

Kunst- und Kulturgeschichte gehören zur Geschichtswissenschaft; dadurch daß die Wissenschaft von der Geschichte nach Engels und Marx (Deutsche Ideologie, 1845) wegen ihrer aufklärerischen Impulse die wichtigste der Wissenschaften ist, fällt ihr eine spezifische Verantwortung zu. Dies meint nicht nur kritische Historie im Sinn von Nietzsches Frühschrift (1874), jene müsse dem LEBEN dienen, und von Walter Benjamins Thesen des Aufsprengens des Kontinuums von Geschichte, sondern meint mehr: Friedrich Schlegel bezeichnete einmal den Historiker als einen rückwärts gewendeten Propheten; und für G. G. Gervinus erhielt Historie erst ihren Sinn durch Verbindung mit der gesellschaftlichen Praxis der Gegenwart. Dadurch wird Historie primär Sozial- und Ideen-Geschichte und dient — jedenfalls nach Heine¹ — letztlich dem »großen Befreiungskampfe der Menschheit«.

Verantwortung in der Historie von den K ü n s t e n ? — wie kann sie verstanden oder begründet werden?

Kunstgeschichtswissenschaft rekonstruiert und interpretiert. Im Gegensatz zur Historie, deren Leben, Geschehen und Ereignisse vergangen, verloren und tot sind und lediglich aus Zeugnissen, Urkunden u. a. Quellen f i k t i v zu rekonstruieren sind, basiert die Kunstgeschichte auf etwas, das die Historie nicht kennt — hier folge ich Schopenhauers Unterscheidung^{1a} — nämlich auf dem WERK.

Die Historie kennt zwar Quellen mit werknahem Charakter, aber das K u n s t w e r k ist ein von einem schöpferischen Subjekt erzeugtes Ganzes, das immer mehr ist als Urkunde, Quelle oder Zeugnis. Das Werk ist historisches Zeugnis in höherem Sinne: es ist ein Produkt des Geistes in der Geschichte und steht deshalb in einem geistigen Bezirk jenseits der Fakten der Geschichte, wirkt aber auf den sozialen Zusammenhang (wenn es wirkt) ein, bleibt natürlich via Ideen-Geschichte immer mit den Fakten der Geschichte verbunden. Die Historizität des Werkes ist mehrfacher Natur: sie betrifft die historische Lage und die Entwicklung des Subjekts; sie betrifft die Genese der Werkes; und drittens hebt das Werk in sich Geschichtlichkeit auf — bewahrt sie, verkörpert einen Teil Menschheitsgeschichte.

Durch seine subjektive, schöpferische » G e s t a l t « jedoch ist das Kunstwerk immer mehr als ein Zeitdokument, insbe-

Die Verantwortung

Alfred Hrdlickas antifaschistischer

sondere dadurch, daß es lebt, indem es in seiner Einheit von Gestalt und Gehalt (Hegel) präsent bleibt.

Somit käme es darauf an, das Kunstwerk sowohl in der Geschichte zu erblicken und zu verstehen, als auch — wie P. Szondi

schrrieb — die Geschichte im Kunstwerk zu erkennen.

Während die Ereignisse der Menschheitsgeschichte unwiederbringlich vergangen sind, bilden in der Kunstgeschichte überlieferte WERKE und ihre geistigen Struktu-



Hrdlickas »Feuersturm« vor dem *Hamburger '76er-Denkmal

Verantwortung der Kunst

Ein Denkmal in Hamburg

ren, ihre *Ideen*, ihre *Gesinnungen*, freilich auch ihre *Formen* als Gefäße jener, die Materialien des Historikers: Form und Sinn, Gestalt und Gehalt von Kunstwerken in einer Zeit sind die Frageziele des Historikers der Künste; und dies – wie in der

allgemeinen Geschichte – aus der Kraft und dem Interesse der eigenen Gegenwart heraus.

Denkbar sind also Erneuerungen von Form und von Sujets, aber unter Mitdenken der Einheit von Form und Inhalt:

Munch wäre ein solches Beispiel für Erneuerung der Inhalte.

Geschichtsbildung ist Perspektive

Die *Präsenz der Kunstwerke* nach vielen Jahren macht also ihre Unverwechselbarkeit im Gang der Geschichte aus. Während die Geschichte tot ist, aus ihr gleichwohl zu lernen sein kann, lebt das Kunstwerk in dem Sinne, daß es von späteren Menschen in neuem Kontext eine Interpretation fordert; es lebt dergestalt, daß es Fragen aufwirft oder auch beantwortet. Darauf beruht die *Wirkung* des Werkes als eines lebendigen Prozesses (K. Kosik).²

Karel Kosik schrieb: »Jedes künstlerische Werk hat in unteilbarer Einheit einen doppelten Charakter: es ist Ausdruck der Wirklichkeit, aber es bildet auch die Wirklichkeit, die nicht neben dem Werk oder vor dem Werk, sondern gerade im Werk existiert.« (p.123)

Über die *Verantwortung* des Künstlers muß hier nicht eigens gesprochen werden; Hrdlicka umschrieb sie mit der Formel, der Künstler müsse »Zeuge seiner Zeit« sein (Kat. A. Hrdlicka, Hannover 1974, S. 38 f.).³ Und später: »Was ich an der abstrakten Kunst hasse, ist daß sie eine völlig auslegbare Kunst ist. Ich bin gegen die Auslegbarkeit ... (nannte Mondrian) ... Die Kunst kann sich nur durch den Menschen ausdrücken; ihr Thema ist das menschliche Schicksal.«⁴

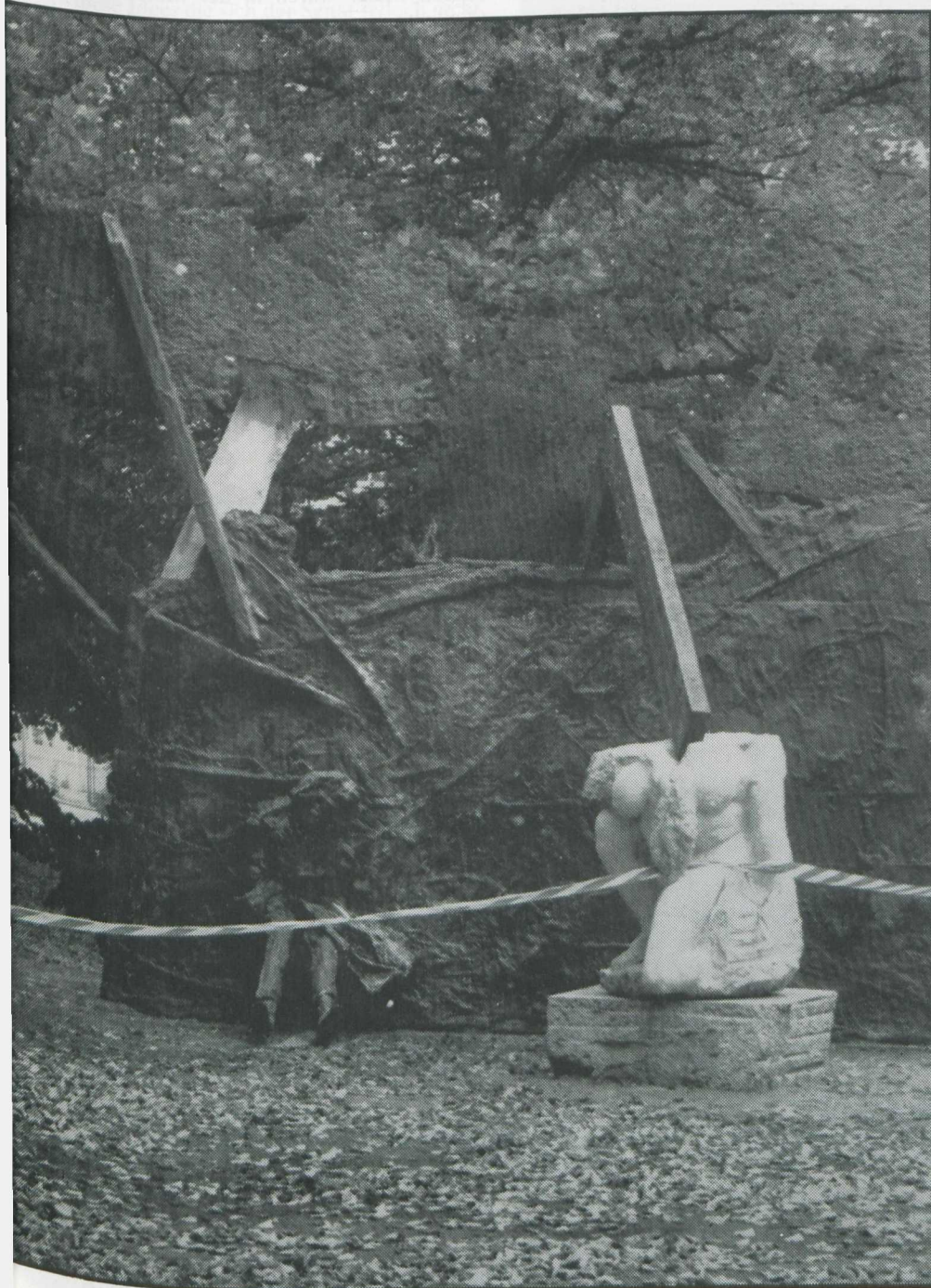
Verantwortliche Künstler wären viele zu nennen, von den Grafikern der Bauernrevolution 1524/25 über Goya zu Käthe Kollwitz und John Heartfield.

Thema dieses Beitrags aber ist die Möglichkeit einer *Verantwortung der Kunstgeschichte* und ihrer Vertreter. Läßt man die Fiktion der Objektivität in der Geschichtsschreibung beiseite, ergibt sich im Sinne der Idee, daß Geschichte erst durch die Gegenwart »ihr eigentlichstes Verständnis findet« (Heine, *Französ. Zustände*, Art. VI), eine verantwortliche Dimension, d. h. ein Begriff von Historie, der nicht anders als »verantwortlich« ausgelegt werden kann.

»Viele betrachten (Kunst-)Geschichte als ein objektiv gegebenes Tatsachengebiet. Hier urteilen wir anders. Die Geschichte ... entspringt dem atmenden Heute ... Das Vergangene schimmert als Projektion des *J e t z t*; Auslese und Wertung der Epochen werden vom Heute, seiner Struktur und *G e w a l t* gezeugt und geartet; somit ist nicht von einer einzigen, objektiven Geschichte zu sprechen, sondern alle jeweilige Geschichtsbildung ist Perspektive, aus dem Augpunkt des Heute entworfen.« (Carl Einstein, Braque, 1934, S. 191).⁵

Diese m. E. faszinierende These ist weitgehend auf die *Art* der Kunstgeschichtsschreibung zu übertragen. Die Möglichkeit der Bedingung von *Verantwortung* entspringt aus dieser Sicht Einsteins für den Historiker sowie den Kunsthistoriker.

Existiert Kunstgeschichte zwar auf der Basis der überlieferten *WERKE*, so gibt es genügend Fälle unterdrückter oder verschüt-



teter Konzeptionen in der Kunstgeschichte, oder aber es gibt ganz einfach durch herrschende Traditionen im Fach die Ausblendung von Kunstphasen mit revolutionärem oder emanzipatorischem Appell: für zweites wäre die Erforschung der Kunst z. Zt. des Bauernkrieges zu nennen; für erstes wären Exempla für die Unterdrückung von alternativen Kunstbeiträgen zu suchen.

In der modernen *Denkmal-Geschichte* lassen sich hierfür leicht Beispiele finden:

Beim Wettbewerb um ein Denkmal für die Gefallenen der Berliner Universität (1920) wurde der Entwurf mit dem Titel ›WOFÜR?‹ von *Rudolf Belling* abgelehnt. Das pazifistische Projekt eines Kriegsmahnmals mit Antikriegs-Bibliothek vor dem Dom in Magdeburg, von *Bruno Taut* 1921 entworfen – »Unseren Gefallenen Brüdern« – also ohne ›Helden‹-Verehrung, wurde nicht ausgeführt.⁶

Die Möglichkeit der Verantwortung in der Kunstgeschichte läge also in der Form ihrer Perspektivik, in der Auswahl und Wertung.

Der Hamburger Block

Öffentliche Bauten (Nutzbauten) und Denkmäler (memorierenden Charakters) aus der Zeit des ›3. Reichs‹ sind etliche erhalten geblieben: in Nürnberg, in Heidelberg, in Hamburg u. a.

In Hamburg hat der martialische Block, der am 15. 3. 1936 eingeweiht wurde und den Gefallenen des 2. Hanseatischen In-

fanterie-Regiments No. 76 gewidmet war, ausgeführt von dem konventionellen Bildhauer *Richard Kuöhl*, die letzten Jahrzehnte immer wieder zu Kontroversen geführt. Freilich verherrlicht der Block nicht das faschistische Menschenbild, aber 1. zeigt er offen den heroisierenden Stil der Nazi-Künste, 2. verdrängt er die Realität des Krieges, 3. stehen die stereotypisierten Landser – übrigens der Jahre 1916/17 (Stahlhelmform!) – unter der unmenschlichen Parole des deutschnationalen Weltkrieg-I.-Dichters *H. Lersch* »Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen« (aus ›Soldatenabschied‹, 1914). Indem die Soldaten in Vierer-Kolonnen ohne Zäsur um den Block marschieren, visualisieren sie den konstruktiv-faschistischen Futurismus, den *Hrdlicka* 1983 so bezeichnete:

»Die Nazis waren massentypisierte Avantgarde. Aus dieser Typisierung, dieser Menschenschlange ... entsteht ein Massenerlebnis, ein in den Krieg Hineinmarschieren, ohne jede Individualität, ein Lied zwei drei ...«⁷

Die Parole vom Sterben für die nationale Idee Deutschland wurde im übrigen im Klima der späten 20er Jahre und um 1930 an verschiedenen Monumenten angebracht, was auf die kommende Zeit hinwies: in Heidelberg am Denkmal für die Toten der Universität, in Speyer an einem Brunnen, und besonders in der Vorhalle zum ›Heldenhain‹ 1932 des Kriegerfriedhofs zu Langemark.⁸

Der Hamburger Block memoriert zwar das

76er Regiment, aber die Weihe durch General Paschen und Senator Ahrens in SS-Uniform im März 1936 und die Form des Monuments wie sein Sinn formen zweifelsohne ein typisches N. S.-Werk. Die Realität wird verschleiert, um für einen kommenden Krieg, der den 1. Weltkrieg übertreffen sollte, einzustimmen. – Die britische Besatzungsmacht verfügte 1946 die Beseitigung von N.S.-Bauten in Hamburg; der Block blieb aber stehen, weil der Denkmalpfleger *Hopp* ihn als ›Mahnmal für Gefallene‹ deklarierte. Dies traf den Gehalt des Monumentes keineswegs, denn gerade, was Krieg und insbesondere der faschistische bedeutet, und was Sterben heißt, wird nicht gezeigt. Darin steht der Hamburger Block vielen heldischen Kriegerdenkmälern der späten 20er Jahre nahe: Beispiele in Coburg (von *R. Kuöhl*), Lübeck, Worms, München usf.

Die demokratischen, unnationalen, trauernden Mäler waren in der Minderheit (*Kollwitz*, *Barlach*, *Taut*).

Hamburg ging sogar mit diesem Nazi-Erbe zum Teil positiv um, indem Bundeswehreinheiten daran feierten, zumal mittels einer Tafel den Toten des 2. Weltkriegs gedacht war.

Immer wieder griffen Demonstranten den Block an oder aber demonstrierten gegen die Feiern der Bundeswehr. Zum Teil mußte die Polizei das Nazi-Monument schützen – so 1981.

Man kann die Geschichte des Umgangs mit diesem Block nicht lösen von einem zwei-



76er-Denkmal (Hamburger Block), *R. Kuöhl* (1936)

ten Denkmal-Problem in Hamburg: dem Denkmal für Heinrich Heine. Denn schon 1972 stellte Arie Goral in einem Flugblatt, das sich der Hoffnung der Wiedererrichtung des von den Nazis 1943 eingeschmolzenen HEINE-Denkmal (von Hugo Lederer, 1913 als Standbild fertig, 1926 im Stadtpark aufgestellt, Rede von A. Kerr)⁹ widmete, die Halb-Figur des »sinnenden Europäers« (Kerr) dem Nazi-Monument gegenüber. Als dann zwischen 1979 und 1981 die öffentlichen Debatten um das HEINE-Denkmal geführt wurden – nämlich Rekonstruktion genau, freie Rekonstruktion oder Neuschaffung – und als der Hamburger Senat um Spenden für dieses Heine-Denkmal im Herbst 1981 aufrief, bildete sich u. a. die Meinung, man könnte den zu rekonstruierenden Heine gegenüber dem Nazi-Monument quasi als Frage-Mal postieren.¹⁰

Ein Flugblatt zeigte in einer Fotomontage diese Idee, die sich der Senat jedoch nicht zu eigen machte: man ließ Waldemar Otto das Lederer-Standbild von 1926 für den Rathausplatz frei rekonstruieren und mit Sockelreliefs versehen. Diese Variante wurde bis Mai 1982 vollendet. Briegleb hielt Tage später eine Gegenrede und charakterisierte den Neu-Heine als »Schildbürger-Denkmal« – »zusammengesackt in widerspruchloser Opferhaltung«.¹¹

These und Gegenthese

Der Nazi-Block sollte in Hamburg jedenfalls erhalten bleiben als historisches Zeugnis. Dem ist zuzustimmen – ebenso als geschichtliches Dokument –, wie man heute endlich in Kunstmuseen auch Werke der Nazi-Plastik und -Malerei kommentiert oder in einem separaten Raum aufnehmen sollte. Aber der Block sollte quasi kommentiert bzw. die Umgebung mit einem Gegenensemble gestaltet werden, – eine Gegenthese aus dem Horizont unserer Zeit mit ihrer Trauer um die Toten der Kriege, um die Opfer des Faschismus und dem heutigen Friedenswillen, – freilich einem verbalen, denn aufgerüstet wird ununterbrochen. Hamburg schrieb einen Wettbewerb aus, und aus den 107 Einsendungen von Sommer 1982 wählte die Jury die Idee der Architekten Ulrich Böhme und W. Schneider aus; Kultursenator W. Tarnowski trug das Projekt, in dem »der massive Gewalt des Denkmals ... ein Denkmal der Massenvernichtung gegenübergestellt« werden sollte. In der Jury waren auch Graf Baudissin, Alfred Hrdlicka und Ute Rancke-Heinemann (eine Anhängerin von Arno Breker übrigens). Wieder sollten stereotype Landser sukzessive vom Block her in die Erde versinken, damit die Passanten des Platzes über deren Grabplatten zu gehen »gezwungen sind«.¹² Der Senat vergab den Auftrag jedoch nicht an die zwei Architekten, sondern dann direkt an Alfred Hrdlicka, den realistischen Steinbildhauer aus Wien. Dieser nahm den Auftrag 1983 an und schuf dafür eine Zahl von Kreide- und Farbzeichnungen, die im April-Mai 1984 in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt wurden.



A. Hrdlicka's Mahnmahl »Cap Arcona«

Hrdlickas Konzept als Ganzes war verblüffend einfach und faszinierend. Er wollte im übrigen nicht gegen irgendeinen Krieg Kunst gestalten, vielmehr: »Es handelt sich um einen ganz bestimmten, und es geht darum, was dieser Krieg mit sich brachte, die Hypertrophie der Massenvernichtung.« Das wollte Hrdlicka an der Nazi-Symbolik festmachen: »Dies ist ein zerbrochenes Hakenkreuz, das in vier Rudimente zerfällt.«¹³ – darin realistisch zu gestalten die Bombardierung Hamburgs, »der Hamburger Feuersturm«, das verlorene Frauenbild der Faschisten, das Sterben der Soldaten und die Hinrichtungen, Terror und Morde in KZs.

Diejenige der Zeichnungen, die das Ganze vor dem Block zeigt, ist eine großartige Vision von künstlerischer Dichte.¹⁴ In einem Interview mit A. Klausner für das Buch von Erich Fried, Hrdlicka und Erwin Ringel (*»Die da reden gegen Vernichtung«*, 1986) umriß Hrdlicka den gedanklichen Kontext seiner Arbeiten für Hamburgs Gegen-Denkmal:

»Der Krieg von Morgen ist der Krieg für alle. Der neue Krieg ist der totale Krieg, den Goebbels gepredigt hat. Die Nazis waren die Avantgarde ... Der Hamburger Feuersturm ist der erste Teil eines Denkmals ensembles um den »Klotz« ... Ich habe den »Klotz« immer verteidigt ... er darf nicht abgerissen werden. Das wäre, wie wenn man das letzte Exemplar von »Mein Kampf« verbrennt ... Man muß doch wissen, was die Nazis wirklich wollten. Der »Klotz« ist nicht schlecht gemacht – er hat

so etwas Futuristisches. Er zeigt das heroische In-den-Krieg-Ziehen, doch wie der Krieg ausgeht, das sieht man nicht. Und so wollte ich diesem Denkmal die Realität des Krieges und des Faschismus gegenüberstellen.

Das Ensemble besteht aus vier Stationen. Die erste ist der »echte Soldatentod« ... Die zweite und größte Station ist der »Feuersturm«, eine verbrannte Frau ... Knochenreste, ein Mann, von dem nur noch die Schuhe da sind, eine zerschmetterte Karyatide sowie ein herabstürzender Atlant – Bauelemente und Mensch zugleich. Die dritte Station verbindet das Frauenbild des Faschismus mit den grausamen Menschenexperimenten ... Im letzten Teil geht es dann um die Nazi-Justiz. Hier wird das Hakenkreuz zum Galgen von Plötzensee.« Dieses beeindruckende Gesamtkonzept, das die eine Kreidezeichnung visualisierte, wurde vom Künstler in verschiedenen Detail-Studien dargelegt. Es wird offenbar, daß Hrdlickas Denken und Schaffen als Künstler ein aus Verantwortung für das zukünftige Leben gespeistes antifaschistisches Verständnis hat.

Von der Struktur des Ganzen wich Alfred Hrdlicka nicht ab, aber er begann während des Arbeitsprozesses die Stationen zu verändern. Schließlich ging es nicht nur um eine Antithese zu einem Nazi-Werk irgendwo, sondern um die *Stadt Hamburg*. Die Freiheit der Transformation innerhalb der Realisierung nahm sich der Bildhauer, indem er gegenüber Hamburg und in dem Text in »Konkret« (1983) be-

AIB
DIE DRITTE-WELT-ZEITSCHRIFT

Sonderheft 1/1988 2,50 DM

Berichte zu:
Nicaragua,
El Salvador,
Costa Rica,
Guatemala,
Honduras



MITTEL-AMERIKA ENDLICH FRIEDEN?

Im Sonderheft 1/88:

BERICHTE - ANALYSEN - KOMMENTARE
Friedensprozeß in **MITTELAMERIKA: NICARAGUA + EL SALVADOR + GUATEMALA + HONDURAS + COSTA RICA** + Solidaritätsbewegung + Aktions- und Materialspiegel +

Im AIB 1-2/88:

Wiederkehr der Hungerkrise in **ÄTHIOPIEN + NAHER und MITTLERER OSTEN + SÜDAFRIKA + TÜRKEI** + Braucht die Dritte Welt AKWs? + **KAMPUTSCHEA + PHILIPPINEN + HAITI** + Register 1987 + Kurzinfos + Rezensionen (Doppelheft 5 DM)

Ich abonniere das AIB ab Nr. _____ / ab sofort

Ich bestelle _____ Expl. AIB Nr. _____

Ich bestelle _____ Expl. AIB-Sonderh. Nr. _____

Jahresabo: Inland 29 DM (zzgl. 4 DM Porto); Ausland normal 29 DM (zzgl. 10 DM Porto); Luftpost 29 DM (zzgl. 24 DM Porto); Förderabo (50 DM oder mehr: DM). Kündigung nur zum Jahresende, spätestens bis zum 15. November.

Einzelheft 3 DM; Doppelheft 5 DM; Sonderheft 2 bzw. 2,50 DM (zzgl. 0,70 DM Porto je Heft). Bestellungen unter 10 DM nur gegen Vorauszahlung (z.B. in Briefmarken oder in bar).

Name/Vorname _____

Straße/Nr. _____

Postleitzahl/Wohnort _____

Datum/Unterschrift _____

Gewünschte Zahlungsweise (bitte ankreuzen)

Bankeinzug. Die Ermächtigung erteile ich hiermit bis auf Widerruf.

Kontonummer _____

Bankleitzahl _____

Geldinstitut _____ in _____

Rechnung

Vertrauensgarantie: Mir ist bekannt, daß ich diese Bestellung ohne Angabe von Gründen innerhalb von 14 Tagen beim AIB Leser/-innen-Service, Postfach 510 868, 5000 Köln 51, schriftlich widerrufen kann. Zur Wahrung der Frist genügt die rechtzeitige Absendung des Widerrufs.

Datum/Unterschrift _____

38

Erhältlich im linken und alternativen Buchhandel oder gegen Einsendung des Heftpreises (+ 0,70 DM Porto) in Briefmarken an:

AIB-Leser-innen-service
Gottesweg 54
5000 Köln 51

33% Rabatt ab 10 Exemplaren
Kostenloses Probeheft bei Einsendung dieser Anzeige.

AIB
DIE DRITTE-WELT-ZEITSCHRIFT

tonte, daß noch nicht Alles feststehe: »Bildhauerei ist ja nicht wie ein Hausbau. In der Architektur ist der Entwurf alles und die Durchführung ein technischer Vorgang. Als Bildhauer habe ich ein Konzept, aber die Durchführung muß sich erst aus der Arbeit entwickeln.«

Die erste Station der Realität der Nazi-Diktatur und ihrer Folgen wurde als der »Feuersturm«, also als die Darstellung der vernichtenden Bombardierung 1943 in Bronze visualisiert. Die zweite Station jedoch weicht von der erläuterten Konzeption dahingehend ab, daß Hrdlicka zwar eine zweite Todesart im Faschismus realisierte, aber ein Ereignis, das mit Hamburg und dem KZ Neuengamme zusammenhängt. Gegenüber der fragilen Bronzeward im »Feuersturm«, die durch einen Stahlwinkel (als Teil des Hakenkreuzes) stabilisiert wurde, wählte der Bildhauer jetzt seine genuine Technik, das Meißeln in taille directe einer bewegten Figurengruppe aus dem Marmorblock, – freilich einem schrägen, unregelmäßigen Stein von 15 Tonnen. Sockel dieser Gruppe wurde ein quadratischer Basaltblock, wie ihn die abstrakten Künstler zum Teil verwendeten (E. Dauchers antifaschistisches Mahnmahl von 1970 in Stuttgart). Diese 2. Station formte in einigen prototypischen Figuren in einem suggestiven Schrägzug das Schicksal der Menschen auf dem Dampfer »Cap Arcona«. Auf diesem Dampfer hatten die Nazis am Ende des Krieges, Anfang Mai 1945, Flüchtlinge und Häftlinge des KZ Neuengamme zusammengewürfelt, um sie – wohin? – zu transportieren, als am 3. Mai britische Bomber das Schiff bombardierten. Die Skulptur zeigt in der Schräge des Blockes nach links (blickt man zum 76er Monument hin), verschiedene Figuren in »fließenden Proportionen«, in »wechselnden Proportionen« – Flüchtende, Taumelnde, zu Tode Getroffene, Zusammenbrechende, und zuoberst einen KZ-Häftling, insgesamt wie in einer Woge von Feuer und Wasser.

Vergleicht man die Skulptur mit der Lithographie und der Radierung »Cap Arcona« (Gal. Hilger 1986), so wird das Prinzip deutlich, das Hrdlicka als »spezifische Sammelpunkte« definierte; das heißt gegenüber der episch breiten Darstellung in Grafik und Zeichnungen konzentriert sich die Bildhauerei auf wenige Figuren, deren Gebärden Sprache das Wesentliche und Charakteristische des gesamten Ausdrucksziels anschaulich wirksam werden lassen muß.¹⁵

Die Verantwortung für das Zukünftige

Die erste Station wurde im Mai 1985 vollendet und enthüllt. Die zweite Stufe der Fluchtgruppe »Cap Arcona« wurde im September 1986 in Anwesenheit Hrdlickas und durch OB Klaus von Dohnanyi enthüllt. War die erste Stufe zum Teil auch von Befürwortern als unbefriedigend empfunden worden,¹⁶ so bildet die Einheit der beiden nun vollendeten Todesarten bereits ein Gegengewicht zu dem Nazi-Monument, – insbesondere wenn man von der

Stadt zum Stephansplatz kommt und die optische Nähe von Hrdlickas Antithese zum Monument von 1936 perspektivisch verkürzt zusammensieht. Natürlich muß man sich dies in Hamburg am Ort erlaufen, dann erst stellt sich die gewollte Wirkung von »Frage« und »Antwort« wirklich ein. Der Lüge von 1936 und den Kolonnen jenes Blocks antwortet nun im Gegendenkmal die Realität des Sterbens unter dem Faschismus. Hrdlicka betonte demgemäß auch in seiner kurzen Rede am 29. 9. 1986, daß seine Bilder des wirklichen Sterbens und der Gewalt von 1943/45 im Kontrast ausgehalten werden müssen und daß man sie nicht abschalten kann wie einen Fernsehapparat.

Gegen den konstruktiven Automatismus der faschistischen Ästhetik stellte Hrdlicka die »Macht der Bilder« bzw. die Bildmacht der Todesarten. Das abstrakte, serielle Bild des Menschen, das die Nazis stilisierten, wird von Hrdlickas Realismus aufgebrochen, der das Bewußtsein nicht trüben sondern wecken sollte.

Kritisch-realistische Kunst, sagte Hrdlicka in seiner Rede, sei nicht austauschbar wie die Abstrakte bzw. gegenstandslose und bloß dekorative Kunst, die heute dominiert. Kunst, die auf das Schicksal des Menschen zielt, stellt sich dem Realen. In diesem Sinne müssen seine realistischen Todesbilder ausgehalten werden – und zwar von jedem Einzelnen, der sich dem Hamburger Ensemble von »These« und »Gegenthese« stellt.

Freilich ließen die Beschmierungen nicht lange auf sich warten: am Tage nach der Enthüllung sah man ein Hakenkreuz, und im Oktober 1987 wurde die Marmorskulptur besprüht und »Chile« aufgeschrieben.¹⁷ Hrdlickas Selbstverständnis als Künstler in unserer Zeit ist antifaschistisch. Aufträge wie der in Hamburg oder der für ein antifaschistisches Mahnmahl in Wien (ein Tor der Gewalt) werden von ihm ergriffen, da sich gegenüber seiner Grafik (Zyklus vom 20. Juli 1944) die Möglichkeit für öffentliche Monumente, die wirken können, ergibt. Hier sieht Hrdlicka eine erhöhte Möglichkeit der Kunst, im sozialen Zusammenhang der Gesellschaft Resonanz zu finden. Dabei kann sich in seiner Kunst das Entfaltene bzw. konkretisieren, was H. H. Jahnn in seiner Goethe-Rede so umschrieb: die Kunst trägt »in ihren Plänen die Verantwortung für das Zukünftige. Doch sie ist nicht verantwortlich zu machen, wenn andere Machtfaktoren ihre Planungen verwerfen ...«¹⁸

Anmerkungen

- 1) Zu Heine vgl. W. Grab: Heinrich Heine als politischer Dichter, Heidelberg 1982; – Martin Walser: Heines Träume, mit Zeichnungen von Bert Gerresheim, Düsseldorf 1981
- 1a) A. Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung, 1. Teil, § 48 (Historienmalerei)
- 2) Karel Kosik, Die Dialektik des Konkreten (Prag 1967), 2. dt. Aufl. Frankfurt/M. 1973, S. 123
- 3) A. Hrdlicka, in: Selbstdarstellung, hg. von W. Herzogenrath, Düsseldorf 1973; – D. Schubert: Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels, in: Pantheon (München), Jg. 41, 1983, 245-253
- 4) Hrdlicka, Interview mit »ART« (Hamburg), Oktober 1980, 97



Hugo Lederer's H.-Heine-Denkmal, Hamburg (1912 – 1926), 1943 eingeschmolzen

- 5) Carl Einstein: Georges Braque, Paris/New York 1934, deutsche Ausgabe in: Einstein, Werke Band 3 1929-1940, hg. von Marion Schmid/Liliane Meffre, Wien/Berlin 1985, 191.
- 6) Winfried Nerdinger, Rudolf Belling, Berlin 1981, no. 28; – D. Harth/D. Schubert/R. M. Schmidt: Pazifismus zwischen den Weltkriegen – Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen Krieg und Militarismus 1918-1933, Heidelberg 1985, 177-183.
- 7) A. Hrdlicka/H. G. Behr: Der Klotz bleibt, aber ..., in: KONKRET (München), no. 12/1983, S. 92
- 8) M. Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland, Bde. 1-4, Heidelberg 1984-1985, Bd. 5, 1986
D. Schubert: »Ehrenhalle« für 500 Tote, in: Heidelberger Denkmäler 1788-1981, Heidelberg 1982, 78 f.
J. Braker: Das 76er Denkmal am Stephansplatz – oder »Die Unfähigkeit zu trauern«, in: Friedensbewegungen in Vergangenheit und Gegenwart (Museum f. Hamburg. Geschichte), Hamburg 1985, 102 ff.
B. Hedinger/R. Jaeger/L. Tittel u. a.: Ein Kriegsdenkmal in Hamburg, Hamburg 1979 (die grundlegenden Studie über das Nazi-Monument).
- 9) A. Kerrs Rede am Hamburger Heine-Denkmal am 13. 8. 1926 – siehe »Hamburger Echo« vom 14. 8. 1926; gegen Heine hetzend die »Hamburger Nachrichten«.
Kerr's Rede in: Heine in Deutschland, 1834-1956, hg. von K. T. Kleinknecht, München 1976, 137-140.
Der Verf. hat ein Ms. über die Geschichte des Hamburger HEINE-Denkmal's von 1906-1926 abgeschlossen (siehe in HEINE-Jahrbuch, Jg. 24, 1985, 80-102).
- 10) A. Goral: Kleines Brevier ..., Hamburg September 1979; Kl. Briegleb: Rede wider das Hamburger Heinedenkmal, am 15. Mai 1982, in ders.: Opfer Heine?, Frankfurt 1986, 421 ff.
- 11) Klaus Briegleb, a.a.O. 1986, S. 424, 426
- 12) Vgl. dazu die Frankf. Allg. Ztg., vom 14. 12. 1982 (Klaus Wagner)
- 13) Hrdlicka, in: Konkret, 12/1983, S. 92
Dazu D. Schubert: Hamburger Feuersturm und »Cap Arcona« – zu Hrdlickas Gegendenkmal in Hamburg, in: Kritische Berichte, Jg. 15/1987, Heft 1, S. 8-18 (Titel-Zeichnung); – die Anm. 5 wurde von R. Günter/H. Gaßner ohne mein Wissen gekürzt, ausgerechnet um einen Passus zur Debatte um N.S.-Kunst in Museen, wogegen Klaus Staack eine bunte Liste zusammengestellt hatte, die Hrdlicka nicht mitunterzeichnete, da er für Zeigen von N.S.-Malerei in Museen ist (siehe Hrdlicka in DIE ZEIT, vom 26. Sept. 1986). – eben als historische Dokumente, wie er das Hamburger Monument versteht. Außerdem standen auf der Protest-Liste von Staack konservative Abstrakte mit denen man tatsächlich keine gemeinsame Front machen möchte.
- 14) Vgl. das Titelbild der Krit. Berichte, 1987, Heft 1. – Ferner von Erich Fried/A. Hrdlicka/E. Ringel: Die da reden gegen die Vernichtung, hg. von A. Klausner, Wien/München 1986, S. 131.
- 15) Vgl. dazu A. Hrdlicka in seinem Kat. der Ausstellung: Das plastische Werk, Orangerie Wien, 1981, S. 6; – Schubert, in: Pantheon, 1983, 245 ff.
- 16) Siehe R. Jaeger: Keine Großtat, in: Szene-Hamburg 12. Jg., Juni 1985, S. 24-25
- 17) Vgl. M. Klut, in: Hamburger Abendblatt 248, 24/25. Okt. 1987 (Foto Wallocha)
- 18) Hans H. Jahn: Über den Anlaß und andere Essays, Frankfurt/M. 1964, S. 103

Professor Dr. Dietrich Schubert ist Hochschullehrer am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg.

Manfred Messerschmidt/ Fritz Wüllner Die Wehrmachtjustiz im Dienste des Nationalsozialismus

Zerstörung einer Legende

Dieses Buch beschreibt die Rolle der Wehrmachtjustiz im NS-Staat. Künftig wird neben den Organen der politischen Justiz – den Sondergerichten und dem Volksgerichtshof – die Wehrmachtjustiz genannt werden müssen. Ihre Bilanz war noch schrecklicher. Zahlen machen die Unrechtsgeschichte deutlich:

In Deutschland sind von 1907 bis 1932 von zivilen und militärischen Strafgerichten 1547 Todesurteile verhängt, davon 377 vollstreckt worden. Die Wehrmachtjustizbilanz liegt bei insgesamt ca. 50 000 Todesurteilen, davon mehr als 30 000 gegen Soldaten und Wehrmachtsgelinge mit einer Vollstreckungsquote von über 20 000. Damit gehört die Wehrmachtjustiz zum wichtigsten Stabilisator des NS-Systems. Militärjuristen spielten in diesem Apparat als Richter, Ankläger und Gutachter die entscheidende Rolle. Nicht vergessen werden dürfen ihre »wissenschaftlichen« Bemühungen um Anpassung an die »Rechtsvorstellungen« des Nationalsozialismus und um eine entsprechende Perfektionierung der Strafjustiz. Wehrmachtjuristen haben eine andere Version verbreitet. Daher ist diese Darstellung als Auseinandersetzung mit der Monographie der ehemaligen Wehrmachtstrafjuristen Otto Peter Schweling und Erich Schwinge angelegt, die ihre Bescheinigung dieses wichtigen Abschnitts der NS-Geschichte verharmlosend als Spezialfall vorweggenommener »Wendehistorie« angelegt haben.

1987, 365 S., Salesta geb., 44,- DM
ISBN 3-7890-1466-4



Nomos Verlagsgesellschaft
Postfach 610
7570 Baden-Baden

Informationsdienst Wissenschaft & Frieden



»Es war schimpflich geworden,
etwas zu entdecken.«

Das Engagement für Frieden und Abrüstung ist zur Überlebensaufgabe geworden. Der Prozeß des Umdenkens hat mehr Wissenschaftler denn je erfaßt. Im Informationsdienst Wissenschaft und Frieden kommen sie zu Wort.

Er erscheint zweimonatlich und kostet im Abonnement jährl. 20,- DM (für Schüler, Stud. u. Arbeitslose 15,- DM). Zu beziehen über BdWi, Reuterstr. 44, 5300 Bonn. Probeexemplar anfordern!