

DIE WANDLUNG EINES EXPRESSIONISTISCHEN KRIEGER-DENKMALS: BERNHARD HOETGERS ‚NIEDERSACHSENSTEIN‘ 1915–1922

VON DIETRICH SCHUBERT

«Der kriegführende Staat gibt sich jedes Unrecht, jede Gewalttätigkeit frei,
die den Einzelnen entehren würde.»
(Sigmund Freud, 1915)

«Geschändete Menschen! . . . Um des Vaterlandes willen . . . Gott . . .
kann ein Vaterland das verlangen?»
(Ernst Toller, Die Wandlung, 1919)

Dietrich Harth
freundschaftlich gewidmet

I

Unweit Worpswede, südlich des Künstlerdorfes, auf dem 51 m hohen Weyerberg, erhebt sich eines der schönsten und zugleich bedeutendsten Monumente des Expressionismus der zweiten Stunde, d. h. des Expressionismus, der durch die Schrecken des Krieges und die Hoffnungen nach 1918 auf eine Republik und eine von Krieg und Imperialismus befreite Gesellschaft gegangen ist: der 1922 vollendete Niedersachsenstein von Hoetger.

Das Werk ist ein Denkmal für die Gefallenen des Kirchspiels Worpswede und umliegender Gemeinden, ein Mahnmal für den Ersten Weltkrieg und für den Frieden. Es wurde zwischen 1915, dem Jahr des ersten Projekts, und 1922 in mehreren Stufen geplant und realisiert, aus rotem Backstein errichtet. Es ist 15 m hoch, so daß es als Bekrönung des Hügels die Landschaft weithin sichtbar überragte (bevor die wachsenden Bäume es zu verdecken begannen). «*Die Silhouette hatte den Zweck, wie jedes Monument auf Hügel oder Berg, in die Ferne zu wirken*», schrieb Hoetger später.

Mit seinen beiden Schauseiten ist das Monument geostet, d. h. die eigentliche Hauptansicht mit Titel und Inschrift ist zur aufgehenden Sonne gerichtet; die Rückseite wendet sich nach Westen zur untergehenden Sonne (Abb. 1–1c).

Erstaunlicherweise wurde das expressionistische Denkmal nicht von den Machthabern des ‚Dritten Reiches‘ zerstört, obgleich auch Hoetger zu den Verfeimten und als «entartet» Verfolgten gehörte¹: 1933 wurden Hoetgers Figuren von jungen und alten Arbeitern am Gewerkschaftshaus in Bremen, 1928 vollendet, rodinhaft zerklüftete, schmerzvoll gekrümmte Gestalten, das Stigma der Arbeit ausdrückend, insgesamt ein Denkmal der Arbeit und der Härte der Arbeiterlage bildend², von den Nazis zerstört. Ebenfalls zerstört wurde 1933 die monumentale *Pietà* (Abb. 2) auf dem Friedhof Bremen-Walle, ein Denkmal für die Gefallenen der Kämpfe um die Bremer Räterepublik nach der Novemberrevolution von 1918. Diese ägyptisierende *Pietà* Hoetgers von 1919 wurde im Juni 1922 auf dem Waller Friedhof enthüllt³. Sie memoriert die bei der Verteidigung der Räterepublik gegen die Reaktion gefallenen dreißig Bremer. Mittels der Broschüre ‚Revolutionsdenkmal für die während der Bremer Februartkämpfe gefallenen Proletarier‘ (hrsg. vom Hilfsausschuß für die Revolutionsopfer Bremens, Bremen 1919) war für die Ausführung eines Denkmals gesammelt worden. Ein Auftrag war nicht ergangen; Hoetger hatte das Modell seiner *Pietà* der Bremer Arbeiterschaft als

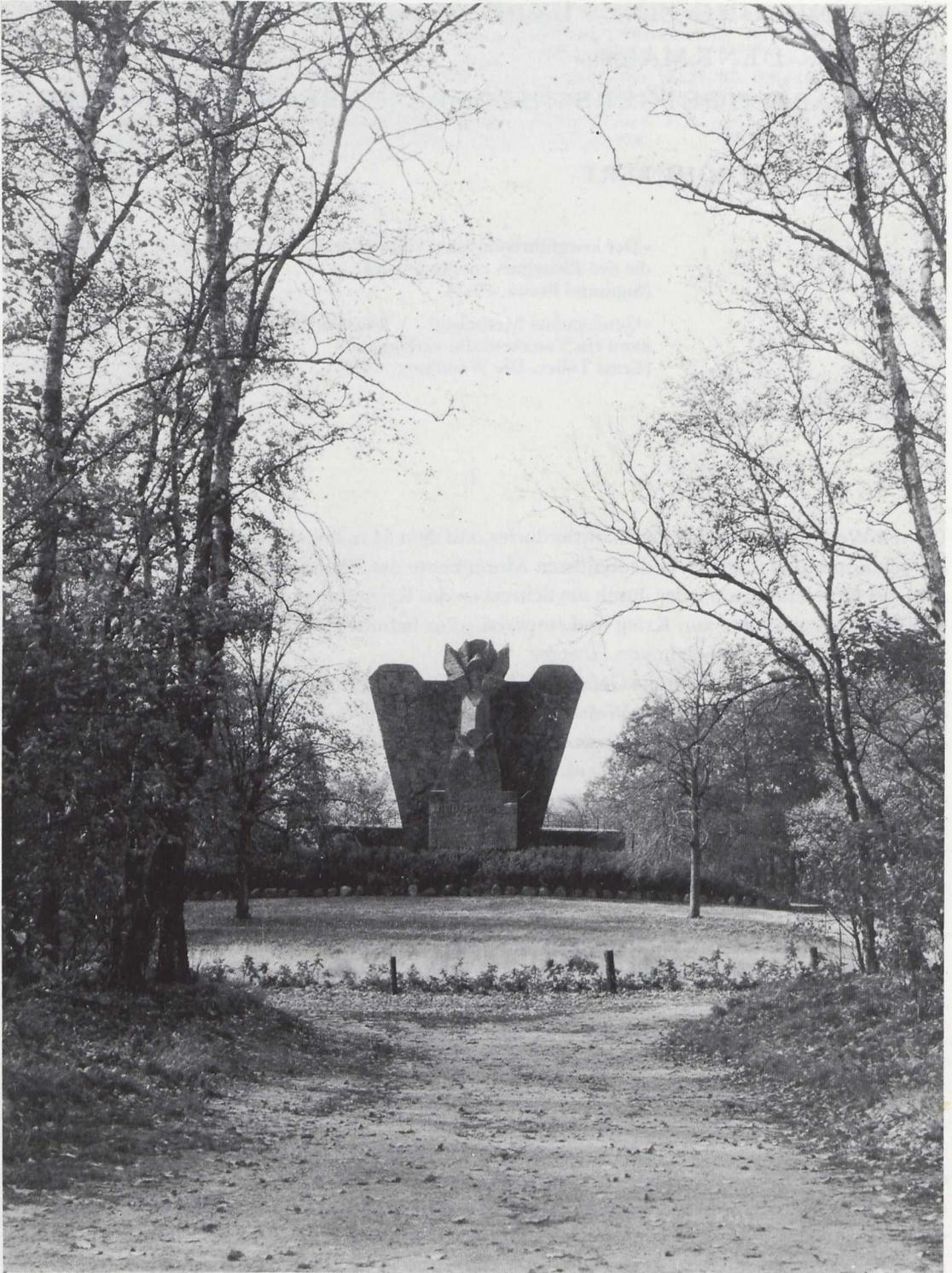


Abb. 1 Bernhard Hoetger, Niedersachsenstein, vollendet 1922, Worpswede. Fernsicht



Abb. 1a Ostseite des Niedersachsensteins

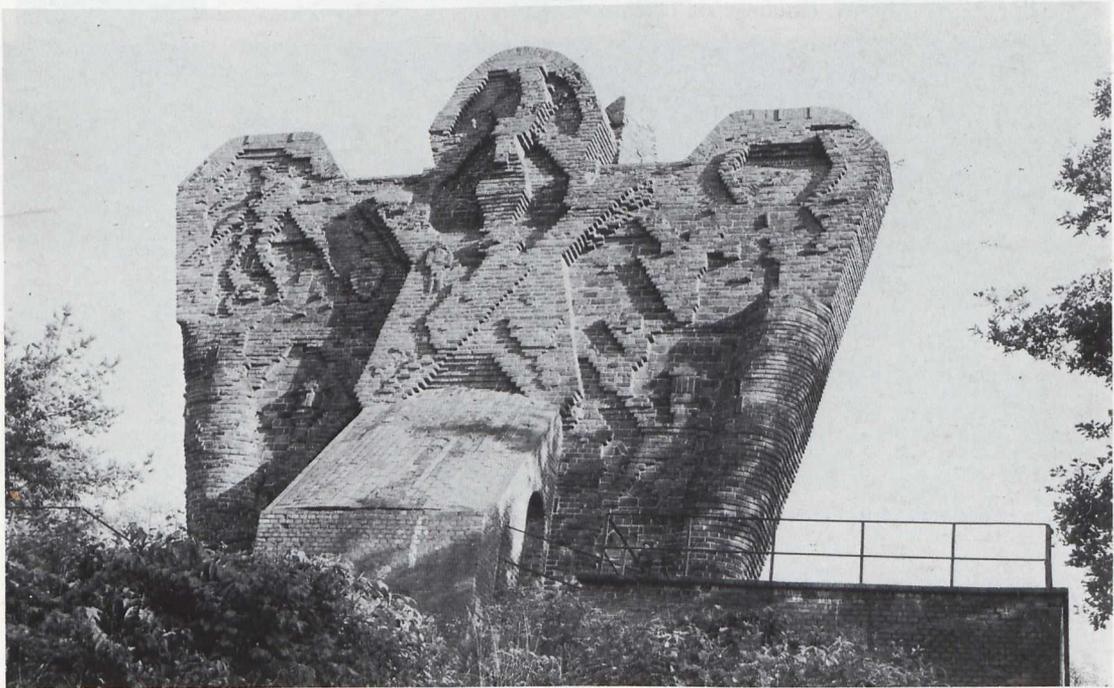


Abb. 1b Rückseite des Niedersachsensteins

Schenkung zur Verfügung gestellt, die es in rotem Porphy und einer Höhe von 4,50 Metern ausführen ließ⁴.

Die überlebensgroße Pietà gehört zu denjenigen Werken Hoetgers, in denen er seine strenge *bildhauerische* Gesinnung und seine Begriffe «Sehnsucht nach Formwerdung», «Weltbegrenzung» und «Blockgefühl» verwirklichte, und überdies zu denjenigen des Expressionismus in der Skulptur, die die Rezeption der blockhaften Strenge und religiösen Evidenz ägyptischer Kunst dokumentieren⁵. Ernst Bloch sprach dementsprechend in seinem 1918 erschienenen «Geist der Utopie» vom «Ägyptisch Werdenwollen wie Stein»⁶.

Hoetger wurde noch nach seiner Ächtung und nach der Zerstörung seiner plastischen Hauptwerke von den Nazis im «Schwarzen Korps» beschimpft. Am 26. Juni 1935 stand in dem SS-Organ: «Sie dürfen nicht erwarten, Herr Hoetger, daß Ihre rassisch-minderwertigen, verkrüppelten Jammergestalten deutscher Frauen und Arbeiter unsere Sehnsucht nach gesunden, geistig und körperlich hochwertigen Menschen erfüllen können . . . Und Sie wollen doch nicht etwa ernsthaft behaupten, daß Ihre Bauten bodenständig und Ihre Bildwerke nordisch sind?»

Und zur Bremer *Pietà* (Abb. 2) schrieb das «Schwarze Korps» am 26. März 1936: «Da schuf er z. B. in den Wirren der Revolte eine schaurige Angelegenheit. Eine schmerzerfüllte Mutter, die ihren Sprößling an sich drückt, erinnert an ein ausgenommenes Schwein, wie man es wohl in Schlächterläden hängen sieht . . .»⁷.

Der Haß der Nazis hatte seine Gründe nicht allein im nicht-arischen Stil der Kunstwerke Hoetgers. Auch seine Haltung als Mensch innerhalb der Gesellschaft und der jungen Republik nach 1918 mußte ihn zum sog. «Kulturbolschewisten» machen, wie nach 1933 auch andere verfolgte Künstler,

Abb. 1c Findlinge als Totensteine am Rande des Niedersachsensteins



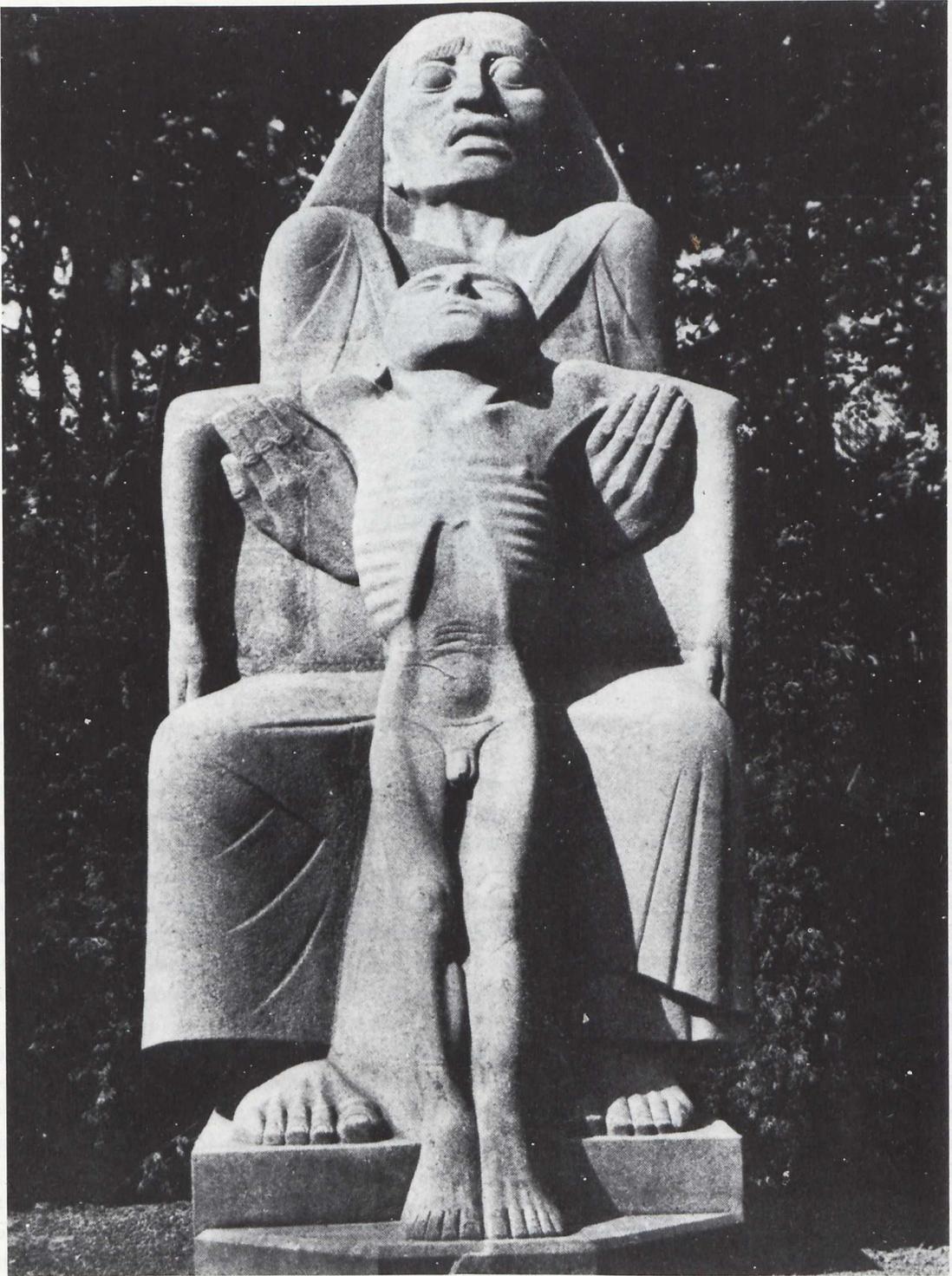


Abb. 2 Bernhard Hoetger, Pietà - Denkmal für die Gefallenen der Revolution, 1919-1922, Bremen, Friedhof (1933 zerstört)

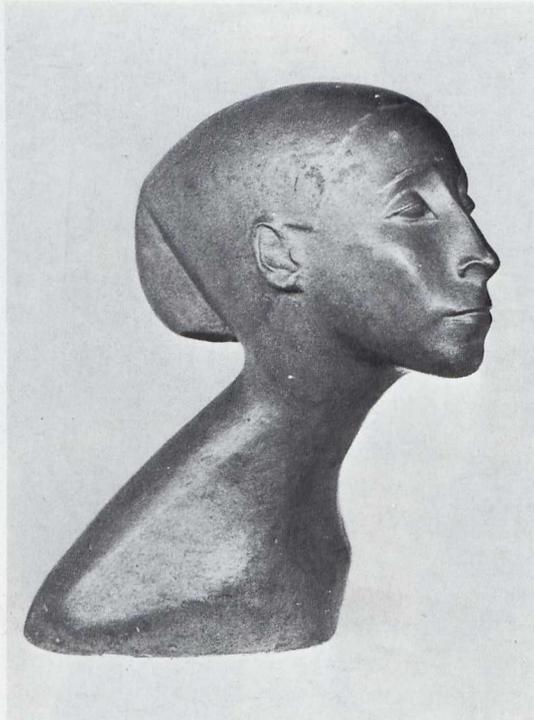


Abb. 3 Bernhard Hoetger, Bildnis der Sent M'Ahesa, Bronze 1917 (Bremen, Slg. Böttgerstraße)

etwa Klee, Grosz, Kandinsky, Beckmann, Meidner, Otto Dix, Freundlich, Lehbruck, Kirchner u. a. genannt wurden.

In den Jahren 1919 und 1920 stellte Hoetger – ohne festes Mitglied zu sein – in der in Berlin gegründeten «Novembergruppe» aus⁸, die sich anfangs das Ziel einer sozialpolitisch orientierten Kunstpraxis (im Sinne der sozialistischen Republik) und einer Verbindung von künstlerischem Schaffen und gesellschaftlicher Tätigkeit gesetzt hatte. Später wurde diese Gruppe mehr und mehr ein kommerzieller Verband, so daß sich 1921 bereits um Dix, Grosz, Schlichter, Hannah Höch u. a. eine «Opposition der Novembergruppe», die sich in einem offenen Brief erklärte⁹, bildete. Auf der ersten Ausstellung der «Novembergruppe» 1919 zeigte Hoetger sein Hauptwerk expressionistischer Bildniskunst, zugleich Beispiel und Höhepunkt der Ägypten-Rezeption, den beeindruckenden Kopf der Tänzerin Sent M' Ahesa (Abb. 3) von 1917¹⁰.

Ebenfalls 1919 unterzeichnete Hoetger als Mitglied der Darmstädter Sezession, der er durch seine Tätigkeit in Darmstadt schon seit 1911 angehörte, zusammen mit Kasimir Edschmid, Max Beckmann, Carlo Mierendorff, Ludwig Meidner u. a. eine Petition an den bayerischen Minister-Präsidenten Hoffmann für den sozialistischen Dichter und Politiker der Münchner Räterepublik, Ernst Toller. Der Text des Telegramms, verfaßt von Edschmid, lautete:

«Im Auftrag der in der Darmstädter Sezession zusammengeschlossenen fortschrittlichen Künstler Mitteldeutschlands ersuche ich Sie im Namen der Humanität und Gerechtigkeit, ein etwa zustande kommendes Todesurteil gegen Toller nicht ausführen zu lassen, da wir darin eine mit sozialistischen Gedanken nie vereinbare Handlungsweise sehen, gegen deren Möglichkeit allein wir den entschiedensten Protest erheben»¹¹.

Zurück zum Niedersachsenstein: Das Denkmal aus rötlichen Ziegelsteinen, wie es ausgeführt wurde und wie es sich heute präsentiert, ist 15 m hoch. Der Hauptteil erhebt sich über einem sockelartigen Unterbau, der nach rechts und links ausgezogen ist, um Treppen bilden zu können. Der Hauptteil, der aufragt, zeigt ein polymorphes Wesen, keine Menschengestalt, keine Zaubergestalt eines Mythos, am ehesten vergleichbar einem riesigen fremdartigen *Vogel*, der seine Flügel vom Körper weg zur Seite hält. Dieser Hauptteil erhebt sich über dem Sockel, ist aber unten durchgehbar, d. h. von den seitlich ausgezogenen Plattformen kann der Besucher das Monument im unteren Teil durchschreiten. Der Unterbau ist nach Westen hin kubisch verstärkt, um eine Fläche für die Inschrift, für die nötige Konnotation zu tragen: «*NIEDERSACHSENSTEIN*», darunter in zwei Zeilen der Satz aus dem Evangelium des Johannes, Kap. 15, Vers 13: «*Niemand hat größere Liebe denn die, daß er sein Leben lasset für seine Freunde*».

Ursprünglich war die Kuppe des Weyerberges nur von Gras bewachsen, so daß das Denkmal in allen Einzelheiten gut sichtbar wirkte. Um das Monument herum bildete Hoetger nämlich einen *Ring von Findlingen*, mehr oder weniger runden Steinen, von denen jeder für einen Gefallenen steht, indem er die Buchstaben der Heimatgemeinde, den Namen des Gefallenen, das Datum des Kriegstodes, ein Kreuzchen und die Abkürzung des Landes, in dem er fiel, trägt. Insgesamt finden wir 173 Totensteine. Bei der Einweihung und bei Feiern trugen diese Steine die Trauerkränze der Hinterbliebenen, wie alte Fotos dokumentieren können¹².

Wie Hoetger auf Anfrage selbst schrieb¹³, handelt es sich bei der Hauptform des Monuments um einen «*Vogel, der die Flügel ausbreitet und sich zur Sonne erhebt*». Die gegenüber den zackigen Formen des Leibes und des Kopfes flacheren Flügel tragen in feinem Ziegelsteinrelief, teppichhaft gemustert, auf beiden Seiten symbolische Formen: auf der Schauseite nach Osten links ein Menschenpaar, also Mann und Weib, auf der rechten Seite eine Mutter mit Kind. Auf der Rückseite sind die allegorischen Zeichen weniger deutlich erkennbar, lediglich einen Krieger mit Lanze bzw. Gewehr kann man erkennen. Hoetger selbst sprach in dem erwähnten Text ferner von den Symbolen für die Sonne, den Mond und die Erde.

Soviel zu einer ersten Charakterisierung des Denkmals. Es wird auf die Dominanz des Geistigen gegenüber dem Sinnlichen, auf die Symbolik und die damit verbundenen Fragen der Deutung zurückzukommen sein.

Nach seiner Tätigkeit in Darmstadt siedelte Hoetger – er hatte 1906 Paula Modersohn-Becker kennengelernt und 1909/10 ihr Grabmal ausgeführt – nach Worpswede über. Den Ersten Weltkrieg brauchte er nicht als Soldat im Grabenkrieg zu erleben. Von Worpswede aus entfaltete Hoetger ein fruchtbares künstlerisches Schaffen, das zu seinen Hauptwerken im norddeutschen Raum führen sollte. Bis Mai 1915 entstand das Denkmal für den Feldmarschall *Graf von Waldersee* (Abb. 4), Ehrenbürger Hannovers, eine an die mittelalterlichen Rolande erinnernde Ehrensäule, ein Auftrag der Stadt Hannover (Standort Hohenzollernstraße). Waldersee hatte in der chinesischen Provinz Petschile im Juni 1901 den Boxer-Aufstand niedergeschlagen. Entsprechend erscheint auf dem Schild des Generals Wilhelms II. die für den deutschen Imperialismus und die ersten Monate des Weltkrieges auf deutscher Seite bezeichnende Parole: «*Mit Gott für Kaiser und Vaterland*»¹⁴. Das Denkmal wurde am 21. März 1915 in Hannover enthüllt und steht heute unverändert.

Der expressionistische Bildhauer Hoetger, der sich bereits vor Brancusi, nämlich seit 1905 mit Werken wie dem Marmor-Bildniskopf *Lee Hoetgers* (1905), dem *Elberfelder Torso*¹⁵ von 1905/06, *Lächeln* und *Gedankenflug* (beide 1906) von der künstlerischen Vorherrschaft des Rodinschen Stils als einer der ersten neben Maillol freigemacht hatte, 1910/11 als Nachbar Lehmbrucks in Paris (rue de Vaugirard)



Abb. 4 Bernhard Hoetger, Denkmal für General Waldersee, Stein, 1915, Hannover

arbeitete, 1911 an die fortschrittliche Künstlerkolonie Darmstadt berufen wurde, dieser Hoetger nimmt mit dem *Waldersee-Denkmal* (Hannover) einen offiziellen Auftrag an, der seiner bis dahin über-nationalen, europäischen Kunst von Rang eine bedenkliche Tendenz zur wilhelminischen Ideologie von Nationalismus – den Friedrich Nietzsche im Lande der Hohenzollern als Verhängnis erkannt hatte –, Großmannssucht und Weltbeherrschung gab¹⁶.

In eine ähnliche Richtung, nämlich als Siegesmal konzipiert, ging auch der erste Entwurf Hoetgers zum Niedersachsenstein. Trotz der Katastrophe von Langemarck im Oktober 1914, in der Tausende junger Freiwilliger in Artillerie- und MG-Feuer liefen und sinnlos sterben mußten – von der Heeres-berichterstattung jedoch nicht objektiv dargestellt –, sollte auf dem Worpsweder Weyerberg ein Heldenhain mit Siegesmal eingerichtet werden. Der Auftrag erging an Hoetger im Jahre 1915 durch Prof. Fritz Mackensen, Mitbegründer der Worpsweder Künstlerkolonie, seit 1910 Direktor der Kunstschule in Weimar. Das Kirchspiel Worpswede stellte den Weyerberg zur Verfügung und führte die Geldsammlungen durch.

Hoetger schuf einen ersten Entwurf (Abb. 5), der nicht mehr erhalten, aber im Foto dokumentiert ist¹⁷. Vor einer architektonischen Komposition aus prismenartigen Teilen, die sich zu einer Vogel-form schließen, steht ein nackter Jüngling, der sich zur Sonne emporstreckt. Die kubistischen Formen dieses Entwurfs gehören zum Frühesten innerhalb der Geschichte des kubo-futuristischen Monuments; Möglichkeiten späterer Jahre bei Gropius (Märzmonument 1922, Weimar), bei Rudolf Belling und Wassili Luckhardt sind hier von Hoetger bereits realisiert: Kombinationen unregelmäßiger Prismen, die sich zu symmetrischen oder asymmetrischen «Kristallen» formen, wie

sie dann um 1919/21 allenthalben auftreten und die sog. irrationale Richtung der Baukunst des Expressionismus um Bruno Taut («Die Gläserne Kette») bilden.

Inhaltlich dagegen liegt der Hauptakzent auf der Streckung des nackten Jünglings zur *Sonne*. Dahinter steht die Licht- und Sonnensymbolik «Zarathustras», so daß wir hier eine NIETZSCHE-Konkretion fassen können.

Da nach 1900 beinahe alle Künstler, Schriftsteller und kulturell Interessierten Nietzsches «Zarathustra» lasen, ist auch für Hoetger die Kenntnis nicht unwahrscheinlich. Im dritten Teil des Buches schrieb Nietzsche im Kapitel «Vor Sonnenaufgang»: «O Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden. In deine Höhe mich zu werfen – das ist meine Tiefe! In deine Reinheit mich zu bergen – das ist meine Unschuld! . . . Wes hungerte meine Seele in Nächten und Irr-Pfaden? Und stieg ich Berge, wen suchte ich je, wenn nicht dich, auf Bergen? . . . fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich hinein fliegen! . . . Licht-Himmel . . . du Reiner! Lichter! Du Licht-Abgrund!»

Des weiteren spricht Zarathustra von der Dialektik des Unter- und Aufgangs, dem Untergang und Geopfert-Werden von Erstlingen und der Auferstehung im «Übermensch»¹⁸.

Indem Hoetger für den ersten Entwurf seines Monuments an einen zeitlosen Jüngling ohne nationale Uniform dachte, der sich wie Zarathustra und seine Jünger der Sonne zuwendet, konkretisierte er Nietzsches dichterisch gefaßte Ideen und projizierte sie auf ein mögliches Sieges-Denkmal.

Durch die Dauer des Krieges und die seit etwa 1916 einsetzende Wendung bei Intellektuellen und Arbeitern, in dem Krieg Wilhelms II. ein unmenschliches Völkermorden zu sehen, wurde die Errichtung des Niedersachsensteins verzögert. Mit René Schickeles «Hans im Schnackenloch» (im November 1917 in Bern, dem Land der Emigranten und Pazifisten, uraufgeführt), mit Kurt Hillers «Ziel» – Jahrbüchern, der Niederschrift von Tollers Drama «Die Wandlung» 1917, «im dritten Jahr des Erdgemetzels» (wie er selbst im Vorspann bemerkt), begannen sich mehr und mehr die Einsicht über den wahren Charakter des Krieges und die Anti-Kriegshaltung durchzusetzen. Eine tiefgreifende Wandlung stand bevor, die zu den Streikbewegungen und schließlich zur Hoffnung auf eine demokratische Republik christlich-sozialistischen Charakters führte und die durch die Novemberrevolution verwirklicht werden sollte. In Bremen, der nächstgrößten Stadt bei Woppswede, kommt es am 7. November 1918 zur Revolution und zur Bildung einer Räterepublik, die im Februar 1919 von Reichswehrtruppen niedergeschlagen wird. Hoetger, selbst gewandelt, modelliert die eingangs besprochene *Pietà*, um sie im Modell der Bremer Arbeiterschaft für ein Denkmal zu Ehren der Gefallenen zu schenken.

In welcher Form war jetzt der Niedersachsenstein als ein Kriegs- oder Krieger-Denkmal zu gestalten? Bei Hoetger beginnt nach der Wandlung durch Krieg und Republik der Gedanke der *Auferstehung* zu dominieren. Im Rückblick schrieb er am 10. Mai 1931 an seinen Mäzen Roselius:

«Nur um zu verhüten, daß der Weyerberg mit einem sogenannten Kriegerdenkmal verunziert werden sollte, habe ich auf Wunsch des Herrn Prof. Mackensen einen Entwurf geschenkt . . .»¹⁹.

Bis Mai 1921 reichte Hoetger ein neues Modell ein, das zur endgültigen Form hinführte; es wurde in der Woppsweder Kunsthalle ausgestellt. Die Öffentlichkeit und die Presse waren nicht nur nicht begeistert, man griff die Entwürfe sogar an. Der zweite Entwurf²⁰ zeigt bereits die endgültige Form im Ganzen, nur an den seitlichen Teilen Reliefmuster vegetabler Formen. In einer Selbstdeutung vom 3. Mai 1921 schrieb Hoetger an die «Tägliche Rundschau»: «Ich entwarf kein expressionistisches Denkmal, sondern ein nordisches Zeichen für die gefallenen Krieger. Das Denkmal ist der künstlerische Ausdruck meines Erlebens. Ich fertigte insgesamt drei Entwürfe an, der letzte wurde genehmigt. Jeder Sachverständige wird die absolute Lösung für das Gelände erkennen»²¹. Der Stadtbaurat Wolf von Hannover und der Kunsthistoriker Georg Biermann, der bereits über Hoetger veröffentlicht hatte, fertigten «Gutachten zum Niedersachsenstein» im März 1921²².

Das Denkmal wurde in Ziegel bis September 1922 vollendet. Hoetger fand wenig Lob. An Roselius schreibt er am 3. Oktober 1922: «Lieber Freund, man sagt sich viel über mein Denkmal aus. In den «Bremer Nachrichten» ein unflätiger Artikel. Auch spricht man hier vom Kaffee-Hag-Denkmal, – nett, nicht wahr?»²³

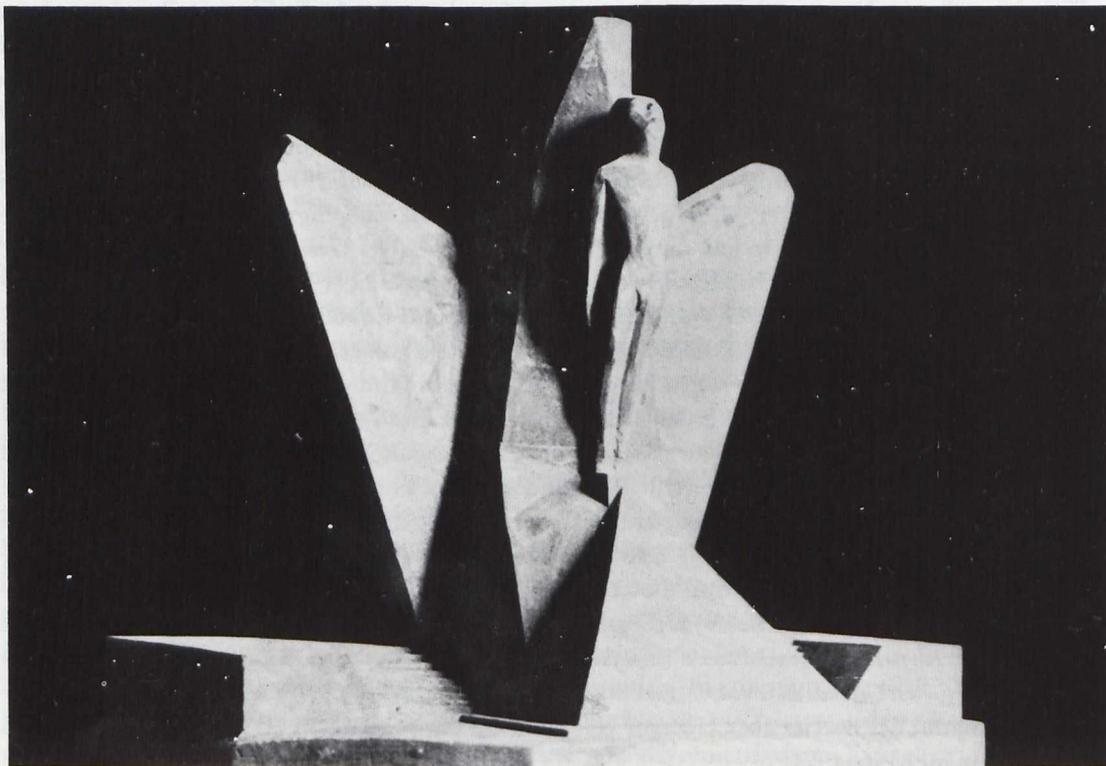
Gegenüber dem ersten Entwurf von 1915 reckt sich kein Jüngling optimistisch der Sonne zu, sondern erhebt sich das Vogelwesen der Phantasie Hoetgers in flachen kubischen und in verräumlichten Prismen-Formen gegen den hellen Himmel. Die Ausrichtung des Werkes nach Osten und Westen, zu Sonnenauf- und -untergang, die Idee der Auferstehung und die Idee des *Friedens* konkretisieren sich in dem «*architektonischen Werk*» (Hoetger).

Aufgrund seiner Vogelgestalt, des Auferstehungsgedankens und vergleichbarer Darstellungen damals kann Hoetgers Werk genauer als ein *Phönix*, der sich aus der Asche des Krieges erhebt, angesprochen werden. So zeichnet z. B. 1919 Cesar Klein den Vogel Phönix, der den expressionistischen Menschen zum Licht emporträgt (für die wichtige Broschüre «An alle Künstler!» Berlin 1919)²⁴.

III

Keineswegs fand der Niedersachsenstein ungeteilte Zustimmung. Obgleich die Jahre um 1921/22 für die Durchsetzung expressionistischer Ideen und Kunstformen günstig waren – das Bauhaus war 1919 in Weimar gegründet worden; die «Novembergruppe» breitete sich von Berlin her aus; in

Abb. 5 Bernhard Hoetger, Erster Entwurf für den Niedersachsenstein, 1915



Dresden hatte sich die «Gruppe 1919» um Felixmüller und Dix konstituiert –, kam es zu unqualifizierter Kritik an dem Denkmal Hoetgers. In der «Weser-Zeitung» vom 5. November 1922 war zu lesen: «Dieser Niedersachsenstein steht fremd und wirr wie ein lächerliches Zwing-Uri in der ruhigen Landschaft» (Karl Neurath)²⁵.

Schwerer wog die Kritik von Rudolf Schröder, weil der Dichter seit Jahrzehnten dem Worpsweder Künstlerkreis um Mackensen und Paula Modersohn-Becker angehört hatte. Am 9. Mai 1931 schrieb Schröder in der «Weser-Zeitung»: «Der Niedersachsenstein hat sich als Backstein-Schichtung, als seitlich gelegener Wasserkopf auf dem geduldigen Rücken des Weyerberges eingefunden . . . Ein Unglück, daß die Bildnergelüste Bernhard Hoetgers eine Strawinsky- oder Hindemith-Suite munterster Observanz gepflanzt haben», um des weiteren den *Gekreuzigten* am Bremer «Haus Atlantis» (1929–1931), ein Auftrag von Ludwig Roselius, als «ein hängendes Mißgeschöpf» zu bezeichnen. Antisemitismus und Neigung zum Nationalsozialismus werden hier bei Schröder offensichtlich. Hoetger schrieb umgehend an seinen Gönner Roselius: «*Dieser Herr wünscht hier den Rudolf Alexander Goethe zu spielen. Aber er fährt auf einem toten Geleise. Ein Dorfteich ohne Abfluß . . .*»²⁶.

Angesichts der Schmähungen durch die Nazis, die Hoetgers Figuren und Werke als «artfremd», als Preisgabe des Deutschtums, als «rassisch-minderwertige . . . Jammergestalten», als «Schreckenskammern», als «Zeugnisse eines krankhaften Geistes und Schandwerke» bezeichneten, und angesichts der Parole Hitlers auf dem Reichsparteitag vom 1939: «Die Böttcherstraßen-Kultur lehnen wir ab!», ist es um so erfreulicher, daß weder das Haus Hoetgers, die Kunsthalle in Worpswede, das Paula-Modersohn-Becker-Haus in der Bremer Böttcherstraße noch der Niedersachsenstein zerstört wurden (von Kriegsschäden abgesehen).

Hoetger selbst hat seinerseits in dem bereits erwähnten Brief an Roselius vom Mai 1931 und in einem undatierten Statement, «*Der Niedersachsenstein als Kriegerehrung zu Worpswede*», wo er sein Monument als zur Sonne gerichteten Vogel deutet, selbstinterpretierend über sein Werk geschrieben. Im erwähnten Brief von 1931 kommentiert er den Wandel vom ersten Entwurf eines Krieger-Jünglings zum polymorphen Vogel: «*Es wurde aber ein Trauermal mit dem Hinblick auf Frieden . . . Das Mal habe ich aus Sehnsucht nach Erlösung geformt. Ein Vogel, der die Flügel ausbreitet und sich zur Sonne erhebt. Dem Osten zugewandt, bauen sich Massen empor, das Sinnbild der Sonne tragend. Eingemauert sind die Symbole der Fruchtbarkeit, des Aufbaus und der Auferstehung, so auch auf der Rückseite die Symbole von Mond und Erde. Stets habe ich die Formmassen in ihrem ursprünglichen Bestand gewahrt. Dies mag erklären, daß kein Jüngling, sondern ein architektonisches Mal als Kriegerehrung den Weyerberg krönt*»²⁷. In dem Statement kommt hinzu: «*Hätte ich einen Riesenfindling in der bestehenden Größe dort oben am Berge zur Verfügung gehabt, so würde ich den Stein durch Reliefformung im Sinne des Auferstehungsgefühls belebt haben. Da mir das heimische Material im Ziegelstein gegeben war, so habe ich damit materialgerecht meine Aufgabe zu lösen gesucht.*»

Im Mai 1921, während der Ausführung, hatte Hoetger sein Kriegsdenkmal als ein «*nordisches Zeichen*» charakterisiert; und sein Interpret Georg Biermann schrieb im gleichen Jahr, daß Hoetger »durchaus nordisch empfindet»²⁸. Dies muß den Schreibern vom «Schwarzen Korps» bekannt gewesen sein, denn am 26. Juni 1935 wird dort drohend gefragt: «. . . Sie wollen doch nicht etwa ernsthaft behaupten, daß Ihre Bauten bodenständig und Ihre Bildwerke nordisch sind? Der Fall Hoetger ist gewiß mit dem viel umstrittenen Fall Barlach zu vergleichen . . .»

Hier muß auf einer Differenz zwischen «nordisch» im Expressionismus und «nordisch» im Sinne des Rassenterrors der Nazis insistiert werden. Im Gegensatz zur französischen Malerei jener Jahre, die sich mehr in reinen Formproblemen erschöpft, bedeutet der Expressionismus, «neben die Schilderung einen moralischen Willen zu setzen» (wie René Schickele schon 1916 schrieb); außerdem kann gesagt werden, daß der Expressionismus ideen- und formgeschichtlich (im Unterschied zur romani-

schen Kultur mit Zentrum Paris) eine nordeuropäische Angelegenheit ist, daß – seinen Vorläufern Van Gogh und Munch und verschiedenen Protagonisten wie Beckmann, Nolde, Barlach, Lehmbruck vergleichbar – auch Hoetger nicht nur eine quasi ‚gotische‘ Mystik, sondern auch ein leidenschaftliches Gefühl für die Erde und Natur ihrer Heimat verrät und daß insofern mit Problembewußtsein Hoetgers Ausdruck «nordisch» als in diesem Sinne angewendet verstanden werden muß. Das unmediterrane, gotische Element hat im übrigen Wilhelm Worringer, ein Zeuge des Expressionismus, in dessen überzeitlicher Verwandtschaft zu Elementen der Spätgotik Nordeuropas (also Cranach, Dürer, Grünewald, Veit Stoß) im Jahre 1924/25 betont. Spätgotik und Expressionismus waren ihm typisch deutsche Stile, verschieden von romanischer Sinnlichkeit, nämlich extrem «stilisierte Wirklichkeitsgeist»²⁹. «Die zwei eigentlichen Pole deutschen Ausdruckswillens, Haften an der Wirklichkeit und abstrakter Spekulationsdrang: hier in diesem . . . Stilsystem konnten sie ihre Vereinigung eingehen.» Auch der ebenfalls alles völkischen Nazismus’ unverdächtige Ernst Bloch hat in seiner Analyse des Expressionismus (1918–1923) im «Geist der Utopie» unter den «Hintergründen des Kunstwillens» außer dem griechischen und ägyptischen Charakter das «Gotisch Werdenwollen wie Auferstehen» definiert: Die gotische Linie habe «das Zentralfeuer in sich, auf dem sich das tiefste organische und das tiefste geistliche Wesen zugleich zur Reife bringen . . . sie ist ruhelos und unheimlich wie ihre Gestalten». Gegenüber Griechenland und Ägypten ist «die Gotik das begriffene Leben, ist der Geist der Auferstehung . . . ist das unvollendet expressiv-deskriptive Siegelzeichen für ein unvollendetes Wir- und Grundgeheimnis, für eine an sich selber gärende, unvollendete, funktionale, an sich selber noch symbolische Ornamentik und Symbolik.» Und die Gotik als «freier Geist der Ausdrucksbewegung» sei geschichtlich zuerst eine nordische Existenz³⁰. Im übrigen kann im Hinblick auf Hoetger an die norddeutsche Backstein-Gotik erinnert werden.

Die Nazi-Ideologen konnten das Deutsche und Gotische im Expressionismus nicht nachvollziehen, da sie in dieser revolutionären Bewegung, die das Kaiserreich überwunden hatte, die «Novemberverbrecher» und «Kulturbolschewisten» treffen wollten³¹.

Hoetger als Expressionist fühlte trotz seiner Schulung in Paris, trotz seiner von romanischer Sinnlichkeit beeinflussten Kunst das nordeuropäische Erbe, die Neigung zur geistigen Stilisierung der Wirklichkeit, zur expressiven Symbolik, zur Backstein-Gotik. Während er in seiner Pietà für Bremen ägyptisierende Blockstrenge, Starre und Frontalität gestaltet³², ist der Niedersachsenstein ein Demonstrationsbeispiel für das Element der Unruhe in seinem Schaffen. Auf den Flügeln des Riesenvogels spielen die an Inka- und Azteken-Kunst erinnernden Formen in teppichhaften, flachen Reliefs; aber der Rumpf des symbolischen Wesens zuckt in unruhigen, kubisch-expressiven Formen in den Raum bzw. vor dem hellen Himmel. Dort eben lebt der Formenüberschwang, der von Worringer und Bloch in seiner geschichtlichen Herkunft als «nordische Linienführung», «Geist der Gotik» bzw. «gotische Linie» begriffen wurde.

Da Hoetgers Werk keine Rücksicht auf Zwecke und Zweckformen nehmen muß, wie dies bei benutzter Architektur der Fall wäre, kann er seinem Formendrang freien Lauf gewähren, den «ausdrucksvollen Überschwang» (Bloch) gestalten – und das in dem Material, das eine Vielzahl von Kanten, Ecken, kubischen Formen, Brechungen, ja ein Zucken der Details ohne weiteres ermöglicht. Insofern steht der aus einer Vielheit von Backsteinen zusammengefügte Niedersachsenstein nicht nur ausdrucksmäßig im Kontrast zu dem blockhaften Pietà-Denkmal in Bremen, sondern auch in seiner materialmäßigen Struktur.

Hoetgers Denkmal ist eines der bedeutendsten expressionistischen Monumente – keine Plastik und kein Zweckbau, vielmehr ein zweckloses Werk, ein ‚nutzloser Bau‘, dem Leben, einer Idee und dem Entzücken dienend, zwecklos, nicht funktionslos, ein «reines Festesding» – wie auch Bruno Taut seine

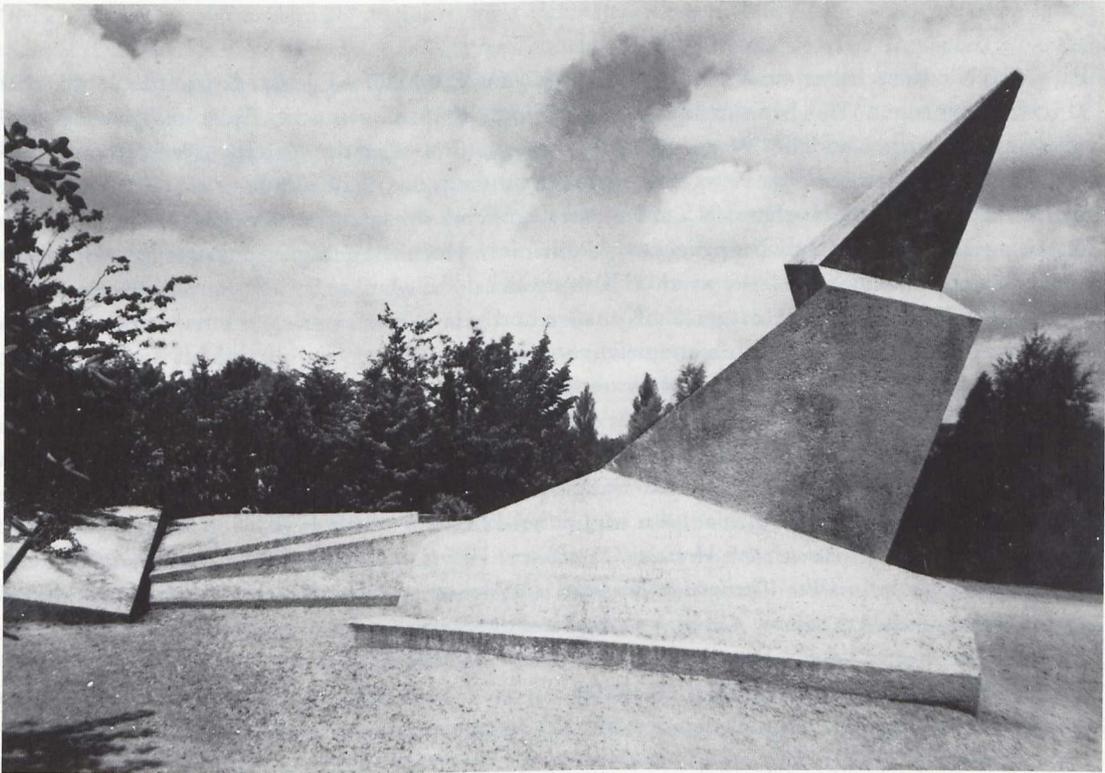


Abb. 6 Walter Gropius, Denkmal für die Märzgefallenen von 1920, Weimar 1922

utopischen Bauten und Monumente (*Alpine Architektur*, 1920; *Monument des Neues Gesetzes*, 1919) verstand und bezeichnete³³.

Da von den zahlreichen Entwürfen aus dem Kreis um Taut und die Utopisten um 1920 jedoch so gut wie kein Projekt ausgeführt wurde, ferner auch sonst keine monumentalen Werke bedeutender Expressionisten existieren – sieht man von den trauernden Kriegsmalen Barlachs ab³⁴ –, dürfte der *Niedersachsenstein* aufgrund seiner Qualität und seiner Signifikanz mehr Beachtung verdienen, als er in der Hoetger-Monografie von Roselius/Drost fand. Auch die übrigen wesentlichen Bildhauer der expressionistischen Kunstrevolution – in erster Linie ist an Wilhelm Lehmbruck und Rudolf Belling, weniger an Archipenko zu denken³⁵ – schufen keine großen Denkmäler oder zweckfreien Monumente, die erhalten wären; Bellings Skala-Palast von 1920 in Berlin (zusammen mit dem Architekten Würzbach) ist zerstört.

Lediglich *Walter Gropius'* Denkmal für die Märzgefallenen des Lüttwitz-Kapp-Putsches (1920), im Jahre 1922 in Weimar auf dem Hauptfriedhof errichtet (Abb. 6), eine kubistische Form eines quasi aufschießenden Keiles oder aufzuckenden Blitzes, könnte hier genannt werden³⁶; doch hat sich die Form dieses Gropiusschen Werkes aus der Spannung zwischen Naturform und stereometrischer Grundform, zwischen Wirklichkeitsformen und Abstraktionen bzw. aus dieser fruchtbaren Synthese derart entfernt, daß es abstraktes Gebilde wurde, das möglicherweise eher austauschbar sein könnte als die Male von Barlach oder das Monument Hoetgers.

Bleibt, den Niedersachsenstein in die Geschichte und das überlieferte Bild der Kriegerdenkmäler für 1914/18 einzuordnen. Das Monument hat eine Wandlung durchgemacht. Es ist in seiner Ausführung von 1922 ein gewandeltes Werk, das nicht den erhofften «Sieg des Vaterlandes» verdeutlichen will, das nicht die Parole «Fürs Vaterland» sinnlich umsetzt, das nicht Gefallene als «Helden» feiert. Im ersten Entwurf hatte Hoetger 1915 mit einem siegreichen Ausgang des Krieges für die deutschen Truppen gerechnet und folglich ein Siegesmal konzipiert. Doch wie gesagt, trat in der Jahre späteren Ausführung nach dem Modell der zweiten Konzeption der Gedanke der Trauer und der Auferstehung in den Vordergrund. Hoetger als Künstler und sein Werk unterlagen einer vergleichbaren *Wandlung*, wie sie *Ernst Toller* in seinem gleichnamigen Drama (1919 veröffentlicht) dargestellt hat: Die Hauptfigur Friedrich macht in der vierten seiner Leidens- und Geistesstationen – er ist darin Marmor-Bildbauer – eine Wandlung durch, die für unseren Zusammenhang wie ein Spiegel wirkt. Er meißelt an einer Statue, daß die Menschen «nie vergessen, ihr Vaterland zu verteidigen», zu schaffen ein Symbol «des siegreichen Vaterlandes, unseres Vaterlandes». Doch nach einem aufrüttelnden Dialog mit einer Kriegsinvalidin und deren krankem Mann befällt ihn Zweifel an seiner Statue, und er stöhnt: «*Geschändete Menschen! . . . Um des Vaterlandes willen . . . Gott . . . kann ein Vaterland das verlangen? Oder hat sich das Vaterland an den Staat verschachert? . . . Nein, tausendmal nein. Lieber will ich wandern, ruhelos wandern, mit dir, Ahasver*» – stürzt auf die Statue – «*Ich zertrümmere dich, Sieg des Vaterlandes*», und er ergreift einen Hammer und zerschlägt sein Werk³⁷.

Im Spektrum der Kriegerdenkmäler nimmt Hoetgers Werk einen originellen, wenn auch keinen extremen Platz ein. Es ist deutlich verschieden von den nationalen, feiernden Helden-Denkmalern, die die Toten als «Helden «fürs Vaterland»» stilisierten. Es ist aber nicht verwandt der «Tranchée des Baionnettes» bei *Verdun*, wo ein Stück Kriegsrealität als Mahnmal belassen wurde, oder den radikalen Antikriegskonzeptionen von Bruno Taut und Adolf Behne, die diese 1919 formulierten. Mit Bezug auf Behnes Abhandlung «*Kriegsgräber*»³⁸ schreibt Taut in *Ja! – Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* (Berlin 1919, 101): «*Was geschieht, um die Heroisierung des Krieges zu verhindern? Einschmelzung und Verkauf auf Abbruch aller Königs-, Kriegs- und Generalsdenkmäler. Die künstlerisch guten (Tuaille, Rauch usw.) sind in ein Museumsmagazin zu bringen. Beseitigung aller Raubtierembleme (Reichsadler, Löwen, Wölfe, Eber . . .). Was geschieht, um das Vergessen des Krieges zu verhindern? Das Grauen und Elend des Krieges darf nie vergessen werden. Deshalb Erinnerungsmale größten Formats, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten (siehe Vorschlag Behne).*»

Behne hatte sich auf eine Schrift von Alfred Ney (*Das Recht der Toten*, Zürich 1918) und die Frage der Erhaltung und Form der Kriegsgräber und Denkmäler bezogen. Da sein grundlegender Text, der eine Unterscheidung von «Helden» und Opfern erstmals trifft, bislang in der Diskussion um Kriegerdenkmäler nicht berücksichtigt wurde³⁹, gebe ich das Wichtigste hier wieder:

«*Ewig werden wir die Opfer beklagen, die nicht für das Vaterland sondern für den Unverstand gefallen sind. Aber es darf keine Rede davon sein, daß wir, wie Ney vorschlägt, die Vorstellung von Helden und Kriegerern verewigen . . . Das Soldatentum hat ein Ende. Auf den Gräbern besonders. Wieviel ist hierin gesündigt worden! Auch vom Deutschen Werkbund, der ja eine besondere Schrift über Kriegsgräber im Felde und Daheim herausgegeben hat. Auch dieses Buch hält fest an der kommandierten Typik des heroisierten Kriegergrabes . . . Die Staatlichen Beratungsstellen hatten Leitsätze aufgestellt⁴⁰. Aber können nicht Künstler gegen staatliche Leitsätze ihr Gewissen ins Feld führen? . . . Wundern wir uns doch nicht, daß wir so lange zu keinem Frieden kamen, wir, die wir ja nicht einmal unseren Toten den Frieden gönnten, nicht einmal den politisch doch ganz harmlosen ewigen Frieden. Vielmehr überantworteten wir sie in Gedanken einem ewigen Krieg, denn keine anderen Symbole setzen wir auf ihre Gräber als Stahlhelme und eiserne*

Kreuze, Schwerter und Schilde; wohlverstanden: nicht als Anklage sondern als Weihe . . . Lassen wir die Brüder schlafen! . . . Vergessen wir niemanden, und auch ihr Totenmal soll ihnen errichtet werden. Aber anders als es dem Bürger vorschwebt. Auf den blutigsten Plätzen dieser 4 Jahre mögen sie sich erheben, an der Somme, in Belgien, bei Baranowitschi. Keine Heldendenkmale. Aus der Empfindung ihres Märtyrertums muß die Gestaltung wachsen. Sie haben nicht den Kampf gesucht. Eine Macht, die stärker war als ihre eigener Wille, trieb sie in ein Feuer, erbarmungslos. Darum, soll ein Denkmal sein, so gehören die Maschinen der Vernichtung nackt und in aller ihrer furchtbaren Grausamkeit als Wirklichkeit auf ihr Gräberfeld getürmt. Nicht als Andeutung, nicht verklärt, nicht stilisiert, nein, ohne Kunst, brutal wie eine entsetzliche Maschinerie, die auf blutige Opfer wartet. Sobald Ihr, sei es in welcher Form immer, künstlerische Soldatenmale aufstellt, verdreht ihr die Wahrheit, indem ihr den falschen Schein erweckt, als lägen Krieger hier, Leute, deren Beruf die Waffen waren . . . Jede künstlerische Waffe lügt: Wir wünschten so zu enden. Aber der furchtbare Turm aus Protzen und Splittern, Rohren und Sprenghülsen, Mörsern, Lafetten und Gewehren, in aller Härte und Vernichtungswut kalt blitzend, von tödlicher Höllenkraft zum Bersten angefüllt und ganz und gar wie von einem Dornenkranz umschnürt von Stacheldraht, der sagte die Wahrheit: gefressen wurden sie von einem feuerspeienden Moloch⁴¹, die Friedlichen. Nicht ihren Tod fanden sie; vor ihrem Tod, vor ihrem Leben wurden sie zerrissen, zertreten, zerfleischt, Hingeopferte, Märtyrer . . . Zwischen ihrem Leben und ihrem Tod ist eine vernichtende Diskrepanz . . . Sie starben nicht ihren Tod; sie durften nicht einmal das; sie mußten ihr Leben nicht nur sondern selbst ihren Tod hingeben und sich von einem rasenden Geschick zu früh, vor ihrer Zeit, vernichten lassen. Stellt ihr die Mittel dieses Geschicks, verklärt durch Kunst, auf ihre Gräber, so scheint ihr mir gering zu werten, was sie im Leben noch geleistet hätten. Dieser Tod, sagt ihr dann, lag in ihrer Bahn. Das Eiserne Kreuz war der Zielpunkt ihres Lebens . . . Ich aber glaube, die Wunde schließt sich nie; . . . wenn wir sie der Erde übergeben, so müßten wir erklärend hinzufügen: sie waren nicht dazu bestimmt, dem Grab so früh anheimzufallen. Daß wir sie bestatten müssen, erklärt dieses Martermal . . . das harte, platzende Mal der Folterwerkzeuge . . . so scheint es mir wahr. Die Kirche verewigte so ihre Märtyrer: Die Folterwerkzeuge gab sie ihnen in die Hand oder legte sie ihnen zu Füßen, und sie kleidete sie in überirdisch zarte Schönheit der Liebe. »

Unter diesen pazifistischen Ideen standen auch die utopischen Entwürfe für übernationale *Friedensdenkmäler* in den Alpen, die Bruno Taut seit 1917 als die «Alpine Architektur» entwarf; – und in diesem Sinne schuf Taut 1921 das Modell für ein großes Mahnmal in Magdeburg in Form einer Lesehalle mit Antikriegsliteratur unter dem Motto: «*Unseren gefallenen Brüdern*». In der Einbeziehung des wandernden Sonnenlichts als Symbol des Lebens, das die Namen der Gefallenen beleuchten sollte, steht Tauts Konzept dem Lebens- und Auferstehungsgedanken Hoetgers überraschend nahe. Das Projekt wurde von der Stadt Magdeburg nicht errichtet⁴².

Hoetger hat im Niedersachsenstein ein künstlerisches Denkmal gestaltet; aber er wollte auch «verhüten, daß der Weyerberg mit einem sogenannten Kriegerdenkmal verunziert» werde, wie er im Mai 1931 an Roselius schrieb.

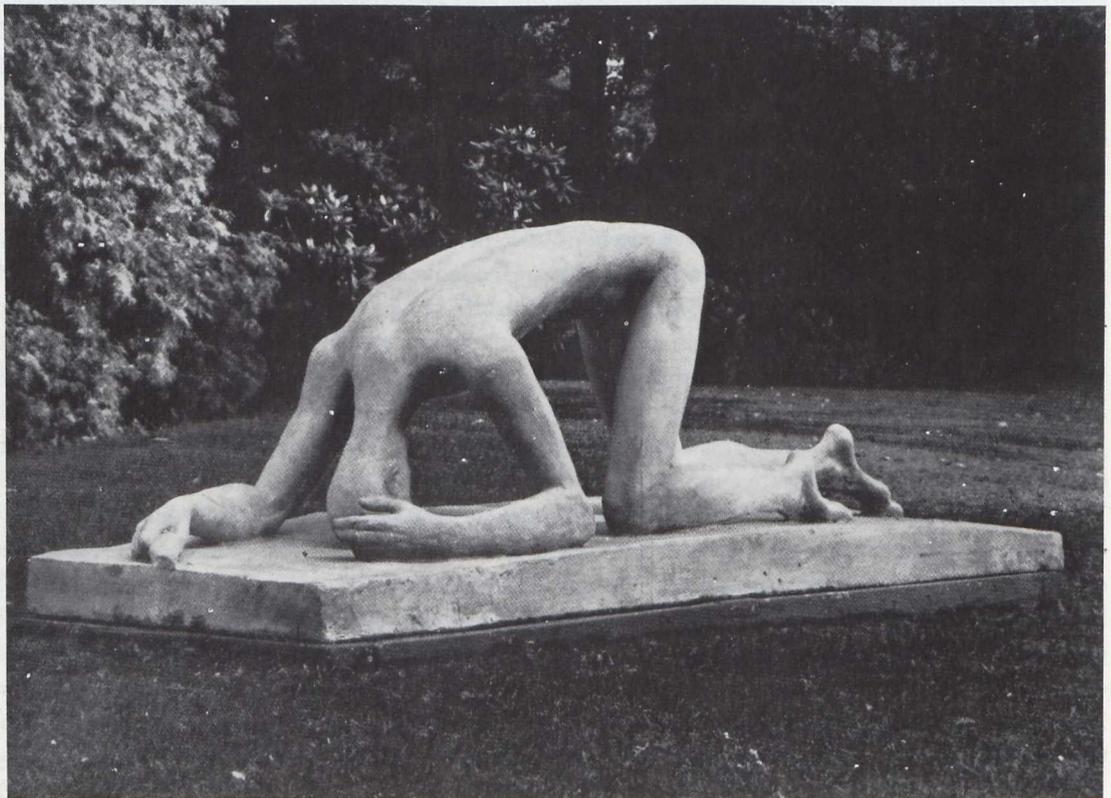
Hoetger feiert in seinem Mal die Ideen der Liebe (nach dem Evangelium des Johannes), der Auferstehung und des Lebens in Frieden. Als Toten- oder Kriegerdenkmal wird der Stein erst durch die 173 *Findlinge* im unteren Kreis deutlich (Abb. 1c), die die Namen der im Krieg Gefallenen tragen. Steht sein Werk auch nicht den radikalen Forderungen von Taut und Behne unmittelbar nahe, so offenbart es immerhin innere Bezüge zu dem zitierten Text von Behne: Es erscheint keine Waffe, kein Kriegssymbol, nicht das Eiserne Kreuz, kein Schwert – statt dessen verschmelzen die zackig gefiederten Formen des großen Vogelwesens Phönix bei Sonnenaufgang mit dem Licht, so daß über dem Ring der Totensteine sich das Mal tatsächlich, dem Auferstehungsgedanken adäquat, erhebt. Zwar macht Hoetgers Werk nicht Klage und Trauer über die Toten in einer großen figürlichen Gebärde mittels einer menschlichen Gestalt übernational anschaulich – wie z. B. der *Gestürzte* von Wilhelm Lehmbruck (Abb. 7) aus dem Jahre 1915/16⁴³ oder Tauts Projekt für Magdeburg von 1921 oder

die Pietà als «Monument aux Morts» in Metz oder die 1926–32 entstandenen trauernden Eltern von *Käthe Kollwitz*⁴⁴ (Abb. 8) oder das hölzerne Trauermal von *Ernst Barlach*, 1929, im Dom zu Magdeburg (Abb. 9) –, aber es versinnbildlicht die Trauer verdeckt in dem Motto aus dem Evangelium des Johannes, das die opfernde Liebe umschreibt.

Wesentlich verschieden ist Hoetgers Werk von der Unzahl nationaler «Heldendenkmale» (A. Behne), von jenen schamlosen Denkmälern, die die Gefallenen nicht nur als «Helden» und Berufskrieger stilisierten, sondern auch die Niederlage des Krieges – militärisch und geistig – nicht anerkennen wollten, die teils revanchistischen Charakter haben und identitätsstiftend für eine Wiederaufnahme des Kampfes gegen den nationalen Feind einstimmen⁴⁵. Beispiele sind: der schwerhaltende *Siegfried* von *Hubert Netzer* (Abb. 10), dem Lehrer Brekers, 1918–19 (Duisburg-Kaiserberg); *Frank von Stucks* schwertschwingender Kämpfer unter der Parole Wilhelms II. «Feinde ringsum» (Gips 1915, Villa Stuck, München); *Richard Kuöhl*s heldisch Stehender in *deutscher Uniform*⁴⁶ – also nicht in überzeitlicher Nacktheit wie *Lehmbrucks* «Gestürzter» trauernd – in Stein 1924 auf dem Lübecker Ehrenfriedhof errichtet, in der Nähe eines nackten Stürzenden mit Helm von *Fritz Behn*; oder Kuöhl's schwerthaltende Jünglinge in Coburg; oder *H. Dammann*s heldischer Kämpfer mit Schild, der in Berlin-Zoo (Jebenstraße) für die 800 gefallenen Offiziere der Landwehr-Inspektion eintreten muß⁴⁷.

Um die Pole der Deutung des Ersten Weltkrieges, seiner Rezeption und seiner Denkmäler noch mit einem Bildvergleich zu verdeutlichen: Als *Frans Masereel* im Anti-Kriegsjahr 1924 seine «Politischen Zeichnungen» im Band 10 der «Tribüne der Kunst und Zeit» von Kasimir Edschmid herausbrachte,

Abb. 7 Wilhelm Lehmbruck, Der Gestürzte, 1915/16, Steinguß



darin sich der Vorschlag für ein riesiges Sieges-Denkmal in Washington in Form eines Totenkopfes in der Größe von Wolkenkratzern befindet, kam es durch die Generäle des Krieges zur Grundsteinlegung des *Tannenberg-Denkmal*s (Abb. 11), dessen Form, Wirkung und Rezeption die Zerstörung der jungen deutschen Republik ahnen ließen⁴⁸: in seiner Weiherede vom 18. 9. 1927 sprach Hindenburg wieder von Opfern fürs Vaterland, von deutscher Ehre und der Mahnung, «den kommenden Geschlechtern zur Nacheiferung» zu dienen.

Ein Schlußgedanke sei formuliert, mehr Frage als Antwort: Auf dem rechten Flügel der Ostseite von Hoetgers Niedersachsenstein erkennt man eine Mutter mit ihrem Kind im Relief. Damit ist ein Motiv aufgegriffen, das in den Diskussionen um Krieg, Kriegsursachen und die Formen der Kriegsdenkmalen damals wie heute meist vernachlässigt wurde: *die Rolle der Frauen und Mütter im Kriege*. Die Frauen und die Mütter waren diejenigen, die zu Hause für die Rüstung arbeiten mußten und um das Leben ihrer Männer und Kinder täglich fürchteten. Daß die Frauen/Mütter nicht nur eine passive Rolle zu spielen hatten, nämlich als die, die die Toten des Grabenkrieges betrauern können (dargestellt etwa in dem alten Motiv der Pietà), sondern daß sie vielmehr eine große Verantwortung für die Erhaltung des Friedens *nicht* übernommen hatten, also den Krieg der Männer aktiv zu verhindern, dies wurde ab 1916 mehr und mehr thematisiert, u. a. von *Hedwig Dohm* (‹Der Friede und die Frauen›) und in Erzählungen von *Claire Studer*, verheiratete Goll⁴⁹.

Bereits vor Ausbruch des Völkermordens schrieb René Schickele in seinem die Fragen des Krieges vorwegnehmenden Roman ‹Benkal der Frauentröster› (Berlin 1914) von einer Art Gruppenplastik,

Abb. 8 Käthe Kollwitz, Trauernde Eltern als Gefallenen-Denkmal, 1926–1932, ehem. Friedhof Vladslo, heute Roggevelde (Kopie von E. Mataré, Köln, St. Alban)





Abb. 9 Ernst Barlach, Trauermal für die Gefallenen von 1914–1918, Holz, vollendet 1929, Magdeburg, Dom



Abb. 10 Hubert Netzer, Jung-Siegfried mit Schwert - Denkmal der Soldaten des Ersten Weltkrieges, Bronze, 1918-1919, Duisburg-Kaiserberg

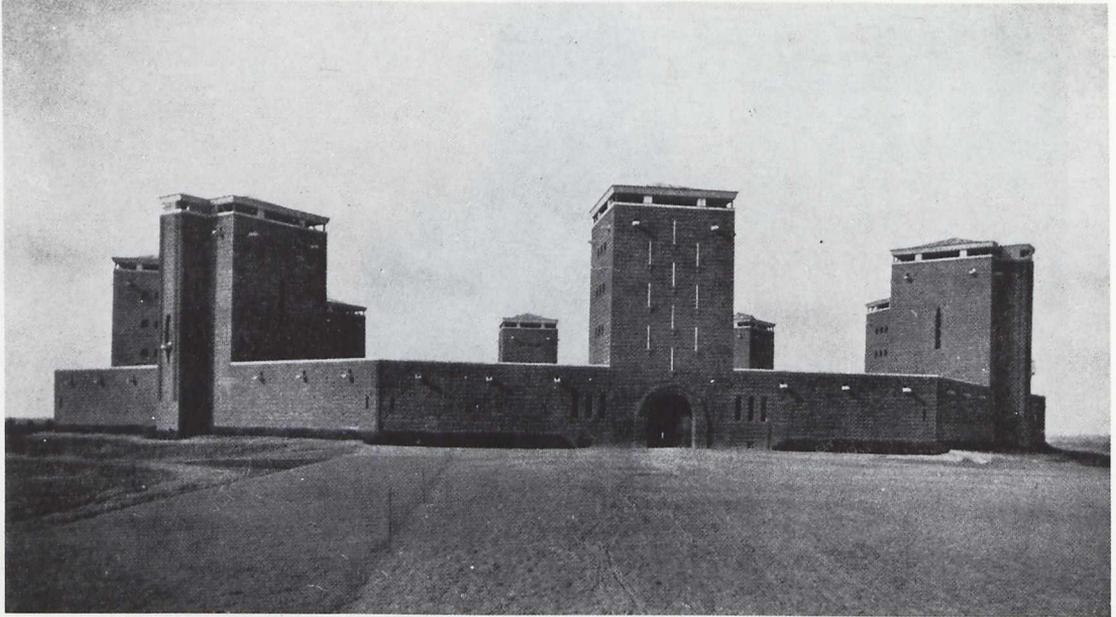


Abb. 11 Walter und Joh. Krüger, Tannenberg-Nationaldenkmal, 1924–1927 (zerstört 1945)

die *Mütter* darstellt. Dieses Werk hatte eine solidarisierende Wirkung auf die Betrachter, insbesondere auf Frauen. Benkal stellte die «Mütter» in der Stadthalle aus; diese «ist gefüllt mit Frauen, die, erschrocken vor noch nie so geschauter Häßlichkeit, beunruhigt durch den Widerstreit der Gefühle, die diese seltsamen Gebilde in ihnen auslösen, und doch irgendwie bezaubert von der unendlich gütigen Wahrheit, die sie sich langsam einzugestehen wagen, viele Stunden zwischen den Bronze-
statuen zubringen. . . Eine Epidemie des Trostes bricht unter den Frauen aus. Sie heben den Kopf und wissen, daß nicht alles umsonst war, daß sie leben werden. . .»⁵⁰.

Häßlichkeit und Wahrheit der *«Mütter»-Plastik* bei Schickele haben eine solidarisierende Wirkung, mit der eine Gemeinschaft derer entsteht, die den Krieg als unmenschlich ablehnen und bekämpfen könnten. Indem die Frauen und Mütter leben werden, ist die Idee der Zukunft in Frieden zugleich die solidarisierende Emotion.

Bei Hoetger steht das Relief des Söldaten (Kriegers) auf der Westseite, also zum Sonnenuntergang; aber zum neuen Morgen des Sonnenaufgangs sind die Reliefs des Menschenpaares und der Mutter mit Kind gerichtet. Damit hat Hoetgers Werk auf differenzierte Weise die Idee der *Auferstehung* und die *Hoffnung auf Frieden* anschaulich wirksam gemacht.

(1979–1981)

¹ Wolfgang Werner (Hg.), *Bernhard Hoetger 1874–1949, Plastiken aus den Pariser Jahren 1900–1910*, Graphisches Kabinett, Bremen 1977.

² G. Biermann, Hoetgers Denkmal der Arbeit, in *Cicerone*, 21, 1929, S. 49 f.; – Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Denkmäler der Arbeit, in *H. E. Mittag/V. Plagemann, Denkmäler im 19. Jh.*, München 1972, S. 275 f. – Im Jahre 1979 wurde die Figurenaufstellung für das Volkshaus wieder rekonstruiert – vgl. dazu W. Schmitz: «Unter dem Stigma der Arbeit» zur Wiederherstellung eines Zyklus von B. Hoetger in Bremen, in *Tendenzen* (München), Nr. 126/127, Oktober 1979, S. 80 f. und Dieter Honisch, Überlebensfries der arbeitenden Menschen, in *Der Tagesspiegel*, vom 15. Jan. 1981. – Im Katalog *German Expressionist Sculpture*, Los Angeles 1983, sind

diese realistischen Figuren Hoetgers von Stephanie Barron mißverstanden als «expressionistische» behandelt und ausgestellt worden (vgl. meinen Hoetger-Beitrag im gen. Katalog S. 102–103 und die deutsche Edition *Expressionistische Plastik* Kunsthalle Köln, Köln 1984).

³ C. E. Uphoff, *Bernhard Hoetger*, Leipzig 1919 (auch in *Cicerone*, 11, 1919, S. 427–438); – L. Roselius/Suse Drost, *Bernhard Hoetger 1874–1949*, Bremen 1974, S. 29; – R. P. Baacke/M. Nungesser, *Drei Denkmäler deutscher Arbeiterbewegung in den zwanziger Jahren*, in «*Wem gehört die Welt*» – *Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlin-West 1977, S. 292; – D. Schubert, *Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von W. Lehmbruck*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 403; – ders., *Hoetgers Waldersee-Denkmal von 1915 in Hannover*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 43, 1982, S. 241.

⁴ S. D. Gallwitz, *Dreißig Jahre Worpswede – Künstler, Geist, Werden*, Bremen 1922, S. 47f.; – Roselius/Drost, *Hoetger*, 1974 [Anm. 3], S. 19; – Baacke/Nungesser 1977 [Anm. 3], S. 292; – D. Schubert 1982 [Anm. 3], S. 241.

⁵ Willi Wolfardt, *Die neue Plastik*, Berlin 1920 (*Tribüne der Kunst und Zeit*, hrsg. von K. Edschmid, Bd. XI), S. 80; – Alfred Kuhn, *Die neuere Plastik*, München 1921, S. 98–102; – Georg Biermann, *Hoetgers neue Arbeiten*, in *Cicerone* 13, 1921, S. 648.

⁶ Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918), 2. Ausgabe 1923, Frankfurt/M., 1977.

⁷ Beide Nachweise in: Katalog *B. Hoetger – Gedächtnisausstellung zu seinem 90. Geburtstag*, Bremen/Münster 1964: Hoetger im Spiegel der Kritik; – Baacke/Nungesser 1977 [Anm. 3], Anm. 113.

⁸ H. Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969.

⁹ D. Schubert, *Otto Dix – in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1980, S. 40; – Diether Schmidt, *Manifeste, Manifeste 1905–1933*, Dresden 1965; – Uwe M. Schneede: *Die Zwanziger Jahre – Manifeste*, Köln 1979, S. 95–101.

¹⁰ Roselius/Drost 1974 [Anm. 3], Kat. Nr. 80; – D. Schubert, *Besprechung der Ausstellung «Deutsche Bildhauer 1900–1930» Bukarest/Duisburg/Kaiserslautern 1976/77*, in *Weltkunst* vom 15. März 1977, S. 546–547.

¹¹ Kasimir Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*, Wien/München 1961, S. 347. – Der Dichter Edschmid schrieb bereits 1916 über Hoetger (Sammlung der Werke von B. Hoetger, Galerie Cüpper Aachen, Leipzig 1916).

¹² Roselius/Drost [Anm. 3], 1974, Abb. 39.

¹³ B. Hoetger, *Der Niedersachsenstein als Kriegerehrung zu Worpswede* (Text im Worpsweder Archiv, Haus im Schluh). – Herrn Peter Elze, Herrn K.-Peter Graupner und Herrn Hans-H. Rief gilt großer Dank für freundliche Hilfe und Auskünfte. – Nach Abfassung dieser Studie (1981) erschien die Dokumentation von Dieter Golücke/Peter Elze, *Bernhard Hoetger – Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer*, Gr. Kunstschau Worpswede 1982 und in erweiterter Form als *Katalog der Hoetger-Ausstellung* Museum am Ostwall, Dortmund 1984 (darin S. 222f. Hans Hubert zum Niedersachsenstein, ein Luftbild S. 231).

¹⁴ Vgl. anonymen Autor: *Das Waldersee-Denkmal von Prof. Bernhard Hoetger*, in *Illustrierte Rundschau der Stadt Hannover*, Nr. 21, vom 22. Mai 1915, S. 311 (bei Roselius/Drost, *Hoetger*, 1974 [Anm. 3], S. 72–73 fälschlich als Schrift Hoetgers angeführt). Das Denkmal für den Feldmarschall von Hannover, initiiert vom Stadtdirektor Heinrich Tramm, fand von Beginn an die Unterstützung Kaiser Wilhelms II. und der Militär-corps. Der Auftrag ging ohne Wettbewerb direkt an Hoetger. Geschichte und Rezeption des Denkmals, das zugleich den General und die deutschen Gefallenen in China memoriert, erhellt deutlich die wilhelminische Ideologie vor Ausbruch des Krieges (Plan für das «Ehrenmal» seit Dezember 1913, vgl. Stadtarchiv Hannover); vgl. den Beitrag d. Vf. im *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. 43, 1982, S. 231f. (siehe Anm. 3).

¹⁵ Der Elberfelder Torso schon 1907 in einer frühen Marmorversion in *Mannheim* (Internationale Kunstausstellung) neben Maillols Figur der *Méditerranée* (von der Graf Kessler ein Steinexemplar für Weimar bestellte) gezeigt – falsch 1909 datiert bei Roselius/Drost, 1974 [Anm. 3], Nr. 47; – vgl. vielmehr genauer W. Werner 1977 [Anm. 1], Nr. 58/59; – Abbildungen beider Versionen auch bei D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981.

¹⁶ Zur wilhelminischen Ideologie, den Denkmalweihungen und den zum Ersten Weltkrieg führenden Herren- und Rassenwahn vgl. H. J. Schoeps (Hrsg.), *Das wilhelminische Zeitalter*, Stuttgart 1967, – Immanuel Geiss/Franz Neuland/D. Hoffmann u. a.: *Katalog der Ausstellung Ein Krieg wird ausgestellt*, Historisches Museum Frankfurt/M. 1976. – ferner unverzichtbar Heinrich Manns Roman «Der Untertan» von 1916 und sein Essay «Kaiserreich und Republik» von 1919 in: H. Mann, *Essays*, Hamburg 1960, S. 392–433.

¹⁷ Katalog *B. Hoetger*, Bremen/Münster 1964, S. 37, – nicht bei Roselius/Drost 1974 [Anm. 3]; – D. Schubert, *Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar*, in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976, S. 213.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Zarathustra* (1. Teil 1884), 1892: «*Vor Sonnenaufgang*» und «*Von alten und neuen Tafeln*», – G. Colli/M. Montinari: *Nietzsche – Kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. VI, 1, S. 203f.; – dazu D. Schubert, *Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933*, in *Nietzsche-Studien*, hrsg. von E. Behler/M. Montinari, X/XI, 1981/82, S. 278–317.

¹⁹ Vgl. Katalog *Hoetger*, Bremen/Münster 1964 [Anm. 7].

²⁰ Roselius/Drost 1974 [Anm. 10], Abb. 40.

²¹ Katalog *Hoetger*, Bremen/Münster 1964 [Anm. 7].

²² Roselius/Drost 1974 [Anm. 3], S. 115.

- ²³ Katalog Hoetger 1974 [Anm. 7] und Roselius/Drost 1974 [Anm. 3], S. 115.
- ²⁴ An alle Künstler! Berlin 1919; – vgl. dazu meine Ausführungen zum expressionistischen Aktivismus in: *Die Zwanziger Jahre im Porträt*, Katalog der Ausstellung Bonn, Rheinisches Landesmuseum 1976, S. 28.
- ²⁵ K. Neurath, in *Weser-Zeitung*, 5. November 1922.
- ²⁶ Katalog Hoetger, Bremen/Münster 1964 [Anm. 7].
- ²⁷ Vgl. oben Anm. 19 (S. 10).
- ²⁸ G. Biermann, in *Cicerone* 13, 1921, S. 648; – Paul Gösch schrieb 1920 in Bruno Tauts Heft 14 des *Frühlichts* (Berlin) im Essay «Anregungen» von gotischen Backsteinkirchen, nordischer Baukunst und Verwandlung dieser Tradition.
- ²⁹ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908, Neuausgabe München 1948; – W. Worringer, Spätgotisches und expressionistisches FormsysteM, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 2, 1925, Neuabdruck in: *Fragen und Gegenfragen*, München 1956, S. 73.
- ³⁰ Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1918), 2. Ausg. 1923, Frankfurt/M. 1977, S. 36–38.
- ³¹ Führer durch die Ausstellung *Entartete Kunst*, München 1937, Berlin/Leipzig 1938, S. 2.
- ³² Bloch sah im ägyptischen Stil keineswegs die Form für den freien Geist expressionistischen Ausdrucksdranges, vielmehr «Strenge», «Umschlag zur Geometrie», den «Geist völliger Form, völliger Konstruiertheit» und «Todesklarheit» (Bloch 1977 [Anm. 30], S. 37).
- ³³ Bruno Taut, Inschriften auf seiner Zeichnung *Vivat Stella* (1919), Berlin, Akademie der Künste (vgl. «Die gläserne Kette» – Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920, Leverkusen/Berlin 1963, Abb. S. 79 und Text S. 12). – Im festlichen, lebenssteigernden Zug der «zwecklosen» Kunst läßt sich hier ein Einfluß von Nietzsches Kunstbegriff erkennen.
- ³⁴ Zu Barlachs Kriegsdenkmälern vgl. Kurt Badt, *Ernst Barlach – Der Bildhauer*, Neumünster 1971; – Fr. Möbius, in *Weimarer Beiträge* 23, Heft 9, S. 66–101.
- ³⁵ Zu *Lehmbruck* vgl. D. Schubert, in *Pantheon*, Heft 1, 1981, S. 55–69 und: *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981; – Zu *Belling* vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rudolf Belling*, St. Gallen 1971; – Winfried Nerdinger: *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923*, Berlin 1981; Katalog der Ausstellung *German Expressionist Sculpture*, Los Angeles/Washington/Kunsthalle Köln 1983/1984; – zu *Archipenko* vgl. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte), Berlin 1926, 3. Auflage 1931, S. 532–538.
- ³⁶ D. Schubert 1976 (siehe Anm. 17, S. 8) – Ein spätexpressionistisches Krieger-Denkmal entstand 1925 an der Kirche in Hamburg-Rellingen von Ludwig Kunstmann – ebenfalls aus Backsteinen (Hamburger Heimatkalender, 5, 1928, S. 46).
- ³⁷ Ernst Toller, *Die Wandlung* (geschrieben 1917/18), Potsdam 1919, S. 48–56.
- ³⁸ Adolf Behne, Kriegsgräber, in *Sozialistische Monatshefte*, 52, Heft 6/7, 1919, S. 307–309.
- ³⁹ D. Schubert, in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21, 1976, S. 211–212; – Reinhart Koselleck, Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in *Identität*, hrsg. von Odo Marquard/K. Stierle, München 1979 (Poetik und Hermeneutik, Bd. 8), S. 255–276. – Als Fallstudie für Entstehung, Wirkung, Rezeption und heutige Lage wichtig: *Ein Kriegsdenkmal in Hamburg*, hrsg. von Bärbel Hedinger/R. Jaeger/Brigitte Meißner/Jutta Schütt/Lutz Tittel/Hans Walden, Hamburg 1979 (zum faschistischen Denkmal für das Regiment 76).
- ⁴⁰ Vgl. z. B. «Arbeit fürs Ganze», in *Die Plastik* (München) 12, 1922, S. 17ff. und 5, 1915, S. 47–53 (Aufruf zur Errichtung von affirmativen Kriegerdenkmälern).
- ⁴¹ Dazu als literarische Reportage des Krieges von Henri Barbusse *Le Feu* (1916), Zürich 1918 und von Ludwig Renn *Krieg* (geschrieben ab 1916–1924), Berlin 1928.
- ⁴² Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1919; – vgl. dazu K. Junghanns, *Taut*, Berlin-Ost 1970, S. 9 und 31–34, 2. Aufl. 1983, S. 56; – Katalog der Ausstellung *Bruno Taut 1880–1938*, Akademie der Künste Berlin-West 1980.
- ⁴³ D. Schubert, *Lehmbrucks «Gestürzter» von 1915/16 und die Problematik des Krieger-Denkmal* (Vortrag im Januar 1976 am ZI für Kunstgeschichte in München, im Juni 1977 Universität Bielefeld im Rahmen des Projekts über die französischen und deutschen Kriegerdenkmäler seit 1870/71 und im November 1978 Landesmuseum zu Münster); vgl. ders., *Pantheon*, Heft 1, 1981, S. 67 und *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, S. 185–211.
- ⁴⁴ R. Koselleck 1979 [Anm. 39], Abb. 20; – G. von der Osten, *Plastik des 20. Jahrhunderts*, Königstein 1962, S. 14 und Ilse Rauhut: Die «große Arbeit» gegen den Krieg – Über den Entstehungsprozeß des Gefallenendenkmals von Käthe Kollwitz, in *Bildende Kunst* (DDR), 1965, Heft 4.
- ⁴⁵ Dazu die Überlegungen von Koselleck 1979 [Anm. 39].
- ⁴⁶ Lutz Tittel u. a., in *Ein Kriegsdenkmal in Hamburg*, 1979 [Anm. 39], S. 29.
- ⁴⁷ *Deutscher Ehrenhain 1914–18*, Leipzig 1931, S. 14.
- ⁴⁸ Karl-Heinz Janßen, TannenberG – ein deutsches Verhängnis, in *Die Zeit*, vom 16. September 1977.
- ⁴⁹ Hedwig Dohm, Der Friede und die Frauen, in *Das Ziel*, hrsg. von Kurt Hiller, Bd. 1, 1916, S. 167f. Claire Studer, *Die Frauen erwachen*, Frauenfeld 1918; – dazu auch meine Deutung von Lehmbrucks Pietà-Plänen und seiner Plastik «Betende» in: D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1981, S. 237–246.
- ⁵⁰ René Schickele, «Benkal der Frauentröster», in *Werke in drei Bänden*, 2. Bd., Köln/Berlin 1959, S. 36–37; – dazu Fr. Bentmann, *René Schickele – Leben und Werk in Dokumenten*, Nürnberg 1974, S. 77f.