, mit dem er das Wenige verbinden kann, was er von Heine weiß. Und von sich selbst erblickt er nur sein Abbild vage. Völlig imaginativ und austauschbar ist die naive Annahme/Unterstellung, im Betrachter würden sich - so beliebige - Fragen formen wie: "Was würde Heine

heute schreiben und sagen?" "Was würde Heine an meiner Stelle tun?" (Reuße). Eher schon: "Was habe ich mit diesem Dichter zu schaffen?" (Welti) "Was weiß ich von ihm?" (F. Reuße), oder besonders: "Ist dieses Denkmal Heine angemessen?" Die Antwort ist für jeden wirklichen Heine-Kenner nur: nicht angemessen.<sup>23</sup> Im übrigen ist gerade der *Standort*, der von den Befürwortern immer gelobt wird als geistvolle "Rezeptionsvorgabe", gerade für die modernen Facetten von Heines Person als kritischer Autor der Großstädte (vgl. Kerr und H. Mann) ganz irrelevant. Heine gehört als Denk- und Frage-Mal in die Städte, nicht wie in Bonn in einen abseitigen Park hinter der Universität. Dies erkannten sogar die Hamburger, die ihn vom Stadtpark (1926) auf den Rathaus-Platz holten!

4. Den Gegenpol zu Rückriem verkörpert Hitlers Starbildhauer Arno Breker, dessen Sitzfigur hier auch im Hinblick auf Gerresheims Werk in Düsseldorf zu beachten ist, weil es eine Lobby der Stadt anbot: Breker nahm den "Jeune poète" von 1930/32, der seinerzeit im letzten republikanischen Wettbewerb vor der Hitler-Diktatur in Düsseldorf den 2. Preis (nach Georg Kolbe) erhalten hatte; er renovierte diese alte Figur, die expressiv war, glättete sie klassizistisch und gab sie im Blow-Up-Verfahren heraus. Brekers Lobby um H. Lohausen und die sog. "Heine-Denkmal-Gesellschaft" (nicht zu verwechseln mit der Heinrich - Heine - Gesellschaft, Düsseldorf) boten diese Figur zusammen mit den "Düsseldorfer Jonges" der Stadt



*Sitzender Jüngling ("Jeune poète") von Arno Breker, 1979-1983, Norderney*

als endliches Heine-Denkmal an. Dieser Plan fand jedoch keine Mehrheit im Stadtrat; man entschied sich für das von einem Bankier spendierte Projekt Gerresheims, das am 17.2.1981 am Schwanenmarkt enthüllt wurde.<sup>24</sup>

Brekers Figur wurde in reichlicher Naivität von der Kommune Norderney als

Geschenk und Denkmal für Heine angenommen; Aufstellung 6. Dez. 1983. - Eine Klage wegen Verunglimpfung des verstorbenen deutsch-jüdischen Dichters Heine wurde vom Landgericht Aurich am 9.12.1983 ohne Angabe von Gründen zurückgewiesen.

En passant kann hier die Frage gestellt werden, was Heine selbst vom Phänomen "Denkmal" hielt, wie er Mäler seiner Zeit kritisierte, verspottete, die Stifter belächelte oder sich über Bedenkmalungen ironisch lustig machte (die wichtigsten Stellen habe ich in einem Aufsatz im Heine-Jb. 1985 erörtert).<sup>25</sup> Zu fragen wäre auch, ob Heine mit einem Denkmal für sich liebäugelte und wie er sich dieses vorstellte: Das Verlagshaus Campe in Hamburg jedenfalls nannte er einmal ein "prachtvolles Monument" in Erinnerung der vielen Auflagen seines "Buches der Lieder".

Da der Marmor traditionell ein nobles Material war, scherzte Heine im Reisebild "Das Buch Le Grand" (1826): "Aber mein Ruhm schläft jetzt noch in den Marmorbrüchen von Carrara." Und an seinen Buder Maximilian, der in Heidelberg Medizin studiert hatte, schrieb Heine am 29.8.1837 aus Havre de Grâce: "Wie es mir im Alter ergehen wird? Ehrlich gesagt, ich wage nicht daran zu denken! Ich werde wahrscheinlich die Zahl jener edelsten und größten Männer Deutschlands vermehren, die mit gebrochenem Herzen und zerissenem Rock ins Grab steigen. In Düsseldorf wird mir dann wohl ein Monument gesetzt werden."<sup>26</sup>



Das gebrochene Herz war eine angstvolle Formel im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Sie verweist auf das *saturische* Geschick vieler Künstler: auf die Anstrengung für's Werk, auf das Außenseitertum, auf die Verzweiflung, die Armut (weil unverstanden), die harte soziale Lage wegen Refusierung, die Angst vor Refusierung, Anfälle von Umnachtung, Depressionen durch Mißerfolge, ja Wahnsinn und häufige Selbsttötung. In seinem Künstlerroman "L'Oeuvre" von 1886 hat Émile Zola alle die Facetten der Krisen der Künstler (und Malerei), ihrer Anstrengung, Erschöpfung, Zweifel am Werk und an der Gesellschaft, die Angst vor dem Verrücktwerden, den Jammer, die Verzweiflungsanfälle und die Flucht in Hoffnungen und Liebe geschildert in der Person des Malers Claude Lantier. In diesem Sinne schrieb später W. Benjamin in seinen Baudelaire-Studien, die "Moderne" (damit war aus unserer Sicht die Zeit von um 1887/88 - 1933 gemeint)<sup>27</sup> stehe im Zeichen von Refusierung und Selbstmord. Benjamin nannte nicht den bekanntesten Selbstmörder V. van Gogh. Wir denken an Jean-A. Gros, an Heines Freund Gérard de Nerval, an C. Meryon, an Maupassant, an Pissarros Armut, an Jongkind und besonders an van Gogh und Modigliani. Am 29. Juli 1888 schrieb van Gogh an seinen Bruder Théo im Tenor der Opposition gegen die dekadente, herrschende, offizielle Kunst und in Hoffnung auf eine "Wiedergeburt der Kunst" (*régénération de l'art*): "Die neuen Maler, einsam und arm, werden wie die Verrückten behandelt, und durch diese Behandlung wer-

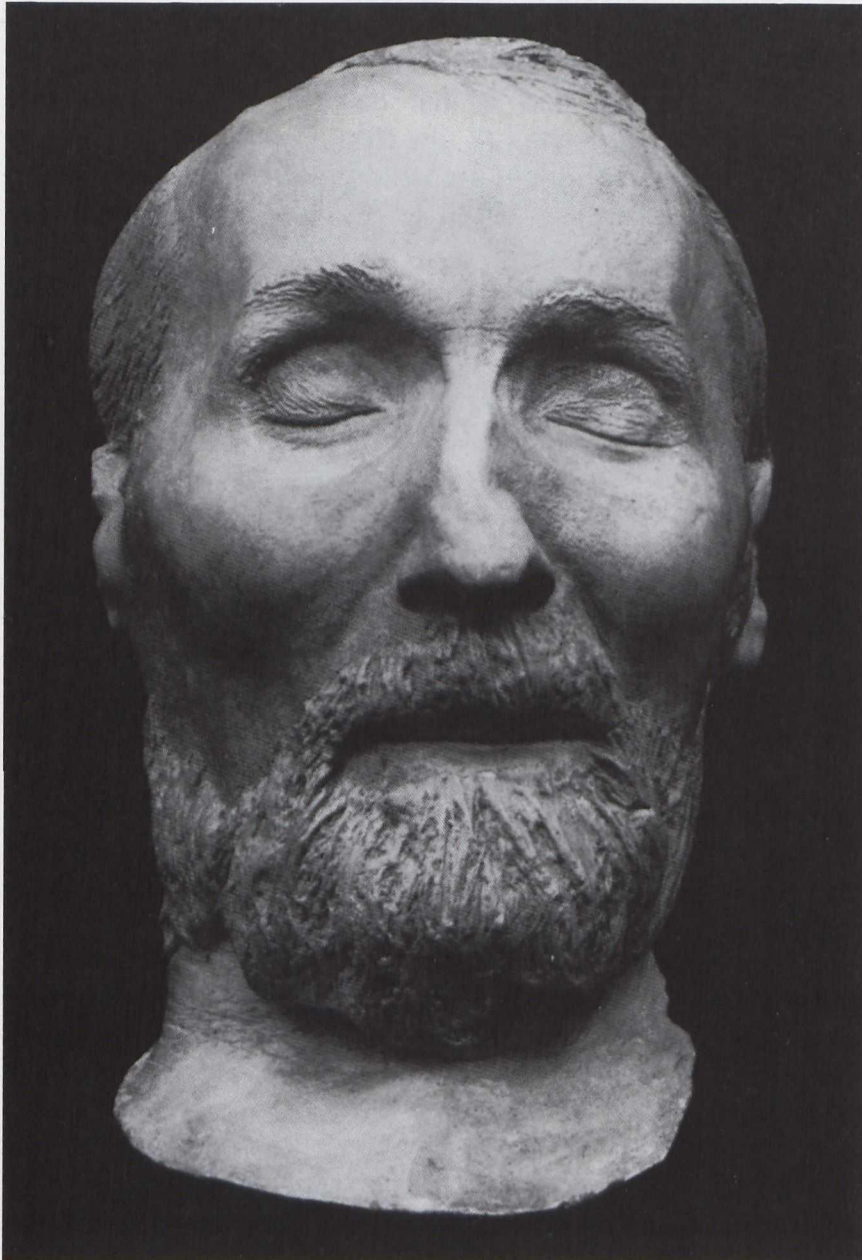
den sie es tatsächlich, wenigstens was ihr soziales Leben betrifft." Claude Lantier in Zolas Roman von 1886 erhängt sich verzweifelt vor seinem unvollendeten Gemälde, dem er im Tode noch das Gesicht zuwandte. Heute sind viele Künstler Belobigte, Gemanagte und Etablierte und deshalb kaum als "Avantgarde" zu betiteln. Heine selbst hat damit gerungen, und er hat das Schicksal seines Freundes G. de Nerval vor Augen gehabt, - aber auf tapfere Weise durchgehalten.

In den wenigen ausgeführten Heine-Denkmalern stand er meist *nicht selbst* auf dem Sockel. Man baute Personifikationen oder Symbole für nur den Lyriker, um den Widerstand gegen den politischen Autor von Anfang an zu umgehen. Damit wurde Heines Persönlichkeit gespalten; selbst die liberalen Frankfurter verlangten in ihrem Comité im Oktober 1912 ein plastisches Werk, das "ausschließlich dem Dichter, nicht dem Kämpfer Heine entspricht" (G. Swarzenski). Solche Spaltung hatte bereits Vorläufer im Denkmalstreit nach 1887 in Düsseldorf, als die "Loreley" dem Standbild Heines vorgezogen wurde. Franz Mehring sagte im Mai 1894 treffend dazu: "Wer aber den Revolutionär Heine verleugnet, der hat kein Recht mit dem Dichter Heine zu prahlen."<sup>28</sup>

Die Spaltung geschah mit dem Loreley-Brunnen für Düsseldorf, der dann letztlich 1899 in New York aufgestellt wurde, mit dem Tanzpaar von Georg Kolbe 1912/13 in Frankfurt (Enthüllung 13.12.1913) und auch 1953 wieder in

Heines Totenmaske

Düsseldorf mit der "Harmonie" von A. Maillol im Stadtgarten. Dieses verschämte Denkmal war bis zu Gerresheims Werk von 1981 das Alibi für Heines Geburtsstadt.<sup>29</sup>



- Oder Heine war der gebeugt Leidende: so in der Sitzfigur der Kaiserin von Österreich, Korfu 1891, heute im Mistral-Parc in Toulon; - oder von Heine wurde gänzlich abstrahiert, weder der Lyriker noch der Kämpfer gezeigt, d.h. er wurde abstrakt bezeichnet wie 1982 durch die Granitblöcke von Rückriem in Bonn. Nur die Berliner Gruppe um A. Kerr / G. Hauptmann / M. Liebermann und die Hamburger Literarische Gesellschaft, die sich für ein "deutsches Gedenkmal" für Heine nach 1906 zusammenschlossen, präferierten für den "sinnenden Europäer" das Standbild des jugendlichen Heine, der nach Paris emigrierte, also den ca. 33jährigen (Enthüllung am 3. August 1926, Rede von A. Kerr). Dieses Standbild von Hugo Lederer wurde im August 1933 von den Nazis entfernt und im Juni 1943 für Waffen eingeschmolzen.<sup>30</sup>

Im letzten republikanischen Wettbewerb vor der Nazi-Diktatur, also 1930/32 in Düsseldorf, für den Heinrich und Thomas Mann die Aufrufe schrieben, in dem jener Sitzende von A. Breker den 2. Preis erhielt, Kolbes "aufstehender Jüngling" den 1. Preis gewann, spielte die *Totenmaske* Heines eine zentrale Rolle. Sie ist ein Dreh- und Angelpunkt für unseren Zusammenhang. Die geschichtliche Rolle der Totenmaske Heines besteht darin, daß sie 1931 einen Spendenaufruf trug; das Bildwerk des toten Dichters appellierte an seine Freunde: "Spendet für das Heine-Denkmal in Düsseldorf".<sup>31</sup> Dies wurde für Gerresheims Konzeption wegweisend; er schwankte anfangs zwischen

drei Lösungs-Modi: einem schmerzvollen Porträt (Büste des Dichters), einer halb lagernden Sitzfigur des "Lazarus" Heine und dem Aufgreifen der Totenmaske als öffentlich gestaltetes Mal.

Hier kurz die Daten der Entstehung: Im Sommer 1977 machte der Bankier Stefan Kaminsky dem Bildhauer Gerresheim die Offerte für ein großes Werk, das öffentlich plaziert werden müsse. Gerresheim als Düsseldorfer faßte mit seinem Galeristen Niepel die Idee für ein - über Maillols "Harmonie" hinaus - neues Heine-Denkmal, das nicht wieder mit weiblichen Symbolen wie "Loreley" oder "Harmonie" arbeiten, vielmehr etwas von Heines Person auf reale Weise vermitteln sollte. Im Juli-August 1978 fertigte der Künstler die Skizzen und

plastischen Entwürfe an, Zeichnungen der Totenmaske im Profil, d.h. Meditationen über Heines totes Antlitz, das ihm einzige authentische Quelle schien; daneben schuf er plastische Porträts des jungen und des älteren Heine in einem bereits vexierenden Stile als "Lazarusköpfe". Diese Vorarbeiten wurden im Herbst 1978 in der Galerie Niepel ausgestellt.<sup>32</sup>

Der Kulturausschuß Düsseldorfs begutachtete am 23. November 1978 das Projekt und genehmigte den Entwurf "Physiognomische Vexierlandschaft". - Von dem Gegenprojekt der sog. "Heine-Denkmal-Gesellschaft", der Lobby des Nazis Breker, ließ sich die Stadt trotz der Diskussionen in der Zeitschrift "DAS TOR" nicht beirren<sup>33</sup>, und folglich nahm sie das Geschenk bzw. die Stiftung des Bankiers Kaminsky unter ihrem OB Kürten und dem Kulturdezernenten B. Dieckmann am 13. Dezember 1979 an. Das Monument sollte also zum 125. Todestag Heines auf dem vorteilhaften Standort am Schwanenmarkt am 17. Februar 1981 enthüllt werden, - was auch geschah. Gerresheims Konzept ging von der stark vergrößerten und gespaltenen Totenmaske Heines aus. Nach der Arbeit am großen Gipsmodell wurde dieses in einzelnen Stücken vom Kunstgießer Kittl in Bronze gegossen. Die dergestalt transformierte Totenmaske Heines mit dem Ziel eines Monuments seiner *Leiden*, seiner traurigen Wirkungsgeschichte, als Symbol seines jüdischen Leidens in Deutschland und als Signatur seiner niederschmetternden Denkmalgeschichte wurde jedoch



Vexierbild Heines von Bert Gerresheim, 1979, Bronze

nicht im konventionellen braunen Bronzeton belassen, sondern der Künstler zog eine aschgraue Patina darüber - mit der Absicht, dem Werk den Anschein des Alters von 70 bis 80 Jahren zu geben. Ob dies sinnvoll war und ist, kann m.E. gefragt werden.<sup>34</sup>

Gerresheim vergrößerte die Totenmaske, aber er spaltete und zerstückte sie. Das Gesicht Heines, das Antlitz seiner Seele und seines Todes wurde in mehrere Blöcke zerschnitten. So konnte einerseits die selbstbewußte Zerrissenheit des Dichters, die er eigens in "Bäder von Lucca" (1829) bezeugt hatte, anschaulich wirksam werden:<sup>35</sup> "Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit [das Lied von Byronscher Zerrissenheit] klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist." Andererseits konnte Gerresheim das traurige Schicksal, das Heines Vermächtnis durch sein Umstrittensein erlitten hatte, bezeichnen. Die Teile des Kopfes wurden - zu ebener Erde - in eine begehbare Gesichts-Landschaft überführt und eingebettet in eine aus Beton bestehende, flache untere Zone (transformierter Sockel). Über die asymmetrisch komponierten Teile wurde eine Art Käfig als imaginärer Raum oder Bezirk aus einem Gestänge gesetzt: ein Hinweis auf die "Matratzengruft", also Heines langes Krankengericht in Paris. Die Maße des Monuments, das (an der Tradition des Persönlichkeitsdenkmals gemessen) ein völlig neuartiges Memorial formte, sind 8 Meter Länge, 5 Meter Breite und 2,50 Meter Höhe. Ohne eigene Achtungszone ist es

eingebettet im Grün des Schwanenmarktes. In die triste Zerstückung der Heine'schen Totenmaske fügte Gerresheim in poetischer Symbolisierung eine Reihe von konkreten Emblemen bzw. Reliquien aus Heines Biographie ein: an den Stoffteilen, die mit einem riesigen Reißverschluß verzahnt sind, erkennen wir hinten die Narren-Schelle und die Lazarus-Klapper; vorn sehen wir die Trommel des Tambourmajors Le Grand aus Heines Kindheitserinnerungen, dem "Reisebild" "Ideen - das Buch Le Grand", versehen mit den Begriffen Liberté, Egalité und Fraternité; daneben ein Frauenschuh als Hinweis auf Mathilde (Eugénie Mirat, Heines Frau). Die gesamte Komposition dieser begehbaren Kopf-Landschaft besitzt eine auffallende modernistische Offenheit, eine disparate, beinahe zerflatterte Form, fast etwas Zufälliges. Nur der größte Torso mit der mächtig gekrümmten Nase scheint die disparaten Teile des übrigen zu sammeln. An seiner Rückseite ist, über der Hand des Bildhauers als Signatur, die Dedikationsinschrift mit den Namen der Initiatoren angebracht. Darunter am Boden, neben dem Reißverschluß, erkennen wir ein aufgeschlagenes Buch, darin das Profilbildnis Heines im plastischen Relief (nach dem authentischen Porträt des ca. 36jährigen, von David d'Angers) und scharf rechts daneben eine Schere als Hinweis auf die Eingriffe der preußischen Zensur in Heines Schriften.

Der Grundtenor der Konzeption dieses Erinnerungsmals ist das Thema des *Leidens* Heines, d.h. letztlich seine Exi-

stanz als Kranker in der von ihm so genannten "Matratzengruft", also der Lazarus-Heine, der von Mai 1848 bis zu seinem Tode 1856 nicht mehr das Haus verlassen konnte und trotzdem in großer Tapferkeit erschütternde Gedichte, an den "Schriftstellernöten" und an "Lu-tetia" schrieb, und der keinen Selbstmord verübte wie sein Freund Gérard de Nerval. Gerresheim wollte die Dimensionen der Passion Heines mittels

der zerstückten Totenmaske, die er zu einer offenen Gesichts-Landschaft formte, anschaulich wirksam machen. Der schreitende Betrachter wird impliziert und durch diese begehbare Form derart affiziert, daß ein Grusel-Effekt eintreten kann. Wer aber Heine stark liebt und verehrt, fühlt sich befremdet und erschüttert; befremdet, weil er den Kämpfer Heine nicht mehr findet. Gerresheim hat sich für eine einseitige Betonung

*Heinrich-Heine-Denkmal  
von Bert Gerresheim, 1978  
- 1981, Düsseldorf*



der Leiden Heines entschieden und dabei deutlich mit der Reliquien-Tradition gespielt, indem er die Erinnerung an christliche Leidensbilder wie den abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers (Johannes-Schüssel) suchte.<sup>36</sup> Ihn interessierte also merkwürdigerweise nicht die Vitalität Heines, die geniale Beweglichkeit seines Geistes zwischen Beobachtung, Analyse, Phantasie und visionärer Kraft. Gerresheim dachte nicht an den starken, selbstbewußten, revolutionären, die französischen Revolutions-Ideen liebenden und vertretenden Heine, der im Mai 1831 nach Paris übersiedelte, um zwischen den beiden Nationen emanzipatorisch zu vermitteln; - ein Heine-Bild, das Kerr, Hauptmann, Klinger, Liebermann und die Hamburger nach 1906 für ein *Standbild* des jugendlichen Heine bevorzugten und das Kerr in seiner Rede von 1926 mit den Bezügen zwischen Heine und Nietzsche pointierte: mit Nietzsche nannte er Heine *"ein europäisches Ereignis"*.<sup>37</sup>

Gerresheim sah an und in Heine offenbar auch nicht die Dimensionen, die Heinrich Mann in seinem beeindruckenden Aufruf für Düsseldorf (Berl.Tagblatt 28.12.1929) skizzierte: "...es gibt kaum eine Persönlichkeit, die in so langer Zeit so gegenwärtig geblieben ist, und wenige Werke, die so viel Leben behalten haben wie das seine. Er ist das vorweggenommene Beispiel des modernen Menschen. Er hatte schon damals die uns gewohnte Geisteshaltung; er war sachlich bei aller seiner Phantasie, scharf zugleich und zärtlich, ein Zweifler, doch tapfer. Aus seinen großen

Schmerzen machte er nicht nur kleine Lieder. Er machte daraus Erkenntnisse, die noch nicht üblich waren, und Rufe einer Menschenstimme, die wie aus unserer Mitte kommt. (...) Heinrich Heine hat für sich die Zukunft, da schon so viel Vergangenheit für ihn spricht. Er hat den beständigen Ruhm und die nie aussetzende Wirkung..."<sup>38</sup>

Nichts davon in Gerresheims Lazarus-Gesicht Heines; den Plastiker interessierte nur eine Dimension, die er subjektiv setzte: "der an sich und seiner Umwelt leidende und gebrochene Heine", d. h. Isoliertheit und Krankenbett - "Abgeschiedenheit, Verhüllung und gefängnisähnliches Krankenlager. Das bandagierende, vergitternde *Netz*, das hochstehende Gestänge und die Decken- und Matratzenpartien ... umreißen als Bildelemente diese Gedankenketten" (D. Schwarze, 1981).<sup>39</sup>

Das Besondere an dem Düsseldorfer Heine-Denkmal unserer Zeit ist diese ungewöhnliche Form, die jenen Leidens-Gehalt transportiert, die sich - völlig anders als traditionelle Denkmäler oder moderne Varianten wie bei Pilgrim und Rückriem - ohne Achtungszone unvermittelt wie Bruch- und Fundstücke erschließt, ja anbietet; dabei spielt die Assoziation an ein quasi gestürztes Denkmal eine für die Geschichte der verhinderten und zerstörten Heine-Mäler signifikante Rolle. Es handelt sich um ein gegenständlich-figürliches Werk als *Denkanstoß*, das nicht derart abstrakt und austauschbar ist wie Rückriems Steine plus Namen in Bonn. Ger-

resheim wollte in dieser modernen Form der Offenheit bewußt eine Art "Fragemal" mit allgemein erkennbaren Zeichen des Konkreten realisieren bzw. den Betrachter durch haptische Einbeziehung zum Fragenden machen: auf dem Passionspfad Heines, - und nicht alles offen lassen wie im Blick des Betrachters auf Heines Namen bei Rückriem. *Liberté, Egalité* und *Fraternité* sind die realen Perspektiven dieser Begehung Heines, während bei Rückriems 'Tor' in Bonn der Betrachter nur sich selbst spiegelt. - Der Charakter des

"Fragemals" mag zwar - wie Görtz seinerzeit betonte<sup>40</sup> - dem "zerrissenen" Dichter Heine gemäß erscheinen, nämlich durch Ironie, Kritik, Verfremdung, Hohn und Spott stimulierende *Fragen* aufwerfen. Jedoch ein Mal des nur kranken, leidenden, sterbenden, ja toten Heine könnte auch gerade Gegenteiliges der komplexen Persönlichkeit Heines vermitteln, nämlich das Scheitern seiner Ziele und Utopien, seiner Ideen und Appelle der Schriften, das Versinken seiner Botschaften über Leiden, Liebe und Schönheit (das "Helleni-

*Heinrich-Heine-Denkmal*  
von Bert Gerresheim, 1978  
-1981, Düsseldorf, Detail





sche"). Das vielgelobte Fragemal muß somit denn auch kritische Fragen bzw. Skepsis erlauben, die ich mit den Worten Kerrs und Heinrich Manns bereits einleitete. Als Memorial Heines ist das Werk letztlich eindimensional; es fehlt die Anschauung von Heines genialer Lebendigkeit und geistiger Beweglichkeit in seiner zerrissenen Zeitbewegung und in den Kämpfen jener Zeit zwischen Wartburg und Hambach und danach. Das graue Zerstücktsein des Kopfes am Leitfaden der Totenmaske vermittelt mir eine maßlose Traurigkeit, einen totalen Pessimismus, Heines Person ohne wirkendes Nachleben, ja quasi ein zweites Sterben, das in die Zukunft verlängert und zementiert ist. Die Erschütterung über Heines Passion wirkt, aber nichts wird anschaulich von Heines Geist, Kraft und Bedeutung für die folgende Zeit (siehe H. Mann 1929). Dementsprechend wollten - wie bereits gesagt - die kulturellen Eliten nach 1906, die Liberalen um Hauptmann, Liebermann, Kerr, in ihrem Comité Berlin-Hamburg ein ganzdeutsches Denkmal ("deutsches Gedächtnismal") mit dem ca. 34jährigen starken, kämpferischen Heine in einem qualitätvollen Standbild von Max Klinger, das aber wegen Hamburger Standort dann Hugo Lederer ausführte (1912/13, Aufstellung 1926).<sup>41</sup> Die veränderte historische Situation mag den Plastiker Gerresheim in den 70er Jahren von diesem positiven Bild Heines als Leitbild entfernt haben. Bert Gerresheim, der hier zu Wort kommen muß, suchte seiner pessimistischen Sicht Ausdruck zu verleihen, er beschrieb es 1981 so:

"Der Weg, Heine plastisch zu 'monumentieren', ging über kleine Vexierportraits erst des jugendlichen dann des späten Heine. Diese Portraits öffneten den Weg zu einem Lazarusgesicht - zur Sitzfigur - zur Matratzengruft - zur physiognomischen Vexierlandschaft - einem Vexiergesicht in Bronze, von dem sich Gesichtspartien teilweise zu lösen, zu versinken oder aufzusteigen scheinen, innerhalb und außerhalb eines Gestänges, das assoziativ Erinnerungen an die Bezeichnung eines magischen Bezirks, Gruft, Grab, Schrein wachrufen könnte, - vielleicht eine Plastik auf den Spuren einer literarischen Passion. Heines Name ist 'ein Ärgernis, und nur wer dem ohne Schönfärberei sich stellt, kann hoffen...' (Th. Adorno)".<sup>42</sup> Dies klingt plausibel. Jedenfalls handelt es sich bei Gerresheims Werk um ein eminent modernes Denkmal-Konzept, wenn es auch anders als die gegenstandslosen Material-Künste von heute durchaus einem mimetischen Prinzip verbunden bleibt, - ein Konzept, das weder der Austauschbarkeit abstrakter Blöcke oder Kuben folgte, noch die Simplizität naturalistischer Bildner eines Kopfes als Denkmal suchte. Damit war ein dritter Weg expressionistischer Form denkbar.

Wir sehen, es ist eine wesentliche subjektive (interne) und darüber hinaus letztlich aber auch *öffentliche* Entscheidung, welchen Akzent der Biographie, der Geschichtlichkeit, der sozialen Lage, der Ideen und der Wirkung einer Geistesgröße wie Heine man bei einem Personen-Denkmal heute setzt bzw. an-

schaulich machen will. Die sehr unterschiedlichen Formen unserer Zeit für Heine-Denkmäler habe ich oben skizziert; W. Otto schuf eine moderne Variante des Standbildes von Lederer (1926), das in Hamburg vor dem Rathaus am 11. Mai 1982 enthüllt wurde; Briegleb kritisierte es als "Schildbürgerdenkmal" wegen der eingesackten Haltung Heines; Rückriem gab in seinem Reduktionismus lediglich torartige Steine mit Namen (November 1982, Bonn); Arno Breker schuf eine aufgeblasene, glatte Sitzfigur eines jungen Dichters, die 1983 auf Norderney für Heinrich Heine erhalten mußte (Aufstellung 6. Dezember 1983); Sonja Eschefeld schuf im realistischen Stil der Verdichtung nach 1979 eine lebensgroße Büste und alternativ ein Modell für ein Standbild des deklamierenden Heine (für Eisenhüttenstadt); ihrem mimetischen Prinzip steht Gerresheim nahe. Der Düsseldorfer schuf als "Fragemal" die zerstückte Totenmaske Heines, die nichts von seinem vitalen Leben zeigt, eher eine Art zweites Sterben - ohne Auferstehung, eine Art Grab, einen "magischen Bezirk".

Ob Heine mit dieser Art seiner Bedenkmalung einverstanden gewesen wäre, kann dahingestellt sein oder gefragt werden. Über Totenmasken jedenfalls sagte Heine, daß sie etwas Grauenhaftes, Fatales, Erschreckendes, Rätselhaftes hätten, - ein Zug, "der uns (...) aufs Unleidlichste die Seele durchfröstelt; sie sehen alle aus wie Menschen, die im Begriffe sind, einen schweren Gang zu gehen."<sup>43</sup> Was die Zerrissen-

heit seines Kopfes als modernes Denkmal betrifft, so könnte eine wohlmeinende Deutung des Düsseldorfer Monuments auf Heines eigene Sätze über das "Dichter-Märtyrertum" und das zerrissene Dichterherz rekurrieren. Im Kap. IV der "Bäder von Lucca" (1829) lesen wir <sup>44</sup> über das Ende der (romantischen) "reinen Natürlichkeit": *Sie sind ein zerrissener Mensch, ein zerrissenes Gemüt, sozusagen ein Byron. - Lieber Leser, gehörst du vielleicht zu jenen frommen Vögeln, die einstimmen in das Lied von byronischer Zerrissenheit, das mir schon seit zehn Jahren, in allen Weisen, vorgepiffen und vorgezwitschert worden (...) Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. - Durch das meininge ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich (...) begnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig erachtet haben. (...) Jüngst, mit vieler Mühe, verschaffte ich mir in Berlin die Gedichte eines jener Ganzheitsdichter, der über meine byronische Zerrissenheit so sehr geklagt, und bei den erlogenen...zarten Naturgefühlen, die mir da, wie frisches Heu, entgegendufteten, wäre mein armes Herz, das schon hinlänglich zerrissen ist, fast auch (noch) vor Lachen geborsten, (...)*

(Vortrag am 6. Okt.1990 zum Geburtstag meines Kollegen Dr. Jörn Bahns, Heidelberg)

- 1 Vgl. für dieses Feld Karl Arndt: *Denkmaltopographie als Programm und Politik, in: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, hg.v. E. Mai und St. Waetzoldt, Berlin 1981, S. 165f.  
Hans E. Mittig / V. Plagemann: *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972;  
Kl. Lankheit: *Weinbrenner und der Denkmalkult um 1800*, Basel 1979;  
A. Hoberg / D. Hoffmann u.a.: *Denkmal-Heft der Kritischen Berichte*, Jg. 16, 1988, Heft 3;  
- Aleida Assmann / D. Harth: *Mnemosyne - Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankf./M.1991; - M. Diers, (Hg.): *Monumente*, Weinheim 1993.
- 2 M. Windfuhr: *Heine, Revolution und Reflexion*, Stuttgart 1976;  
Walter Grab: *Heinrich Heine als politischer Dichter*, Heidelberg 1982; - Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Frankf./M. 1986.*  
Manfred Windfuhr: *Zum Verhältnis von Dichtung und Politik bei Heine*, in: *Heine-Jb.* 24, 1985, 103-122.
- 3 Vgl. den Artikel gegen Heine in München von Seiten der Kirche, in: *E O S*, 12. Jg. Nr. 132 vom 18. August 1828, S. 529; - ferner Martin Walser: *Heines Tränen - mit Zeichnungen von Bert Gerresheim*, Düsseldorf 1981.
- 4 Siehe in *Rheinische Post*, vom 24. Feb. 1989. - Zur Benamung der *Düsseldorfer Universität* vgl. W. Gössmann: *Endlich - Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf am 19.Juni 1989*, mit Beiträgen von L. Lorentz, Johannes Rau, W. Gössmann, Manfred Windfuhr, *Uni-Mosaik Düsseldorf Heft 5*, Düsseldorf. 1989.
- 5 H. Heine: *Ludwig Börne (1840)*, in: *Heine - Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, Hanser Frankf./M. 1975, Bd. IV; - H. Heine Briefe, hg. von Fr. Hirth, Mainz/Berlin 1950, S. 420;  
vgl. dazu F.J. Görtz: *Ein Fragemal für Heinrich Heine*, in: *Frankf. Allg. Ztg.*, vom 20. Feb. 1981, S. 23; - wieder in Görtz: *Innenansichten*, Frankf./M. 1987, 96 f.  
(dank bestem Hinweis von Dr. Peter Staengle).
- 6 "Unverfälschte Deutsche Worte", Wien, 6.Jg. 1888, Nr. 3, 4, 9, 19, - siehe dazu D. Schubert: *Der Kampf um das erste Heine Denkmal in Düsseldorf 1887-1893 - Mainz 1893/94 - New York 1899*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Köln)*, Bd. 51, 1990 S. 251.  
Zum *Bildhauer und Düsseldorf 1887-1893* vgl. Brigitte Hüfler: *Ernst Herter (Diss. 1978)*, Berlin 1982.
- 7 Zu Kaiserin Elisabeths Heine-Figur von L. Hasselriis 1891 auf Korfu vgl. meinen Beitrag in: *Kritische Berichte*, 16. Jg. 1988, Heft 3, S. 33 f. "...ein verirrter Fremdling".  
J. Kruse: *Heine im Bild - zwischen Denkmälern und Illustrationen*, in: *Literatur - Verständnis und Vermittlung, eine Anthologie für W. Gössmann*, Düsseldorf 1991, 162 f.
- 8 *Heine im Börne-Buch*, 1840 (*Sämtl. Schriften*, ed. Briegleb, Bd. IV, S. 88), vgl. dazu Albrecht Betz: *Ästhetik und Politik - Heines Prosa*, München 1971; - M. Walser: *Heines Tränen*, 1981, S. 25-27; Walter Grab: *Heine als politischer Dichter*, 1982, S. 18 und S. 47.- Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Frankf./M. 1986*, S. 180 f. und 196 f.
- 9 Graf A. Platen hatte Heines Freund Karl Immermann und Heine angegriffen, woraufhin Heine jene bissigen Passagen über den katholischen Salon-Dichter und Homosexuellen Platen in "Lucca" interpolierte; - vgl. Heines Brief darüber an den Freund Varnhagen v. Ense vom 4.2.1830, er müsse ein "Exempel statuieren"!

- 10 Gegen den falschen, engen Patriotismus der Deutschen setzte Heine die Idee der Freundschaft zu allen Menschen (s. Sept: 1844: "Ich bin der Freund der Franzosen, wie ich der Freund aller Menschen bin..."); zugleich wieder die scharfe Absage an die Lakaien der nationalen Livree:  
"Ich höre schon ihre Bierstimmen: du lästerst sogar unserer Farben, Verächter des Vaterlands, Freund der Franzosen..." (Sämtliche Schriften, ed. Briegleb, Bd. IV, S. 574).  
Vgl. besonders auch Heines Brief an Fr. Merckel 1833 in: H. Heine - Briefe, hg.v. Fr. Hirth, 1. Band Mainz/Berlin 1950, 2. Teil, S. 38: "Mit der Zerstörung der nationalen Vorurtheile, mit dem Vernichten der patriotischen Engsinigkeit schwindet ihr bestes Hilfsmittel der Unterdrückung. Ich bin daher der inkarnierte Kosmopolitismus ... und ich bin daher überzeugt, daß ich mehr Zukunft habe als unsere deutschen Volksthümler..."
- 11 Vgl. dazu D. Hoffmann-Axthelm: Theorie der künstlerischen Arbeit, Frankf./M. 1974, S. 176 "Gegenstandsverlust"; dagegen sein Appell an die Künste als "Bildlichkeit sozialen Bewußtseins" (S. 34 und 47); - D.Schubert: Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg - oder: Die Verantwortung der Kunst, in: Denkmal - Zeichen - Monument, hg. von E. Mai, München 1989, S. 134-143; - Martin Warnke: Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Kunst im öffentlichen Raum, hg.v. V. Plagemann, Köln 1989, 226.
- 12 Angesichts von Hrdlickas Denkmalskulptur "Untergang der Cap Arcona" in Hamburg 1986 schrieb ich: Die Zukunft der bildenden Kunst liege m. E. in der Menschendarstellung (in: Krit. Berichte 15.Jg., 1987, Heft 1, S. 18). Daraus machte man in der Polemik "die Kunst der Zukunft" (G. Werner), was eine Verdrehung war (Gabriele Werner, in: Krit. Berichte 16, 1988 / Heft 3, S. 62); - vgl. meine Anm. 21 im Beitrag "Hamburger Feuersturm" und "Cap Arcona" - zu Hrdlickas Gegenstandskmal, in: Kunst im öffentlichen Raum (wie Anm. 11) 1989, S. 170; der Hg. Plagemann kürzte in meinem Text auf unverantwortliche Weise herum, ließ aber als "Verantwortlicher" die Idee von J. Hohmeyer drucken, das Werk von A. Hrdlicka wieder zu entfernen.
- 13 Carl Einstein: Georges Braque, Paris/New York 1934, in: Einstein - Werke, Bd. 3, 1929 - 1940, hg. von Marion Schmid / Liliane Meffre, Wien / Berlin 1985, S. 192.  
C. Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen (um 1932), hg. von Sibylle Penkert, Reinbek 1973, S. 23, wo Einstein die Abstrakten schon als extrem subjektivistisch und autistisch kritisierte: "Sie behaupteten, daß gerade solche Haltung revolutionär sei. Doch die Verselbständigung und Abtrennung des Erlebens der Elite, diese gespenstische Selbstbewegung der Formen, die zu Gebilden sich sammeln, denen kein bekannter Gegenstand entspricht (...) Diese Künstler gewannen damit die kapitalistische Elite, indem sie die unangenehme, krisenhaft(e) ... Realität aus dem Kunstwerk eliminierten und somit vergessen machten." (S. 25)  
Das war eine weitsichtige Prognose, die auf die heutigen ästhetischen Dekorationen und Material-Arbeiten der Gegenstandlosen im kapitalistischen Kunstbetrieb besonders zutrifft. Hrdlicka unterscheidet deshalb seit Jahren zwischen ernsthafter bildender Kunst und kapitalistischer Kunstbetriebs-Kunst (A. Hrdlicka: Über Kunst und Öffentlichkeit, in: Neolithikum, Stuttgart 1979, und Vorwort in: Katalog Dieter E. Klumpp 1976-1982, Museum Heilbronn 1983); - Vgl. E. Philipp: Abstraktion und ramponierte psychische Ökonomie, in: Dadaismus, München 1980, S. 74 f.

- 14 Siehe Kat. "Natur-Figur-Skulptur", hg. von A. Pfeiffer, Museum Heilbronn 1985; - Katalog "Rätsel Wirklichkeit", Kunsthalle Darmstadt 1987; - D. Schubert: Der Bildhauer C. Höpfner, in: Höpfner - Figur, hg. von der Kunstedition Merck, Darmstadt 1990, und: Bernd Göbel - der Bildhauer, in: Bernd Göbel - Plastiken und Holzschnitte, Halle 1992.
- 15 Zu Pilgrims Adenauer vgl. Eduard Trier: Das Denkmal ist tot - es lebe das Denkmal, in: Jahresring '83/84, Stuttgart 1983, S. 264; - Maria Zimmermann: Denkmalstudien (phil. Diss. Münster) 1982, Nr. 50, S. 41; - H. von Pilgrim Statement, in: Denkmal-Zeichen-Monument, 1989, S. 176 f. - B. Kerber: Skulptur und Sockel - Probleme des Realitätsgrades, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, VIII, 1990, S. 113 f. - ferner Jürgen Zänker u.a: Öffentliche Denkmäler und Kunstobjekte in Dortmund (1984), 2. Aufl. 1990.
- 16 H.E. Mittag: Das Denkmal und seine politische Funktion, in: Funkkolleg Kunst, Stud.heft 8, Weinheim 1985, 43-83 (darin 77 f. zur Entstehung und Problematik des abstrakten Denkmals).  
Zu Bonn und Rückriem vgl. u. Anm. 23, ferner E.Trier a.a.O. 1983, Abb. 30 und S. 269; G. Fr. Koch, in: Denkmal-Zeichen-Monument, hg. von E. Mai, 1989, S. 115 f.- J. Langner: Denkmal und Abstraktion, ebda. 1989, S. 58 f., der jedoch wie Koch die differenten Felder des memorierenden Denkmals und der öffentlichen Plastik-Dekorationen u. Installationen (z.B. die Berliner Röhren von Matschinsky-Denninghoff) nicht präzise abgrenzt und somit zu unscharfen Thesen kommt bzw. abstrahiert.  
Zur Kommentar-Bedürftigkeit der Moderne vgl. schon A. Gehlen: Zeit-Bilder (1960), 2. Aufl. 1965, 163 f.
- 17 Siehe die begleitende Publikation von Peter A. Riedl: Jürgen Goertz - der Einsteinbrunnen in Ulm, Heidelberg 1984.  
Die den Surrealisten Dalí ausbeutenden Plastiken von Goertz sind für viele Betrachter unerträglich und unpoetisch, - unerträglich wegen der Augentäuscherei, des farbigen Abklatschs von 'Natur' en detail, surrealistisch frisiert. - Der Plastiker Goertz äußerte sich u.a. in: Denkmal-Zeichen-Monument, 1989, 164 f.
- 18 Bert Brecht: Die Expressionismus-Debatte, in: Brecht, Über Realismus, hg. von Werner Hecht, Frankf./M. 1971, S. 38-39.
- 19 Vgl. D. Schubert: Formen der Heine-Memorierung im Denkmal heute, in: Mnemosyne - Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, hg. von Aleida Assmann / D. Harth, Frankf./M. 1991, S. 101-142. - Des weiteren Peter Springer: Monument und Sockel, in: Wallraf-Richartz - Jb. (Köln), Bd. 48/49, 1987/88, S. 365 f. - H. Adam, in: Krit. Berichte, Jg. 19, 1991, Heft 1, S. 44 "Denkmäler im Prozeß politischer Kommunikation".
- 20 E. Trier a.a.O. 1983, S. 269; - M. Zimmermann (wie Anm. 15) 1982, Kat.Nr. 50 und 51; - Joseph Kruse 1991, S. 170-171.
- 21 Zu Sonja Eschefeld vgl. "Bildhauerkunst aus der DDR" - Katalog der Ausstellung München/Mannheim 1987/88, S. 94-95; - das Modell der Heine-Figur war 1987 in Dresden ausgestellt worden (s. Katalog der X. Kunstausstellung der DDR, S. 163); - siehe auch in: Mnemosyne, op.cit. 1991, S. 128 f. Abbildung der beiden Modelle. - Ich danke der Bildhauerin für briefliche Informationen und die Fotos.
- 22 Zu Hugo Lederer in Hamburg vgl. Ilonka Jochum-Bohrmann: Hugo Lederer - ein deutschnationaler Bildhauer, Frankf./M. 1990, 103 f. - Zu W. Ottos freier Variante mit Reliefs am Sockel - er nannte es das Denkmal eines

- Denkmals - s. D. Schubert: "Jetzt wohin?" - das deutsche Gedächtnismal für H. Heine, in: Heine-Jahrbuch 28.Jg. 1989, S. 64, - Klaus Briegleb: Rede wider das Heine-Denkmal, in: Briegleb, Opfer Heine? 1986, S. 421 ff.
- Über die Kategorien Zeichen und Symbol äußerte sich W. Otto in: Denkmal-Zeichen-Monument, 1989, 173-174. Die Modelle von Lederers Figur dort Abb. 2 in meinem Beitrag und von Ottos Rekonstruktion S. 138, Abb. 3.
- 23 Zu Bonn und Rückriem vgl. o. Anm. 16, ferner A. Welti: Heine-Denkmal, in: ART / Hamburg 1982, Heft VII, S. 91; - Dirk Stemmler: Zum Typus des Denkmals oder Tempels von U. Rückriem, hekt. Broschüre, Bonn 1982. - A. Pohlen bezeichnete Rückriem glatt als "einen der bedeutendsten deutschen Bildhauer", aber den Nachweis dieser Qualität blieb sie schuldig; heute bleibt es eben bei Behauptungen wie 'avantgardistisch', auch wenn die Arbeiten von Matschinsky-Denninghoff oder Rückriem seit 20 Jahren nichts Neues geben (A. Pohlen: Denkmal - Öffentlichkeitsmal, in: General-Anzeiger/ Bonn, vom 27.Nov.1982, S. 15); - dazu D. Schubert: Formen der Heine-Memorierung im Denkmal heute, in: Mnemosyne, 1991, S. 123-125, wobei zu korrigieren ist, daß es sich bei der dunklen Platte im Zentrum mit Heines Namen um polierten Granit (nicht um Marmor) handelt.
- Wenn F. Reusse in seiner Heidelberger Diss. "Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit" (1993, bei P.A. Riedl) S. 202 die Kritik der Austauschbarkeit von Rückriems Stein-Kompositionen für den Bereich des Denkmals nicht akzeptiert, so ist dies natürlich diskutabel; wenn er jedoch platt unterstellt, ich würde absichtlich unterbelichtete Fotos von Rückriem in Bonn publizieren (in Mnemosyne, 1991, Abb. 7), um eine Tendenz der Abwertung Rückriems zu verstärken, so bewegt sich solch haarsträubende Behauptung jenseits von sachlichen Diskursen.
- Vgl. ferner L. Glozer: Wege zum Denkmal, in: Katalog Rückriem - Skulpturen, hg. v. K. Gallwitz, Frankf./M. 1984, 57 f.
- 24 Zu Breker und Norderney vgl. in: Mnemosyne, hg. von A. Assmann / D. Harth, 1991, S. 121-22.
- Zu Düsseldorf und Gerresheim: H. Hahne: Das neue Heine-Mal in Düsseldorf, in: Das Kunstwerk, 1981, Heft 2, 95-96; - F.J. Görtz, in: F.A.Z. vom 20.2.1981, 23; - M. Zimmermann, Denkmalstudien, 1982, Kat.no. 51 S. 45; - Hans E. Mittag, in: Funkkolleg Kunst, Begl.heft 8, 1985, S. 80 Abb. 18; - P. Springer: Monument und Sockel, a.a.O. 1987/88 (Anm. 19), S. 196 und besonders die Broschüre hg. vom Presseamt der Stadt Düsseldorf, 2. Aufl. 1981, mit Beiträgen von G. Kaltwasser, B. Dieckmann, Bert Gerresheim, J.A. Kruse, W. Gössmann, E. Mai, W. Schwerter (zitiert als "Broschüre 1981").
- 25 Zu Denkmalkritik als Ideologiekritik vgl. Hans E. Mittag: Über Denkmalkritik, in: Mittag / Plagemann op.cit. 1972 (Anm. 1), 283 ff. - D. Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, (1981), S. 52 f. und 2. verb. Auflage 1990, S. 111-114; - ders.: "Paris - ein Pantheon der Lebenden" - Denkmalkritik bei H. Heine, in: Heine-Jahrb. 24, 1985, 80-102. - H.E. Mittag: Das Denkmal, in: Funkkolleg Kunst 1985, (wie Anm.16), 43 f.
- 26 H. Heine: Briefe, hg. von Fr. Hirth, 1950, 2. Teil, 109 f. - J.A. Kruse: Heine und Düsseldorf, Düsseldorf 1984.
- 27 W. Benjamin: Die Moderne, in Baudelaire-Studien, Frankf./M. 1955, als Stw Frankf./M. 1974, S. 66 f. Abdruck auch in: Das Argument, Jg. 10, Nr. 46, März 1968, S. 44-71; - Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankf./M. 1974.

Burkhard Steinwachs: 'Zeitbewegung' als Signatur der Moderne: Heinrich Heine, in: Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung, München 1986, 257 ff.

Die "Moderne" wird hier im engeren historischen Sinne angesetzt für die Epoche zwischen den Spätschriften Nietzsches, Gauguins Flucht und E. Machs "Analyse der Empfindungen" bis zu ihrer Zerschlagung durch die Faschisten in Europa. Folglich wäre die sog. Moderne nach 1945 - statt als "Zweite Moderne" (wohin sollte dies Zählen führen?!) - besser bereits als die Post-Moderne zu bezeichnen, besonders wegen des Eklektizismus in Baukunst, Plastik, Malerei.

28 Das Frankfurter Komitee vom Juni 1910 bildeten Emil Claar, Paul Fulda, Georg Swarzenski u.a.; ihr Schreiben an die Plastiker Hub, Klimsch und Kolbe vom 30.Okt.1912 für ein Heinewerk für den Dichter, nicht den Kämpfer, befindet sich im Kolbe-Museum, Berlin. - Franz Mehring: Heine und sein Denkmal, in: Die Neue Zeit, 12.Jg., No. 32, vom 2. Mai 1894, S. 161 f.

29 Düsseldorf hatte nach dem 2. Weltkrieg immer noch kein Heine-Denkmal; so kam es zu zahlreichen Überlegungen und Debatten schon seit 1946, - vgl. W. Colden: Heinrich, uns graut vor dir, in: Heute und Morgen (Düsseldorf), Heft 2-4, 1951, S. 73 f., 101 f. und 132 f.; - J.A. Kruse: Heine und Düsseldorf, 1984, 124 f.

Man nahm einen Bronzeguß von Maillols Figur "Harmonie" und gab Ivo Beucker den Auftrag zur Gestaltung einer Anlage auf dem Napoleonsberg; Beschluß vom 14.Jan.1952 der Oberstadt-Dir., Amt 31, die Weihe am 16. Mai 1952 mit Festakt im Landtag (siehe die Akten im Stadtarchiv Ddf. Akte IV/3446, IV/5623 und Akte XXIII/F 4).

Die Geschichte des letzten republikanischen Heine-Wettbewerbs vor der Nazizeit werde ich gesondert publizieren (Düsseldorf Dez. 1929 - Mai 1932).

30 A. Kerr: Rede am Heine-Denkmal, Hamburg 1926 (im Kerr-Archiv, Berlin) in: K.Th. Klein-knecht: Heine in Deutschland - Dokumente seiner Rezeption, München 1976, S. 108.

Zu 1943 vgl. oben Anm. 22 Ilonka Jochum a.a.O. 1990, 103 f. und D. Schubert: "Jetzt wohin?", in: Heine-Jb. 1989, 63;- ferner J. Spyra: Denkmäler für Heine, Mag.Arbeit, Ddf. 1983, S. 27; - J.A. Kruse: Heine im Bild, 1991, S. 170 f. (wie Anm. 7).

31 Ludwig Marcuse: Heinrich Heine - in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1960, S. 161; - J. Spyra 1983 (wie Anm. 30), Abb. 65 und S. 69; - J.A. Kruse: Heine und Düsseldorf, 1984, S. 119 und derselbe 1991, S. 165.

32 vgl. Katalog d. Ausst. Bert Gerresheim: Vexierplastiken - Vexierbilder 1968-1978, Düsseldorf 1978; die Ausstellung wurde auch im Heine-Institut und im Museum von Marl gezeigt (1979).

Zeichnungen zum Projekt abgebildet in: M. Walser - Heines Tränen, (s.o. Anm. 3) 1981; ein "Lazaruskopf" bei J. A. Kruse: Heine und Düsseldorf, 1984, S. 142 und 1985 in der Heilbronner Schau "Natur-Figur-Skulptur".

33 vgl. Das Tor (Düsseldorf), hg. von den "Jon- ges", 45. Jg. 1979, Heft 10 (Breker, Lohausen, Gerresheim, S. 197, 199); - dazu J. Spyra, 1983, S. 101 Anm. 63, Bert Gerresheims Text "Literarische Passion": Heine-Vexier-Monument, in: Das Tor, Oktober 1979, S. 199. - H. Meister: Protestwelle um geplantes Heine-Denkmal (Breker), in: Düsseldorfer Nachrichten, 20. Okt.1979; - M. Hamerla: Bekommt Heine sein Denkmal? - Geschenk für die Stadt (von Gerresheim), in: Rhein. Post

- vom 25. Sept. 1978 (4 Abb.), vgl. meinen Beitrag in: *Mnemosyne* (wie Anm. 19) 1991.
- 34 Im Februar 1981 zeigte die Galerie Niepel wieder die Arbeiten zum Heine-Vexier-Monument (siehe D.Schwarze: Gerresheim bei Niepel, in: *Rhein. Post*, Nr. 37, vom 13. Feb. 1981).  
Zur Enthüllung am 17. Februar 1981 vgl. D. Schwarze: "Der Gespaltene" in: *Rhein. Post* Jg. 36, Nr. 41, Mittwoch 18.Feb. 1981 (und der Artikel da von Dagmar Haas); - *Rhein. Post/Düsseldorf* Nr. 40, 17. Feb. 1981.
- 35 Zu Heines Selbsteinschätzung als "zerrissen" siehe Kap. 4 in seinem Reisebild "Die Bäder von Lucca" (1829) - das "Lied von byronischer Zerrissenheit" (Sämtliche Schriften in 12 Bänden, hg. von Klaus Briegleb, Hanser 1975, Bd. II, S. 405).  
Darüber hinaus Dietrich Harth: *Zerrissenheit - der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hg. von Jan Assmann/T.Hölscher, Frankf./M. 1988, 220 f. Klaus Briegleb: *Opfer Heine?* 1986, S. 109 f und 242 f.
- 36 Den Hinweis auf den Kopf Johannes d. T. gab Gerresheim anscheinend selbst (vgl. *Rhein. Post* 36.Jg., Nr. 99 vom 29. April 1981) bei den Erläuterungen seines Mals vor den Mitgliedern der Bezirks-Vertretung 1/Düsseldorf. - J.Kruse 1991, S. 171.
- 37 Alfred Kerr: *Rede am Heine-Denkmal* (Hamburg 1926), vgl. dazu: "Jetzt wohin?", in: *Heine-Jahrbuch* 1989, S. 61. - Zu Nietzsches Sicht der Bedeutung Heines als weit mehr als eine "nationale" Gestalt, nämlich als "europäisches Ereignis" s. "Götzendämmerung" und "Ecce Homo" (1888) und Nr. 256 in "Jenseits von Gut und Böse" über den krankhaften "Nationalitäts-Wahnsinn".
- 38 Heinrich Manns Aufruf in: *Berliner Tageblatt*, 28.Dez.1929 (wieder in H. Mann: *Das Öffentliche Leben*, Berlin/Wien 1932, S. 27-30).
- 39 Dirk Schwarze: *Auf des Dichters Haupt...* *Rhein. Post* Nr. 32, vom 7. Feb. 1981 *Sonntags-Mag.*; D. Schwarze: *Der Gespaltene* (wie Anm. 34) *Rhein. Post* 18.2.1981.  
Zu den Vorgeschichten vgl. D. Schwarze: *Macht und Geist - Heinedenkmal*, in: *Rhein. Post* vom 6. Sept. 1980; - W. Schwerter: *Ein Denkmal als Denkanstoß - Bert Gerresheims Projekt für ein Heine-Monument*, in: *DÜSSELDORF*, hg. v. d. Landeshauptstadt, Heft 1/1980, S. 34-35; - ferner J. Stöcker: *Heine und seine Denkmäler*, in: *DAS TOR/Düsseldorf* 31. Jg. 1965, Heft 8, S. 145-151.
- 40 Franz J. Görtz: *Ein Fragemal für Heinrich Heine*, in: *F.A.Z.*, vom 20.Feb.1981, S. 23.  
W. Schwerter: *Die Grabsituation wird aufgesprengt - ein "Fragemal"* in: *Gerresheim: Heine-Monument Broschüre* 1981, S. 18 f.  
E. Mai: *Das Leidenslager wird zur Landschaft*, ebenda 1981, S. 10 f. - J. A. Kruse: *In zerbrochener Vollendung - Heines Grab als Wiege für die Zukunft*, ebenda 1981 S. 7-9.
- 41 Vgl. oben Anm. 22 (*Heine-Jb.* 28, 1989, S. 43-71) und ferner V. Plagemann: "Vaterstadt - Vaterland schütz dich Gott mit starker Hand" - *Denkmäler in Hamburg*, HH 1986, S. 150.
- 42 Bert Gerresheim: *Die Plastik als Protokoll der Wahrnehmung*, in: *Broschüre/Düsseldorf* 1981 (s.o.Anm. 24), S. 4-5.  
Der Künstler bezog sich auf Th. W. Adornos Essay von 1956 "Die Wunde Heine", in: *Texte und Zeichen*, Heft 3, 1956, wieder in Adorno: *Noten zur Literatur I*, Frankf./M. 1958.
- 43 Zur Expressivität von Totenmasken vgl. Heine "Florentinische Nächte", April 1836, in: *Revue des Deux Mondes*, 1837 in Hamburg als "Salon 3. Band" erschienen (Klaus Briegleb: *Heine, Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, 1975, Bd. I, S. 584).
- 44 H. Heine: *Die Bäder von Lucca*, 1829.