

Dietrich Schubert

Funktionen und Formen der Handzeichnung im Werk Alfred Hrdlickas

Le réalisme c'est la grande ressource des novateurs.

(Éugène Delacroix, 1860)

Ich bin weder Modeschöpfer noch Installateur. Ich mache zeitbezogene Kunst.

(Alfred Hrdlicka, 1991)

I.

Der Realist Alfred Hrdlicka hat immer betont, daß er Steinbildhauer ist. Die anderen künstlerischen Techniken - Malerei, Zeichnung, Radierung - standen lange im Schatten des leidenschaftlichen Meißelns. Dann traten sie mehr und mehr aus diesem hervor. Aber gezeichnet hat Hrdlicka immer; und das Ritzen der Kupferplatten für die Radierung ist im Grunde natürlich eine Art des Zeichnens. Etwa seit 1979 nahm die Handzeichnung an Breite, Stellenwert und Autonomie im Oeuvre deutlich zu. Dies mag unterschiedliche Gründe haben, deren Genese wir nicht zu erforschen brauchen. Ein Grund war die Farbe, denn die Handzeichnung zeigt seit dieser Zeit die neue Qualität des Einsatzes der Farben.

Früher, in den 50-er und 60-er Jahren war die Zeichnung Hrdlickas schwarz-weiß; dies ist ihr genuiner Habitus; die Farbe ist ein Luxus des Zeichnens und eigentlich stark vom Pastell beeinflusst. Dieses, das Pastell, war - insbesondere seit dem 18. Jahrhundert und seit dem Impressionismus (Manet, Pissarro, Gauguin) - die Signatur des Kolorismus. Unter Kolorismus verstehen wir nicht einfach die Frage der Farben und Farbgebung, sondern im tieferen Sinne das Aufbauen einer Malerei allein aus der Bewegung der Pinsel und Farben. Der Kolorismus war das Erbe von Tizian, Rubens und Rembrandt. Auch die Handzeichnung

Rembrandts war voller Abstraktionen und einer Freiheit, die eminent modern wirkte. Das Ausschalten des Umrisses, des Konturs, im 19. Jahrhundert bei Delacroix, Courbet und Van Gogh ist identisch mit den Prinzipien des Kolorismus. Der Dichter Honoré Balzac hat dies bereits in seiner kunsttheoretischen Novelle „Das unbekannte Meisterwerk“ 1831 dargelegt:¹ Farben oder isolierte Linien; der Künstler muß sich entscheiden: zwischen Holbein oder Tizian. Die Linie, der einzelne Kontur war das Mittel der Klassizisten; die Farbe und ihre Stufen in Dunkel und Hell wurden die Sprache der Koloristen, d. h. des malerischen Vitalismus seit Géricault und Delacroix.

In dieser Tradition ist Hrdlicka stark verwurzelt. Das Erstaunliche an seinem Zeichnen ist die Vielfalt, die enorme Kraft und die Wandlungsfähigkeit. „Zeichnen heute“ war 1971 eine Ausstellung in Wien, die der Bildhauer maßgeblich strukturierte.² Dabei wurden beinahe alle Möglichkeiten vorgeführt, welche die Techniken und unterschiedlichen Ziele des Zeichnens bieten - von der Kinderzeichnung über die Kompositionen Geisteskranker, Planzeichnungen, Künstlerentwürfe, Skizzen auf Bildhauermaterialien, Bühnenedwürfe, Skizzen von Künstlern unter LSD-Wirkung (von Hrdlicka selbst Blätter um 1968-1970, von A. Rainer Mescalinskizzen von 1966), Comic-Entwürfe, Anatomieblätter, bis zu Polizeiskizzen auf Unfallorten oder elektronisch gesteuerten Liniennetzen für Industriekonstruktionen. Das Anliegen war didaktischer Art, die enorme Vielfalt dieser menschlichen Tätigkeit in der Erfassung der Umwelt zu sichten. Hrdlicka fragte: „Preisfrage - ist jetzt der Künstler, der mit Bleistift auf Papier zeichnet oder mit dem Pinsel auf die Leinwand, jemand, der die Problematik und die Medien seiner Zeit nicht erfaßt, oder ist derjenige zeit- und weltfremd, der ihm nahelegt, auf ein bildnerisches Mittel zu verzichten, dessen sich alle Welt bedient?“

Es zeigte sich, dass der Mensch in erster Linie zeichnet. Bereits die Tiere auf den Höhlenwänden wie in Lascaux (Dep. Dordogne) aus der jüngeren Altsteinzeit sind Zeichnungen als Bannung. Kinder zeichnen mit Steinen auf die Straße. Ingenieure ent-

werfen ihre Projekte ebenso wie Architekten in Form von Zeichnungen. Der Einsatz von Farben im Prozeß des Zeichnens ist eine höhere Stufe der bildnerischen Bewußtheit und des handwerklichen Könnens.

Hrdlickas Schaffen durchlief sozusagen die primitive Stufe des Zeichnens bis zur differenziertesten Stufe desselben, wenn er in den letzten Jahren zunehmend auf farbige Papiere mit farbigen Kreiden - in Inspiration durch die Meister des Kolorismus Rubens, Géricault, Rodin u.a. - mythologische Sujets realisierte. Die Entscheidung, auf ein rotes oder blaugraues Papier zu zeichnen, ist eine koloristische Entscheidung, denn der Bildträger selbst verkörpert Farbe. Mit diesem Schritt entstand in Hrdlickas Zeichnungen eine Schwelle, die es früher nicht gab. Am Anfang standen Aktzeichnungen (und Gemälde) als Lernarbeit an der Akademie (der legendäre Abend-Akt bei Herbert Boeckl)³, realistisches Erfassen des Körpers im Raum mit zeichnerischen Mitteln.

Eine primäre zeichnerische Technik des Steinbildhauers ist das grobe Anlegen der imaginierten Figuren auf den Steinblöcken mittels abwaschbaren Erdfarben („Staubfarbe“ ohne Bindemittel); diese gezeichneten Gerippe verschwinden beim Prozeß des Meißeln; aber sie können auch mit einem Schwamm abgewaschen werden. Mehrere frühe Tuscheblätter (von 49 x 63 cm im Museum Rupertinum in Salzburg) zeigten 1963 zwölf Ansichten einer Figur, noch streng im steilen Block gefangen: den dann gemeißelten „Orpheus“, heute in Salzburg. Die Zeichenblätter der 60-er Jahre sind zum Teil mehrfigurige Bildhauerstudien, zum Teil Notate des Gesehenen, zum Teil Visionen, das heißt manchmal geht es um die sukzessive Klärung einer einzelnen Figur oder einer großen Figurenkomposition (wie in der großen Werkskizze II von 1964/66 zum Haarmann-Relief von 1967 oder der Werkskizze zur einer „Kreuzigung“ von 1967 oder in der bekannten Farbzeichnung aus Graphit, Bister und Rötel „Rekonstruktion eines lädierten Beins“ 1973)⁴; manchmal ging es um die spontane Niederschrift dessen, was im Gedächtnis bzw. der „mneme“ des Künstlers verdichtet war, manch-

mal um die Fixierung einer beobachteten Szene, selten um Protokolle (wie beim Mahler-Prozeß 1972). In der internationalen Ausstellung „Menschenbilder“ zum 10. Darmstädter Gespräch 1968 war Hrdlicka neben Moore, Ipousteguy, Marini und Grzimek mit seinem Meisterwerk „Marsyas II“ (heute Staatsgalerie Stuttgart, im Depot; vgl. Kat.-Nr. 16, Taf. 11) und der großen Werkskizze mit Akten und Frauengestalten in Blei/Pastell von 1966 vertreten.⁵ Das große Haarmann-Relief aus rötlichem rumänischem Marmor (ehem. Galerie Valentien; Kat.-Nr. 18, Taf. 13) wurde gemeinsam mit der großen Zeichnung der Werkskizze in der seinerzeit signifikanten Ausstellung „Realismus und Realität“ zum 11. Darmstädter Gespräch 1975 ausgestellt.⁶

Zwangsläufig stehen aus der Imagination gebildete Studien oder Entwürfe natürlich auch v o r der Ausarbeitung einer Radierkomposition (Studien zu Haarmann von 1968, zu Hamlet von 1970, zum Zyklus der Offiziere des 20. Juli 1944, „Wie ein Totentanz“ von 1973⁷, mehrere Skizzen von 1983 zur Radierung „Leonardos Abendmahl“, restauriert von P. P. Pasolini“, 1984 u. a.).⁸ Vor allem die Skizzen um die Komplexe „Randoelectil“ und „Roll over Mondrian“ aus den 60-er Jahren wie das große Studienblatt zum „Striptease in Soho“ (1968) veranschaulichen synchron bzw. simultan Alfred Hrdlickas wildes u n d konzentriertes Zeichnen: Neben schweifenden Entwürfen stehen kleine, konzentrierte Szenen mit rahmendem Umriß; Köpfe werden mit Tusche übermalt oder ausgelöscht.⁹

Thomas Meisl fand für die vielgestaltige Zeichenkunst Hrdlickas solche Metaphern wie: Handschrift, Illustration, Zitat, Erinnerung, Wiederholung, Folter, Aggregatzustand. Immer aber ist die Zeichnung eine Handschrift des Künstlers, verschieden je nach den unterschiedlichen Funktionen der Zeichnungen (Formate!) und jeweils verschieden nach seinen psychophysischen Verfassungen. Die Hand transportiert die innere Erregung und das innere Bild („mneme“) mit Blei, Tusche, Rötel, Kreide, Kohle auf Papier; die Hand konzipiert, komponiert, löscht aus, korrigiert, unternimmt einen neuen Anlauf, erlahmt, rotiert usf.



Die Figuren ^{stehen} stehen kontradiktorisch nebeneinander auf dem Papier, in unterschiedlichen Schwärzen, in unterschiedlicher Realisierungsdichte, in „gleitenden Proportionen“ (Hrdlicka), stark torsiert, teils nur Köpfe, ausgelöschte Stellen, Streichungen, daneben ein neuer Anlauf. Ein signifikantes Beispiel ist das Blatt „Stumme Zeugen“, Tusche, 46 x 52 cm, datiert 1971 (Kat.-Nr. 39, Taf. 30), welches im rechten Teil der Komposition eine dichte Figurengruppe gibt, die sich in die Tiefe bewegt, und im Zentrum eine Ballung von Köpfen, die durch die dunklen Schraffuren der Strichlagen auf die Anonymität der Zeugen weisen. Primär konstatiert Hrdlicka auch als Zeichner körperliche Zustände, Leiden, Schmerz, leibliche Gewalt, Brutalität, Folter, politischen Mord, individuellen Mord („Martha Beck“). „Meine Zeichnungen sind weniger Deutung als Diagnose“, schrieb er 1973 zum Hamlet-Komplex.¹⁰

Besonders die Gruppe der Kohle/Kreideblätter im Experimentieren mit LSD wie „Kein Raumerlebnis, oder doch?“, das „Portrait“, die zerrissenen Köpfe (Abb. 11), die Sexszenen in „Modezeichnungen“,

Abb. 11
Doppelter Kopf,
Bleistift, Feder, Tusche, 1968,
Besitz des Künstlers

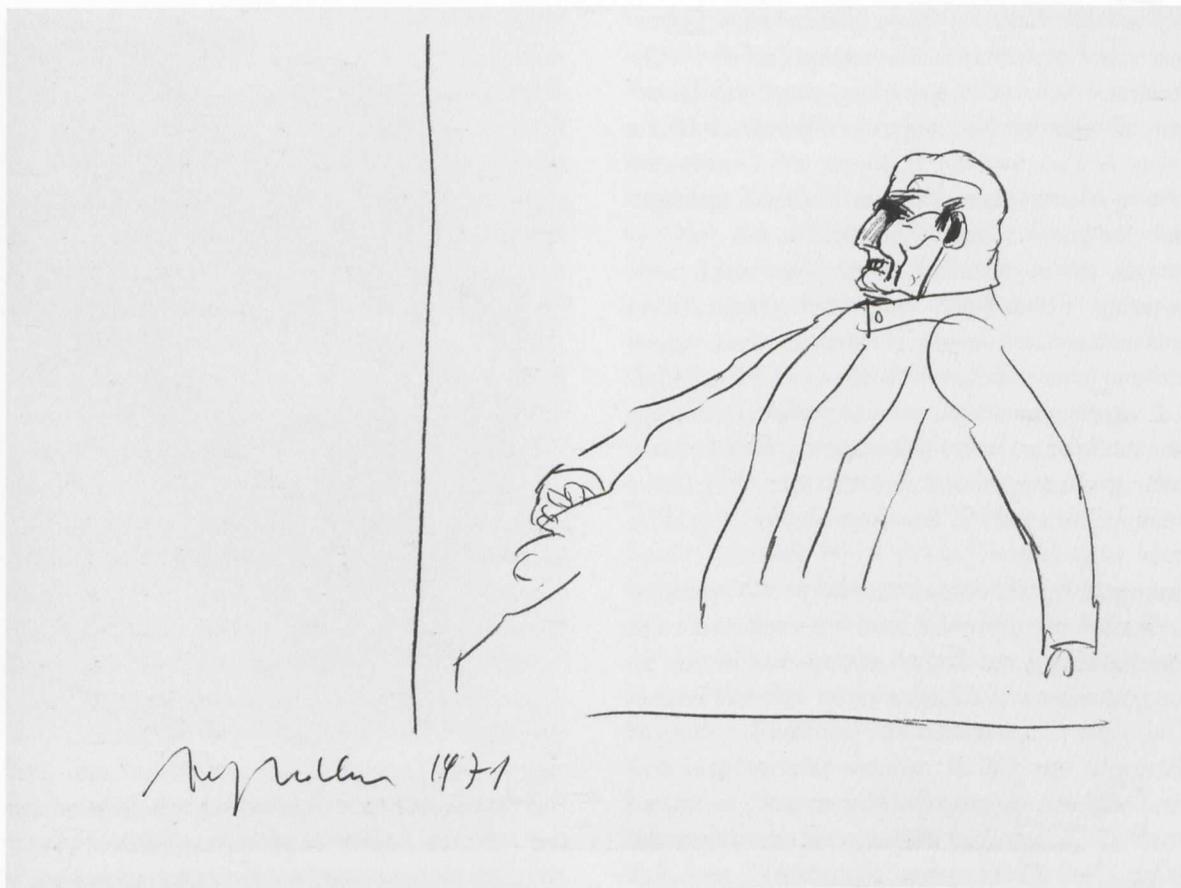


Abb. 12
Patient (Randolectil),
Kreide, 1971,
Privatbesitz

die Rückenstudie, die enormen Fußstudien, das Blatt „Die schöne Barbara“ oder „Alles ist B. - Gefühl der Hochform“ (um 1968-70) führten den Bildhauer zur Radikalisierung der Unmittelbarkeit und der bildnerischen Brutalität.¹¹ Halluzinatorisch, gewaltsam im Inhalt und im Strich, in den Schwärzen, den Brüchen.

Auch die Blätter aus diesen Jahren um 1969 zum daraus resultierenden gedanklichen Kreis von „Randolectil“, einem Medikament für psychisch Kranke¹², weisen ihre anticlassizistischen Kennzeichen in Radikalität auf, nur weniger mittels solcher Deformationen bzw. Zerstörungen wie bei LSD. Freilich kam es bei den Gängen in die „geschlossenen Anstalten“ auch zu Entwürfen, die lediglich mit isolierten Linien (Graphit) die Umrisse von Patienten wie in Kästen fixierten (die Gruppe der „Patienten“ von 1971, Abb. 12), extrem reduziert auf wenige Konturen. Der Bildhauer berichte-

te zu seinen Arbeiten in der Zeit von „Randolectil“: „Während meiner Studien in der Klinik dachte ich an alles andere denn an einen Radierzyklus. Zeichnen war für mich Ablenkung und Niederschrift von Eindrücken und Umständen, in die ich geraten war. Ich hatte vorher nie die Absicht, die Welt der Geisteskranken zu kontaktieren, und befand mich plötzlich in einer praktischen und theoretischen Auseinandersetzung mit der Psychiatrie. Meine zeichnerische Tätigkeit übte ich, so gut es ging, heimlich aus, denn das Anstaltspersonal findet es nicht so lustig, beobachtet und konterfeit zu werden. So begann ich auf Kupferplatten zu zeichnen, weil der Laie darauf kaum etwas erkennen kann und ich leicht sagen konnte, daß ich irgend etwas zum Zeitvertreib zeichne. Der Großteil der Blätter entstand dann jedoch in Heimarbeit. Da dieser Radierzyklus nicht konzipiert war, bekam er allmählich etwas Uferloses (...)“.¹³

Durch diese Selbstschilderung wird deutlich, wie nahe für Hrdlicka seit jeher der Prozeß des Zeichnens mit der Realisierung von Radierungen war. Die dunklen Tuschepartien auf Zeichnungen entsprechen den dichten, geätzten Strichlagen oder den Aquatinta-Partien in Radierungen; die Schraffuren auf Zeichnungen erzielt der Künstler bei den Radierungen durch das Wiegemesser oder mit der Hand. Handzeichnung und Radierung sind im Grunde zwei Formen einer Aktivität; nur die Ziele und Funktionen sind verschieden. Die Radierungen hat Hrdlicka immer für die Öffentlichkeit gedacht, als „Medium“, zum Verkauf, für Editionen. Die Zeichnung ist wesentlich monologischer Natur, steht der Bildneri näher, diente lange nicht dem Verkauf, - bis zu den Zyklen in farbigen Kreiden nach 1980. Im Interview von November 1988 mit K. Festner und J. G. Mix beklagte Hrdlicka, daß seine Arbeiten auf Papier in den Schränken der Sammler verschwinden:

„Natürlich gilt das weniger für die Druckgrafik - diese habe ich immer als mein Massenmedium bezeichnet, und wenn ich eine Radierung so und so oft verlege, besteht ja die Chance, daß sie immer wieder auftaucht und nicht verschwindet. Bei der Handzeichnung hingegen stellt sich uns zur Zeit ein Problem: Der Europaverlag gibt demnächst ein Buch über meine Handzeichnungen heraus; viele sind aber einfach verschwunden, es gibt sie nicht, sie liegen wirklich in den Grabkammern der Privatsammler (...) Zum Teil weiß ich auch gar nicht, wer hat was gekauft.“¹⁴

Die meisten Studien waren Merkblätter mit disparaten Notaten, Entwürfe nach einer Beobachtung, Fixierungen (wie „Niki Lauda“, 1976), Zusammenraffungen (wie „Klinik“, 1968), zuweilen direkte Teile einer großen Komposition wie für Haarmann und wie im Falle der Fresken in Wien-Alterlaa („Eisenbeton-Laokoon“, 1976).¹⁵ Die unterschiedlichen Formen folgen der je verschiedenen Funktion der Handzeichnungen. Hrdlicka suchte aber möglichst häufig auf kleineren Formaten eine „écriture automatique“, von der die französischen Surrealisten geträumt hatten (freilich fürs Niederschreiben von Texten); das Ziel bzw. das Kunstwollen seiner Figurenzeichnungen in den 60-er Jahren war unge-

wöhnlich in ihrer radikalen Expressivität. Und sie waren im höchsten Maße unzeitgemäß.¹⁶ Denn die Kunstszene um Hrdlicka spezialisierte sich im Rahmen des Gegenstandslosen, präferierte die „Selbstbewegung der Formen“ (Carl Einstein), man wollte international gleich ziehen: eine globale Kunst schon lange vor dem globalen Kapitalismus von heute. Das sogenannte „Informel“ in der Nachfolge von Avantgardisten wie Wols und Pollock triumphtierte von Amerika bis West-Berlin und brachte Eklektiker am laufenden Band hervor. Steinblöcke wurde komponiert, glänzende Röhren errichtet, Stahlplatten gelegt; der Selbsta Ausdruck des Materials führte zu einer gegenstandslosen Materialkunst, die sozialpolitische Fragen negiert. Die unmittelbare Vergangenheit von Weltkrieg und der Naziverbrechen war somit nicht darstellbar. Hierin lag die tiefere, versteckte Absicht der Abstraktion, nämlich - wie Günter Grass in seiner Rede zum 8. Mai sagte - alles zu verdrängen und mithin gegenstandslos zu machen.¹⁷

Wer figurlich arbeitete, wurde entweder von den Modernisten verlacht oder wurde im Kunstbetrieb ausgegrenzt. Hrdlicka hat - wie andere Figurendarsteller - beides am eigenen Leibe erfahren.¹⁸ Und da er die Leere der fortschreitenden Abstrakten ebenso wie den zunehmenden Eklektizismus kritisierte und eine figurliche, sozialpolitisch relevante Kunst forderte, wurde er nicht zur „Avantgarde“ gezählt; dabei war er im strengen Sinne Avantgardist. Denn Avantgarde ist immer das, was abgelehnt, öffentlich ausgegrenzt und von Galeristen/Museen nicht ausgestellt wurde; die Refusierung war immer Zeichen der Avantgarden,¹⁹ - bei Courbet, Pissarro, Van Gogh ...

Zu einem Katalog seines Schülers Dieter Klumpp schrieb Hrdlicka dementsprechend 1983: „Avantgarde ist das, was der mehrheitlichen Kunstauffassung in den Museen, Kunstvereinen und Kulturredaktionen zuwiderläuft. Die Staatskunst von Heute wird auf der Documenta präsentiert; die offiziellen Avantgardisten sind die Schoßkinder der Schreibtischstrategen, die (...) den erweiterten Kunstbegriff (...) zu Tode geritten haben.“²⁰

Abb. 13
Denkmal
für Friedrich Engels,
Marmor, 1978-1981,
Stadt Wuppertal



© Foto: D. Schubert

Keines der auf Skulptur spezialisierten Museen in Westdeutschland (Duisburg, Lehmbruck-Museum und Kunsthalle Mannheim) richteten ihm eine umfassende Schau ein. Das Erstaunliche am Schaffen Hrdlickas war und ist seine Ausdauer, er gleicht einem Marathonmann der Künste, vielleicht nur noch Francis Bacon und Jean Ipousteguy vergleichbar, die keine Konzessionen an die Kunstmoden wie „Informel“, Pop, Land-Art, Video und ähnliches machten. Daß sein expressiver Realismus deshalb auch in der ehemaligen DDR honoriert wurde, erstaunt nicht. Und es waren nicht nur die Herrschenden dort, die ihn notgedrungen beachteten,²¹ mehr noch die bildenden Künstler wie Fritz Cremer oder Werner Stötzer und jüngere Künstler schauten fasziniert nach Wien, wo ein Bildhauer schuf, dessen Kraft maßgeblich war - und doch nicht erreichbar, weil von einer radikalen Triebhaftigkeit.

Neben seinen Skulpturen zeigte man immer auch die Handzeichnungen und Radierungen. Denn jeder, der sich mit Hrdlickas Schaffen befaßte, erkannte die tiefen Interdependenzen zwischen diesen drei Techniken. Dem langen, mühevollen Meißeln am Block, in *taille directe*, gingen die spontanen Skizzen auf Papier voran oder aber diese entstanden in den Arbeitspausen. Selten finden sich Zeichnungen, die eine bestimmte Steinskulptur direkt vorbereiten (wie den Gekreuzigten oder einen Schächer);²² meistens ist es ein Einreisen des Sujets, der Vorstellung, des Themas, einer Gestalt: so hinsichtlich der Morde Haarmanns, dessen Taten Hrdlicka als „eine Analyse des Faschismus, des Massenmords“ begriff²³ und in großen Radierungen umkreiste; im Falle der sterbenden Anna, die der Künstler jahrelang begleitete (Zyklus „Ascites - Lazarus“); so im Falle des Lebens und Sterbens von Pier P. Pasolini, dem Rebell gegen das Diktat der katholischen Kirche. Die zwei Steinskulpturen, die Hrdlicka im Abstand 1975 und 1983 schuf, wurden nicht durch Vorzeichnungen direkt vorbereitet, aber es gab 1975 eine Bleizeichnung auf hellgrauem Ingresbüten, die neben Köpfen des Dichters und Regisseurs die Skulptur des Überfahrenen im Zentrum zwischen Reliefwänden konzipierte.²⁴ Aber stärker wurde das

Leiden Pasolinis in einer gewissen Breite umkreist, es entstand ein Radierzyklus. Und besonders die Skulptur der Halbfigur Pasolinis,²⁵ nackt, im Habitus der Passion Christi - Seitenwunde und Dornenkrone - von 1983 wurde zu dem, das Hrdlicka treffend den Torso als Sammelpunkt bzw. Brennpunkt seines ganzen Arbeitsprozesses definierte:

„Solange ich ein Thema in seiner Generallinie, seiner ganzen Handlungsbreite verfolge, läßt sich das natürlich viel besser mit den Mitteln der Grafik ausdrücken. Die Quintessenz davon ist dann die Plastik. Ich meine also: Während ich in der Grafik das ganze Thema ausschöpfe, suche ich mir für die Plastik ganz spezifische Sammelpunkte.“²⁶

Und in einem Text für seine Orangerie-Ausstellung 1981 in Wien schrieb der Künstler insbesondere hinsichtlich seiner damals größten Figurengruppe als Denkmal für Friedrich Engels (bis 1981, Wuppertal, Abb. 13), daß das Werk „auf dem Prinzip wechselnder Proportionen und Überschneidungen“ beruhe, denn „innerhalb einer Masse ist der Einzelne nur torsohaft wahrnehmbar. Hier kommt das Prinzip des torsohaften Brennpunktes voll zum Tragen.“²⁷

Dieses Gestaltungsprinzip kann in übertragenem Sinne auch in den Handzeichnungen gesehen werden. Photographisches Erfassen einer Sache in durcharbeitender, linearer Nachahmung des bloß Sichtbaren (Naturalismus) ist Hrdlicka nicht nur fremd, er lehnt dies als Wiederholung bzw. Illustration ab. Der sogenannte „Fotorealismus“ ist in dem Sinne, daß der echte Realismus schon immer am besten abstrahieren mußte und konnte (wie Hrdlicka einmal zu mir sagte), kein Realismus von Konzentration auf „typische Charaktere unter typischen Umständen“ (Fr. Engels), Konzentration auf das Wesentliche, Verdichtung des Sichtbaren und Kausalen.²⁸

Seit etwa 1981, den Blättern „Travestie“ und dem Katalog der Galerie Hilger von 1981 „Zeichnungen, mit einem Essay von Thomas Meisl“²⁹ nahmen die farbigen Studien und die konzipierten Zyklen in rascher Folge zu. Gegenüber dem älteren Zeichnen Hrdlickas, das seiner Arbeit als Realist und Darsteller des Zeitgenössischen - im Sinne seiner

Forderung Kunst müsse „Zeuge ihrer Zeit“ sein - betraf, formierte sich nun Schritt für Schritt in unglaublicher Produktivität, die nicht immer frei von Wiederholungen war, der Bildhauer Hrdlicka als Farbzeichner, der die Prinzipien des europäischen Kolorismus in Auseinandersetzung mit dessen historischen Leistungen weiterführte: die Blätter zum Leben von Leo Tolstoi, der Zyklus „Bauernrevolte“ 1981, Franz Schubert 1982, „Die Ateliers des Monsieur Rodin“ 1982 (Abb. 14), ausgestellt in Stuttgart, Stifter und Wagner (Revolutionär und Reaktionär) 1983, „In Gottes Namen“ 1983, Blake und Füssli 1983, Pasolini 1983, der Schach-Zyklus,³⁰ „Cäsarenwahn“ 1987, Zeichnungen zu Büchners „Lenz“ 1988/89, zum Drama „Woyzek“ bis 1990, der politische Zyklus zur Einheit „Der Anschluß“ 1990, die Paraphrasen auf Meisterwerke von Tizian und Rubens als „Die Kunst der Verführung“ (ausgestellt im Oberen Belvedere, Wien 1990), seine „Hommage à Géricault“ 1990/91.³¹ Diese zahlreichen Zyklen in prächtiger Farbigkeit entstanden - wie der Künstler selbst betonte - primär für Erfolge auf dem Kunstmarkt, demonstrierten andererseits aber auch Hrdlickas Traditionsanbindung, d. h. die Bestimmung seiner Tradition. Dabei wurde die realistische Position des Bildhauers durch zahlreiche Historien entgrenzt, - ein Aspekt, der Hrdlicka in seinem Selbstverständnis nicht einschränkte. Thematischer Höhepunkt wurde zweifellos der lose Zyklus zur Geschichte der „Französischen Revolution“, ausgestellt in der Wiener Albertina, im Museum zu Dortmund und in Toulouse. Dabei fiel einmal mehr die Verwandtschaft der Techniken und Gestaltungsweisen auf, denn die Übergänge von der schnellen Zeichnung und Ölbildern wie „Camille Desmoulins“ von 1987 und den Versionen der Ermordung des Marat durch Charlotte Corday zu den Radierungen und den wenigen Skulpturen wie „Der tote Marat“ sind ideal anschaulich.³²

Trotz aller Publikationen gibt es keine Sammlung der Handzeichnungen Hrdlickas. Innerhalb der mehrteiligen Werkausgabe, die Barbara Hrdlicka mit M. Lewin besorgte, sollte selbstredend ein Band über die Handzeichnungen erscheinen (vgl.

Anm. 12); aber man resignierte zu Recht wegen der Verstreutheit der Blätter. Das Buch von 1994 ist eine Art Ersatz. Ich spreche deshalb hier auch nur wenige Komplexe gesondert an; es ist ohnehin nicht der Raum, alle Zeichnungszyklen Hrdlickas zu behandeln.

II.

Herausragen die sechzehn großen Kohlezeichnungen für Wandbilder in Berlin-Plötzensee; sie waren initiiert durch den Pfarrer Bringfried Naumann vom dortigen Gemeindezentrum, ausgeführt 1970-72; die Höhe eines Bildes beträgt 3,50 Meter, die Breite 99 cm, mit Bleistift und folgend Kohle ausgeführt auf grundierten Holztafeln, am Schluß mit Fixativ gesichert.

Da es sich um einen außergewöhnlichen Auftrag für einen Kirchenraum handelte, in welchem Hrdlicka seine Register hinsichtlich des „Golgotha des 20. Jahrhunderts“ (Ernst Fischer)³³ ziehen konnte, zeigen die Bilder eine seltene Geschlossenheit nicht nur der Sujets sondern auch in den fortlaufenden Kompositionen und ihrer Gestaltung in Dunkel und Hell (Abb. 15 u. 16). Weiche Schraffuren schaffen Halbschatten, tiefe Schwärzen suggerieren Raumtiefe; die hellsten Partien sind die durchlichteten Fenster; schwarze Hintergründe erzeugen eine magische Bedrohlichkeit (Tod im Boxring). „Die bisweilen erzielte Tonigkeit bzw. Farbigkeit entstand durch Ausspielen der kalten Graphittöne gegen die warmen Kohletöne,“ schrieb der Künstler zur Technik.³⁴ Die kleinen Federzeichnungen des ersten Entwurfs von 1969, die ein Liniengespinnst mit schwarzer Tusche kombinierten, zeigen die Inschrift „Ort der gesamten Handlung PLÖTZENSEE“. Damit war die entscheidende bildnerische Idee konkretisiert.

Dieser „Plötzenseer Totentanz“ bildete für den Zeichner Hrdlicka ein ideales Feld, historische und überzeitliche Symbolfiguren wie den biblischen Abel mit den aktuellen Formen politischen Mordes und zeitgenössischer Todesarten zu synthetisieren: von Kain und Abel über die Stripperin mit Totengerippe (Tod und Mädchen wie im Rahmen von „Randolectil“), den Tod eines Demonstranten bis zu

Abb. 14
Die Ateliers des Monsieur
Rodin, farbige Kreide, 1982,
Privatbesitz

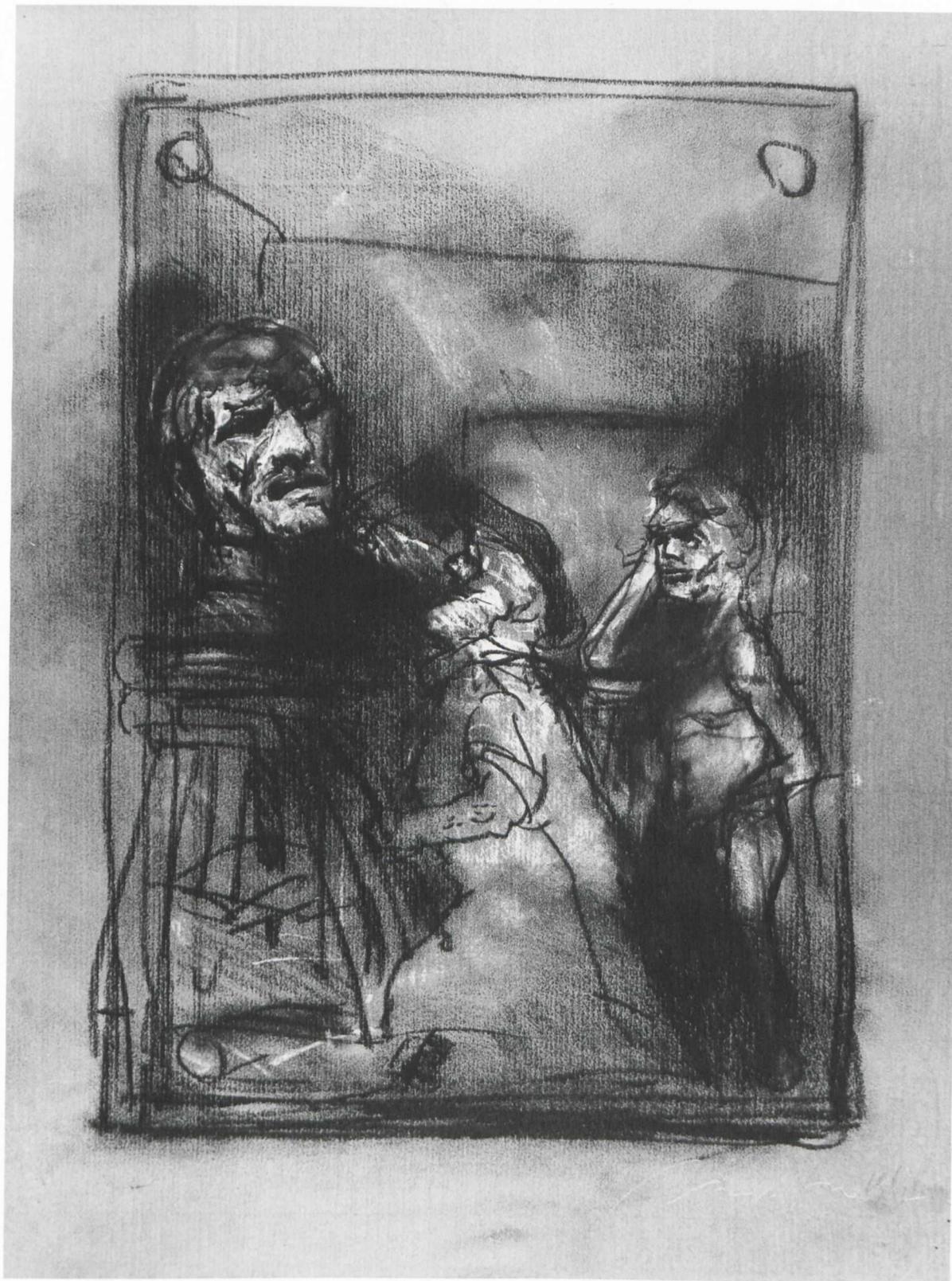


Abb. 15
Totentanz,
Kohle, 1970/1972,
Gemeindezentrum Plötzensee, Berlin

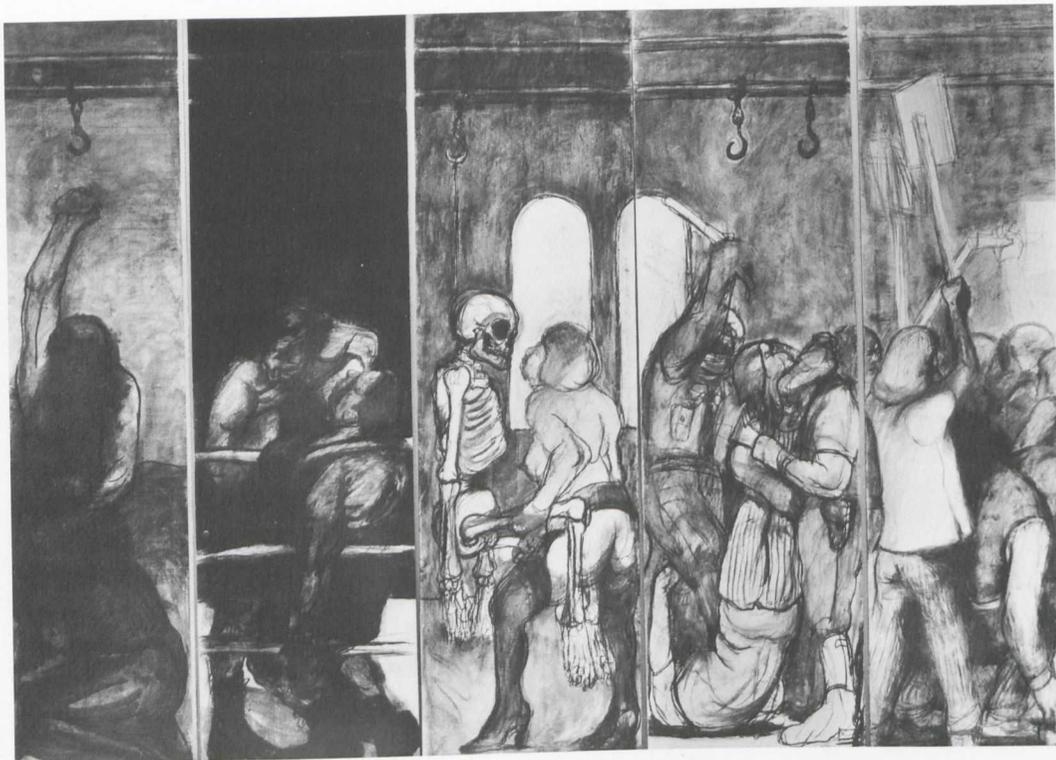
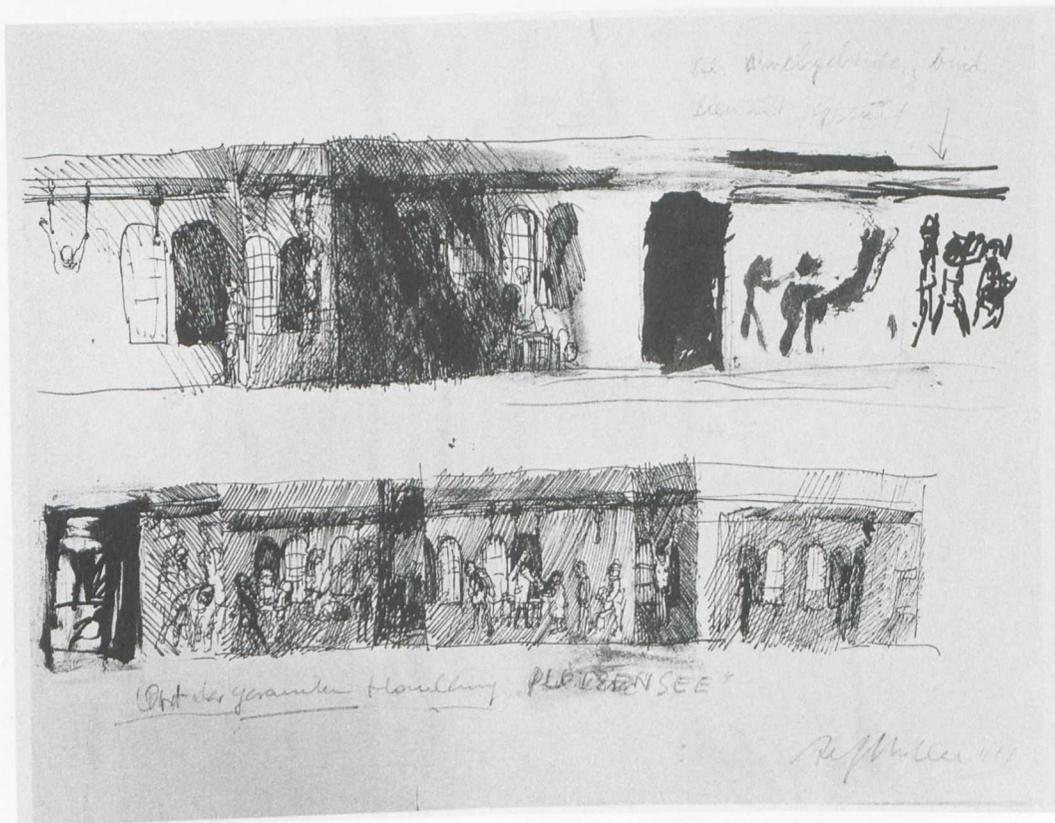


Abb. 16
Erste Entwürfe
für den Plötzensee Totentanz,
Tusche, 1969,
Besitz des Künstlers



den Hinrichtungen der Offiziere vom 20. Juli in Plötzensee. Die Höhepunkte des Zyklus sind zweifellos die Kreuzigung und die lichte Szene, die an Emmaus erinnert. Die Balken der NS-Richtstätte und die Haken ziehen sich wie Menetekel durch die gesamte Folge.

„(...) Ich habe den Totentanz ja nicht in Tradition fortgesetzt, sondern ich habe die verschiedensten Akzente gesetzt, vor allem ganz aktuelle. Meine Entwürfe entstanden etwa zwei Jahre, nachdem Ohnesorg in Berlin bei der Anti-Schah-Demonstration erschossen worden war (...). Im früheren Totentanz erteilte der Tod den Papst oder den Landsknecht; ich hingegen habe die zeitgemäße und natürlich auch die politische Tragödie unter den Nazis einbezogen. Für mich ist der Totentanz als Ikonografie ein Transportmittel für Aussagen der Jetztzeit.“³⁵

Zeichnerische Entwürfe entstanden insbesondere natürlich für die Denkmal-Projekte, für Hrdlickas Kunst im öffentlichen Raum: zum Projekt Stephansplatz Wien um 1978, zu Georg Büchner (für Darmstadt), zum Friedrich-Engels-Denkmal in Wuppertal, zum Hamburger Gedenkdenkmal 1984/86 (Entwurfs-Blätter von 1983 für das Ganze, von 1988 für die Stufe „Soldatentod“, die nicht mehr ausgeführt wurde), zum Mahnmal gegen Krieg und Faschismus „Tor der Gewalt“ und „Straße waschender Jude“ auf dem Albertina-Platz (1988-91).

Zum Projekt des Friedrich-Engels-Denkmal in Wuppertal (Auftrag bzw. Vertrag 1976, Enthüllung nach jahrelanger „Knochenarbeit“ am 2. Juli 1981) kennen wir wegen des Planwechsels (aufgrund auch eines in Carrara verdorbenen ersten Marmorblocks) verschiedene Bleistift-Zeichnungen (Abb. 17): erstens im Herbst 1976/77 zum Plan eines geöffneten Buches in V-Form (Engels Buch von 1845 „Die Lage der arbeitenden Klasse in England“), aus welchem Arbeiter treten. Hrdlicka dachte an den Aufstand der englischen Kohlearbeiter;³⁶ dabei war die zentrale Idee die Metamorphose des geschriebenen Wortes. Doch schienen ihm diese Entwürfe letztlich selbst zu illustrativ, wie er im Interview mit ART (Oktober 1980) sagte.

Zweitens gab es Skizzen zum dann ausgeführten Projekt einer „Rundum“-Skulptur nach dem Engels-Wort: Ihr habt nichts zu verlieren als eure Ketten („Die Proletarier haben nichts zu verlieren als ihre Ketten“)³⁷, realisiert aus einem neuen 12-Tonnen-Stein in Form eines geschlossenen ‚Blockes‘ von Figurentorsi in gleitenden Proportionen. Es entstand Hrdlickas größte und wichtigste Arbeit, wie er in zahlreichen Gesprächen nach drei Jahren Arbeit im Herbst 1980 betonte.

Eine Bleistift-Zeichnung von 60 x 44 cm von 1977 wurde im Oktober 1988 in der Galerie Ernst Hilger in Frankfurt/M. publiziert in einer aufschlußreichen Ausstellung von Studien zu Werken im öffentlichen Raum, „Entwürfe für Monumente“ (die leider nicht in einem Katalog festgehalten wurden; Kat.-Nr. 41, Taf. 32). Sie zeigt gemäß dem Planwechsel bereits den Übergang zur Idee der geschlossenen Figuren-Masse, freilich noch uniformierte Täter und nackte Opfer, also im Sinne des Themas „Tod eines Demonstranten“. Es handelt sich um eine gezielte, detaillierte Vorarbeit für das Denkmal, also um eine echte Bildhauer-Vorzeichnung, die relativ durchgearbeitete Gestalten an einem hochrechteckigen Steinblock ausführt. Das bis 1980 vollendete Denkmal (vgl. Abb. 17) verzichtete jedoch auf Soldaten/Polizei zugunsten von geketteten Aktfiguren bzw. Torsi, die sich zu befreien suchen; der Bildhauer wollte bewußt einen Kontrast zu C. Meuniers Arbeiterdenkmal und zur Gruppe der „Bürger von Calais“ von Rodin und sprach von „Hinordnung zum Kern“, wodurch er das Problem der mentalen, leiblichen und visuellen Einheit der Masse bzw. der Figurengruppierung lösen konnte.³⁸

Eine für das Zeichnen Hrdlickas selten ordentliche Darstellung entstand als Gesamtsicht auf bzw. zum antifaschistischen Mahnmal auf dem Albertina-Platz Wien, die in Aquarell über Bleistift alle disparaten Teile des Mahnmals in Draufsicht vereint und sorgfältig beschriftet, ausgestellt im April 1988 in der Wiener Ausstellung des Bildhauers: wir erkennen links das Tor der Gewalt, auf dem Pflaster den die Straße waschenden Juden, aufgesockelt die ältere Marmorfigur „Orpheus betritt den Hades“ und

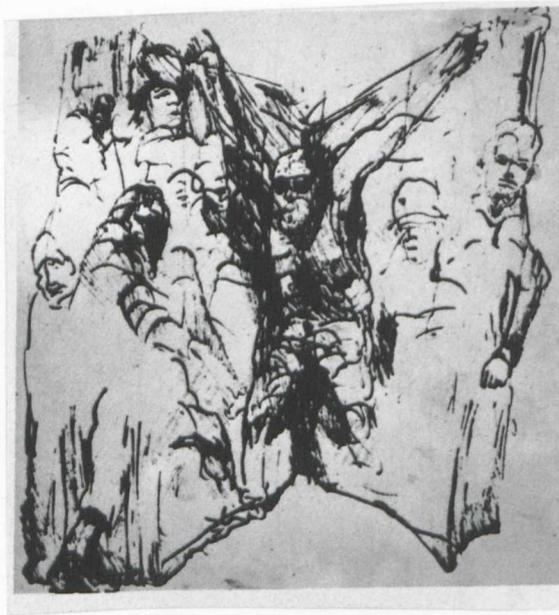


Abb. 17
Entwurf für das Friedrich-Engels-Denkmal
in Wuppertal, Kreide, 1976, Privatbesitz

Abb. 18
Tor der Gewalt, Mahnmal auf dem Albertina-Platz in Wien,
Bleistift, Aquarell, 1988, Besitz des Künstlers



rechts den Stein der Republik (Abb. 18).³⁹ Auf die jahrelangen Kontroversen in Österreich und Deutschland um dieses antifaschistische Mahnmal kann hier nicht eingegangen werden. Besonders die Ausgabe der lebensgroßen Bronze „Straße waschender Jude“ in nur 7 cm Höhe erregte die Gegner und wurde sogar von Befürwortern des Mahnmals merkwürdigerweise kurzschlüssig mißverstanden.⁴⁰ Dabei tat Hrdlicka mit sicherem Instinkt auch nur das, was mit dem Gekreuzigten Christus/Kruzifixus seit Jahrhunderten durch die Kirchen mit dauerndem Geldgewinn gemacht wird: den Gekreuzigten in allen erdenklichen und benötigten Größen unters Volk zu bringen, auch als Nippes. Dies vergaß sogar der Direktor der Hamburger Kunsthalle Werner Hofmann, als er im November 1988 brieflich bei Hrdlicka protestierte. Das Projekt Hamburger Gegendenkmal:

Der zeichnerische Entwurf des ganzen Projektes (Abb. 19) mittels eines rotierenden und zerbrochenen Hakenkreuzes, an welchem vier Todesarten im NS-Faschismus gezeigt werden sollten, - kontradiktorisch zu den ausmarschierenden Landsern am 76-er Klotz in Hamburg/Dammtor (1936 von R. Köhl) - ist eine packende Vision von außergewöhnlicher Kraft, Überzeugungsstruktur und malerischer Qualität. Nach Realisierung der zweiten Stufe „Untergang der Cap Arcona“ (Tod der KZ-Häftlinge) bis September 1986 blieb das Ganze jedoch Fragment.⁴¹ Trotz der Querelen mit den Verantwortlichen in Hamburgs Kulturbehörde zeichnete der Bildhauer 1986/88 weiter, u. a. mehrere Blätter in lavierter Tusche zur dritten geplanten Stufe der realen Todesarten im NS-Faschismus, dem „Soldatentod“. Was er in Bronze am Boden umsetzen wollte, war der Tod auf der „Tretmine“ (Tuschezeichnung, 56 x 76 cm, Abb. 20).⁴² Hier fanden die expressiven Zeichnungstechniken Hrdlickas mit dem Inhalt der Denkmalthematik ihre unmittelbare Synthese. Der ehemaligen 'Zerrissenheit' der Liniengefüge entspricht hier die Zerstörung der Soldaten in der Explosion, deren Körper zerrissen werden.

Die zahlreichen Zeichnungszyklen wie Franz Schubert oder Schach⁴³ (Kat.-Nr. 42 u. 43, Taf. 33) oder Wagner-Stifter, die Paraphrasen auf Géricault



Abb. 19
Entwurf
für das Gedenkmal
in Hamburg,
farbige Kreide, 1983,
Kunsthalle Hamburg

(Hommage à Géricault) von 1991 u. a. können hier lediglich genannt werden.

Ein Beispiel aus dem Zyklus zur Bauern-Revolution von 1525 (Kat.-Nr. 44, Taf. 34) sei noch betrachtet, weil in der Ausstellung. Auch hier zeichnete Hrdlicka 1981/82/83 auf verschiedenen farbigen Papieren mit wenigen Strichen das Wesentliche von Figuren.⁴⁴ Unruhige Konturstriche stehen neben dichten Schraffuren; mittels dunkler Partien und Weißhöhlungen erzielt er die erforderliche Tiefe und Plastizität. In dem Blatt von 65 x 49 cm, ohne Titel, datiert 1981, das im Zentrum einen Behelzten mit erhobenem Morgenstern zeigt, im Vordergrund einen lagernden nackten Mann, der seine Rechte diagonal in den Raum streckt, exerziert der Bildhauer alle Elemente seiner Zeichnungskunst: den isolierten Strich, die weichen Schraffuren der farbigen Kreide, die geschlossene Schwärze der Tusche, die gebrochenen Linien, die Weißhöhlungen für die Glanzlichter.

Überschaut man zusammenfassend das Schaffen Hrdlickas, so fällt in all den elenden Ereignissen und Themen, die er ergreift, in den Metzeleien und dem gewaltsamen Tode unter den Menschen, in all dem hemmungslosen Willen zu uferloser Sexualität (teilweise getarnt als „Inkarnation“) ein durchgehender Zug auf, der weniger Zynismus bedeutet, als vielmehr Sarkasmus, - aber erfüllt von tiefer Melancholie, wie sie bereits Victor Hugo programmatisch dem Sarkasmus einschrieb. Aber wie alles, ist auch Hrdlickas Zugriff ambivalent: Der Schrecken soll letztlich durch „Faszination“ in der bildnerischen Formgebung transformiert werden. Und zwar auf dem Wege des härtesten Willens zur Bannung in einer offenen Formgestalt, zur Kunst geführt und als ästhetischer „Schein“ gesichert im Sinne Nietzsches: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen!“ Und Nietzsches Satz in der „Fröhlichen Wissenschaft“, Aphorismus No. 107: „Hätten wir nicht die Künste

Abb. 20
Soldatentod „Tretmine“,
Tusche, 1988,
Galerie Hilger, Wien



gutgeheißen (...) so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit (...) in den Wahn und Irrtum als in eine Bedingung des Erkennenden und empfindenden Daseins gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben,⁴⁵ - läßt er sich nicht auf das Werk Hrdlickas als eines echten „dionysischen“ Künstlers unserer Zeit übertragen? Sein dionysischer Pessimismus ist gekennzeichnet von dem Willen und dem „Verlangen nach dem Häßlichen“, nach dem Bilde alles Verhängnisvollen, Grausamen, Vernichtenden, Rätselhaften, Bösen und Furchtbaren „auf dem Grunde des Daseins“, wie Nietzsche 1886 diese Position im Gegensatz zum apollinischen Verlangen nach Ruhe und Schönheit charakterisierte. Jene Position ist der Pessimismus der Stärke („dionysischer Rauschkünstler“), diese aber der Schwäche („apollinischer Traumkünstler“). Der dionysische Künstler erprobt an der Gestaltung des Furchtbaren in Tapferkeit seine Kraft. Hierin liegt letztlich auch die Verwandtschaft von Otto Dix und Hrdlicka, die der Bildhauer selbst bezeugt hat.⁴⁶

In quasi dionysischer, wahnhafter Identifikation brachte sich der Bildhauer besonders die letzten Jahre des wilden Zeichnens in historische Figuren ein - in Leo Tolstoi, in Karl Marx, als Henker Sanson, als ein neuer Johannes, der durch Salome enthauptet wurde: das große Rötelblatt von 1990 „Salome und Herodias“⁴⁷ zeigt auf der Schale den Kopf des Bildhauers (Abb. 21).

Die Gestaltungsprinzipien des Zeichnens von Hrdlicka sind von einer Vielfalt, die im 20. Jahrhundert ihresgleichen sucht. Die enormen Fuß- und Handstudien aus LSD haben bereits die ähnlichen Arbeiten von Georg Baselitz vorweggenommen. Dabei fallen das Abstrahieren und die expressiven Brüche im Zeichnungsduktus Hrdlickas auf. Es gab oft keine Einheit von Orten, Zeiten und Handlungen, weil die Skizzen schnelle Niederschriften waren und mehrere Anläufe vereinten. Die Begriffe, die Meisl notierte, treffen zu.⁴⁸ Aber man muß primär sehen, daß Hrdlicka als Zeichner die isolierte Linie in harmonischer Bewegung ablehnt. Die

einzelne Linienkontur gibt es ohnehin in der Natur nicht, wie schon Delacroix betonte. Daß bei Hrdlicka Striche immer im Verbund stehen, bedeutet Anschluß an Delacroix. Insbesondere dessen Lehre des koloristischen Zeichnens, d. h. des Schraffierens von Schatten, der Nicht-Detailierung, also des Weglassens, der bewußten Opfer in der Ausführung. Mehrere gebündelte, gekurvt Linien suggerieren das Charakteristische; mittels Tusche werden Tiefen erzeugt. Gezeichnet wird „pas par la ligne - mais par les milieux“, d. h. aus den Mitten heraus soll das Ganze erfaßt werden. Im Tagebuch notierte Delacroix am 11.1.1857 „Dessin, par les milieux ou par le contour“.⁴⁹ Bei seinen Entwürfen verstreute Delacroix spontane Figurenideen neben ausgeführten Kopfstudien (Skizze zum „Tod des Sardanapal“, um 1827, Louvre, Abb. 22). Hrdlickas Nähe zu dieser avantgardistischen Zeichnungstechnik bei Delacroix ist unverkennbar.

Abb. 21
Selbstbildnis
als Johanneskopf, Rötel,
Kreide, 1990,
Galerie Hilger, Wien



Er steht in dieser Tradition - heute - allein. Daß Hrdlicka um 1990 Géricault ganz neu entdeckte bzw. nun in Zeichnungen und Gemälden variierte, scheint der Punkt auf das i zu sein.



Abb. 22
Éugène Delacroix,
Studien zum Gemälde „Tod des Sardanapal“,
Feder, um 1827, Louvre, Paris

¹ Honoré de Balzac: Le Chef-d'oeuvre inconnu, publiziert 1831 in der Zeitschrift „L'Artiste“.

² Kat. Zeichnen heute. Eine didaktische Ausstellung der Wiener Secession, Projekt u. Realisierung A. Hrdlicka, Wien/Frankfurt/M. 1971.

³ G. Eisler, in: A. Hrdlicka, Alfred Hrdlicka, München 1969, S. 35; Kat. Sechzig - Zeichnungen einer Generation, hg. v. K. Oberhuber u. A. Hoerschelmann, Wien 1989, S. 3f.

⁴ Vgl. Kat. Figur, Texte v. K. Diemer, Wien 1969, S. 73f.: Alfred Hrdlicka, oder Ästhetik und Verbrechen. Die Werkskizze vom 210 x 300 cm zum Haarmann-Relief in: Kat. Skulptur und große Zeichnungen, Werkkatalog v. M. Chobot, Wien 1973, Nr. 13; der Entwurf „Kreuzigung“ von 1967 ebd. Nr. 16; die „Rekonstruktion“ von 1973 in: Kat. Sechzig 1989 (wie Anm. 3), S. 141f. Auf der Exposition des dessins originaux in Rijeka erzielte Hrdlicka 1968 den Grand Prix.

⁵ Kat. Menschenbilder, Ausstellung zum 10. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1968, Nr. 25, Marsyas, Nr. 26 Werkskizze in Bleistift/Pastell - Kat. Skulptur und große Zeichnungen 1973 (wie Anm. 4, Nr. 12; vgl. dazu K. Diemer in Kat. Figur (wie Anm. 4) 1969, S. 75, der auf den Text von Werner Hofmann kritisch einging.

⁶ Kat. Realismus und Realität, hg. v. B. Krimmel, Darmstadt 1975, Nr. 93 u. 94.

⁷ Alfred Hrdlicka Radierungen, Folge II: Politische Radierungen, Propyläen Verlag 1973, Berlin 1975; vgl. W. Schurian in: Alfred Hrdlicka - Von Robespierre zu Hitler, Die Pervertierung der Revolution seit 1789, hg. W. Schurian, Hamburg 1988, S. 52ff. Der Zyklus wurde 1974 in Berlin und u. a. 1982/83 durch Wouter Kotte zusammen mit Otto Dix „Der Krieg“ in Utrecht und in Heidelberg ausgestellt.

⁸ Eine Rötzelzeichnung von 1969 zu den Hinrichtungen in Plätzensee im Katalog Alfred Hrdlicka Dibujo y obra grafica 1945-1984, Mexico City 1984, S. 9 und Zeichnungen zu den Radierungen Nr. 30-32 auf S. 15-17; Kat. Sechzig 1989 (wie Anm. 3), S. 107-110; Kat. Alfred Hrdlicka - Zeichnungen, Galerie Valentien, Stuttgart 1983, Nr. 3; Kat. Hrdlicka - „Randnotizen“, hg. v. Wilhelm Bojescul, Braunschweig 1988, S. 73-75.

⁹ K. Sotriffer u. A. Hrdlicka, Randolectil; mit einem Werkkatalog sämtlicher Radierungen 1947 bis 1968, Wien 1969. Die große Zeichnung „Striptease in Soho“ ist über zwei Seiten reproduziert in: Alfred Hrdlicka, Radierungen, Folge III: Zur Psychopathologie, Berlin 1973 u. Frankfurt a. M. 1975, S. 170; Alfred Hrdlicka - Zeichnungen, hg. v. B. Hrdlicka, Dortmund 1994, S. 75 (darin C. Lenz, Alfred Hrdlicka als Zeichner, S. 15ff. unter Rückgriff auf Goethe).

¹⁰ A. Hrdlicka, Schaustellungen - Bekenntnisse, München 1984, S. 122.

¹¹ Die Blätter wurden 1969 in der Galerie Richard P. Hartmann in München ausgestellt; es erschien eine Publikation dazu. Im Bayerischen Fernsehen entstand im gleichen Jahr der Film „Künstler experimentieren unter LSD“; vgl. W. Bojescul in Kat. Randnotizen 1988 (wie Anm. 8), S. 11, Abb. S. 26; im Buch: Zeichnungen 1994 (wie Anm. 9), S. 91-99; zehn dieser LSD-Blätter sind auch abgebildet in: Kat. Alfred Hrdlicka - Bronzen/Zeichnungen, Wesel 1989.

¹² Vgl. Hrdlickas eigene Texte zum Zyklus von 1969 „Randolectil - ein Einschleichversuch in die Wahnwelt psychisch Erkrankter“ (Entwurf zu einer Rede auf dem Kongreß der Société internationale de Psychopathologie de l'Expression, im September 1969) in: Hrdlicka 1969 (wie Anm. 3), S. 120f.; Kat. Alfred Hrdlicka, Wien 1969; Kat. Alfred Hrdlicka - Skulptur und große Zeichnungen, Wien/München 1973, S. 15f.; Kat. Alfred Hrdlicka - Radierungen, Berlin 1975, S. 120ff.; Hrdlicka 1984 (wie Anm. 10), S. 121; M. Lewin, Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk, Bd. IV: Schriften, Wien/Zürich 1987, S. 20-21 (das Werkverzeichnis von M. Lewin, Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk, Bd. I: Bildhauerei, Bd. III: Druckgraphik, Bd. IV: Schriften, Wien/Zürich 1987-1989 wird im folgenden WV zitiert).

¹³ A. Hrdlicka, Randolectil, in: Radierungen III (wie Anm. 9), S. 120.

¹⁴ Interview für das Börsenblatt des deutschen Buchhandels, Nr. 88 vom 4. 11. 1988, S. 3325f.

¹⁵ Vgl. W. Bojescul in Kat. „Randnotizen“ 1988 (wie Anm. 8), S. 110f.

¹⁶ Dies wurde schon früh festgestellt, so von E. Köller, Die Stimme eines Unzeitgemäßen, in: Alte und moderne Kunst 51, 1961, S. 25-28.

¹⁷ G. Grass, Geschenkte Freiheit - Rede zum 8. Mai 1945 (Akademie der Künste West-Berlin); vgl. D. Schubert, „Jetzt wohin?“ - Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln 1999, S. 355.

¹⁸ Vgl. dazu Hrdlickas Schriften im WV IV; J. Weber, Entmündigung der Künstler, Köln 1987, S. 285.

¹⁹ Dazu, daß „Avantgarde“ über Widerstand in ihrer Zeit und Refüsierung definiert war, vgl. M. Warnke, Erinnerung, in: Die zweite Moderne, hg. v. H. Klotz, München 1996, S. 70 sowie M. Warnke, Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Die Fünfziger Jahre - Beiträge zu Politik und Kultur, hg. v. D. Bänsch, Tübingen 1985, S. 209f.

²⁰ A. Hrdlicka, Denn sie wissen nicht, was sie tun, in: Kat. D. Klumpp - Bildhauerei 1976-1982, Heilbronn 1983.

²¹ Im Juli/August 1985 erhielt Hrdlicka in Ostberlin in der Akademie der Künste eine umfassende Ausstellung, die Cremer und Stötzer mit Reden einleiteten - Kat. Alfred Hrdlicka - Plastik, Zeichnungen, Graphik, Berlin 1985 (mit einem Text von U. Jenni, „Geschundenes Fleisch ist Ideologie“, S. 15-25).

²² Studien für eine „Kreuzigung“ (1960) und für einen

„Schächer“ (1961) in: Zeichnungen 1994 (wie Anm. 9), S. 108-109.

²³ Hrdlicka 1984 (wie Anm. 10), S. 118; auch in dem Interview 1988 (wie Anm. 14), S. 3325 (vgl. den Beitrag von Philipp Gutbrod im vorliegenden Katalog).

²⁴ Abb. in Kat. Hrdlicka 1989 (wie Anm. 11).

²⁵ D. Schubert, Hrdlickas „Gummitod“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49, 1988, S. 409-427, Abb. 2 (Foto kurz nach Vollendung 1983).

²⁶ Hrdlicka 1969 (wie Anm. 3), S. 95 (Fragen und Antworten zur Technik).

²⁷ Kat. Alfred Hrdlicka - Das plastische Werk, Wien 1981, S. 6. Zum Denkmal für Friedrich Engels vgl. D. Schubert, „Marxistischer Tausendfüßler“, in: F. A. Z. vom 22. Mai 1982; D. Schubert, Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels, in: Pantheon 41, 1983, S. 245ff.

²⁸ Zum Realismus-Problem bei Hrdlicka siehe D. Ronte, Vom Chaos unserer Welt, in: Kat. Hrdlicka 1984 (wie Anm. 6), S. XXII und Schubert 1983 (wie Anm. 27), S. 251; vgl. auch die Kritik am sogenannten Fotorealismus bei J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus, Realismus und Fotorealismus - Versuch einer Begriffsklärung, in: Kat. Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole, Recklinghausen 1973, S. 5f.; ders., Realistische Malerei und Fotorealismus, in: Kunstchronik 2, 1974, S. 44f.; D. Schubert, Otto Dix, Reinbek bei Hamburg 1996 (4. Auflage), S. 78f.

²⁹ Kat. Alfred Hrdlicka - Zeichnungen, hg. v. E. Hilger, Essay v. F. Th. Meisl, Wien 1981 mit Blättern zu „Lazarus - Ascites“ seit 1977 und zu „Leo Tolstoi“, „Schach“, „Travestie“.

³⁰ Kat. Alfred Hrdlicka. Schach - Zeichnungen, Düsseldorf 1983; Kat. Alfred Hrdlicka - Zeichnungen, hg. v. d. Galerie Nawrocki, Text v. H. Froning, Essen/Weimar 1991.

³¹ Zu „Hommage à Géricault“ vgl. Kat. Arbeiten 1954-1993, hg. v. S. Weber u. O. Breicha, Künzelsau/Sigmaringen 1993, Abb. S. 88f. und in Zeichnungen 1994 (wie Anm. 9), Abb. auf S. 255-295.

³² P. Gorsen/A. Mousseigne/W. Schurian, Alfred Hrdlicka - Die große Französische Revolution, Wien 1989, Nr. 106: Skulptur „Marat“ in griechischem Marmor von 1989; der neunteilige Zyklus der Ölgemälde zu Charlotte Corday und Marat wurde 1987 auch in Wien in der Schau „Die lädierte Welt“ gezeigt.

³³ E. Fischer, Über Alfred Hrdlicka, in: A. Hrdlicka, Autobiographie, München 1969, S. 38D. Schubert, Golgatha des 20. Jahrhunderts, Rede am 29. Juni 1980 anlässlich der Eröffnung der Hrdlicka-Ausstellung im Museum Domhof/Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1980 (Katalog).

³⁴ Kat. Skulptur und große Zeichnung 1973 (wie Anm. 4), Abb. 36-39, Nr. 23-38 und des Künstlers Text ebd., S. 19f.; I. Mössinger, Der Plötzensee Totentanz im Evangelischen

Gemeindezentrum Berlin-Plötzensee (Schnell Kunstführer 1316), München/Zürich 1982; Schubert 1988 (wie Anm. 25), S. 417f.; Kat. Alfred Hrdlicka - Arbeiten 1942-1992, hg. v. Th. Scheufele u. B. Hrdlicka, Wien 1993, S. 62.

³⁵ Interview 1988 (wie Anm. 14), S. 3327. Dazu Kat. Alfred Hrdlicka. „Des anderen Last“ - Druckgrafik, Zeichnungen, Skulpturen, hg. v. B. Naumann, Berlin 1977.

³⁶ Vgl. die Dokumentation E. Hungerland, Die starke Linke des Alfred Hrdlicka, Wuppertal 1981 - Der Streit um das Wuppertaler Engels-Denkmal, Wuppertal 1981 (mit der Genese des Projekts und etlichen Entwurfszeichnungen); ferner Schubert 1983 (wie Anm. 25), S. 245f.

³⁷ Starke Linke, in: SPIEGEL, Nr. 46, vom 9. Nov. 1980; W. Kratzer, in: STERN, vom 6. Nov. 1980; Die Masse steht im Zentrum, in: Westdeutsche Zeitung vom 14. Nov. 1980. Der nach drei Jahren Meißeln geforderte Preis von 300000 DM war keineswegs überzogen, erregte jedoch die Gegner im Stadtrat und anderenorts.

³⁸ Im Herbst 1979 hat Hrdlicka mit mir in Stuttgart über diese Fragen der Gestaltung von Denkmälern und Figurengruppen (Massen) diskutiert, wobei das Kompositionsprinzip von Rodin („Rodins Figuren kann man abzählen“) ebenso kontradiktorisch ausschied wie die Reihung in Cremers Buchenwald-Mahnmal.

³⁹ Das Blatt hing in der großen Ausstellung Hrdlickas im Rahmen der Wiener Festwochen, Sommer 1988; eine frühere Projektskizze von 1985 noch ohne den „Orpheus“ in: Die da reden gegen Vernichtung: Fried - Hrdlicka - Ringel, hg. v. A. Klausner, Wien/Zürich 1986, S. 132.

⁴⁰ Zu den Kontroversen vgl. Die Ästhetik des automatischen Faschismus, hg. v. M. Lewin, Wien/Zürich 1989, S. 167f.; Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, hg. v. U. Jenni, Graz 1993.

⁴¹ Siehe das Interview Hrdlickas im SPIEGEL Nr. 33, August 1989, S. 181; D. Schubert, in: F.A.Z. vom 23. Januar 1987; der finanzielle Ansatz Hamburgs war um 100.000 DM überschritten, und der Künstler benötigte für die zwei weiteren Stufen Soldatentod und NS-Frauenbild (oder Hinrichtungen in Plötzensee) weitere Gelder, die ihm nicht bewilligt wurden; Kat. Hrdlicka 1993 (wie Anm. 34), S. 94f. Vgl. besonders H. G. Behr, Monumente, in: Die Tageszeitung vom 9. Mai 1985 und 13. Okt. 1986; ders., Das weite Feld des Ungeliebten - Anmerkungen zu Alfred Hrdlicka, in: Die Tageszeitung vom 7. November 1989, S. 11f.

⁴² Vgl. D. Schubert, Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg - oder: die Verantwortung der Kunst, in: Denkmal - Zeichen - Monument, hg. v. E. Mai, München 1989, S. 134ff., Abb. 7 (Tuschezeichnung von 1988); D. Schubert, „Hamburger Feuersturm“ und „Cap Arcona“, in: Kunst im öffentlichen Raum, hg. v. V. Plagemann, Köln 1989, S. 150-170 sollte ebenfalls eine Abbildung „Tretmine“ zeigen, wurde aber vom Herausgeber gekürzt. Eine sehr gute Zusammenfassung gab M.

Hütt, Alfred Hrdlickas Umgestaltung des Hamburger Denkmals für das Inf. Reg. 76, in: „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“ - Leiden und Sterben in den Kriegsdenkmälern, hg. v. M. Hütt u. H. J. Kunst u. a., Marburg 1990, 112-125.

⁴³ F. Th. Meisl, Die Seitenansicht - Hrdlickas Zeichnungen zum Schachspiel, in: Schach 1983 (wie Anm. 30), Düsseldorf 1983, S. 13-23.

⁴⁴ Die Zeichnungen zum sogenannten „Bauernkrieg“ (Bauernrevolution) von 1525 sind lange schon in alle Winde verstreut und in Ausstellungen kaum mehr zu sehen: vgl. den Kat. Alfred Hrdlicka, Stuttgart 1983, Nr. 5-14; spätere Blätter von 1983 hingen in Böblingen im Bauernkriegsmuseum: Kat. Alfred Hrdlicka, Texte v. A. Hrdlicka u. G. Scholz, Böblingen 1992/1993, S. 19-23; Vgl. ferner Kat. Hrdlicka 1989 (wie Anm. 11).

⁴⁵ Schubert 1996 (wie Anm. 28), S. 54-58; P. Gorsen, Sansculotte, in: Französische Revolution 1989 (wie Anm. 32), S. XXVff.

⁴⁶ WV IV, S. 95; Schubert 1996 (wie Anm. 28), S. 151. Über das Verhältnis von Grauen und Schönheit und zu Hrdlickas Lebenswillen siehe das aufschlußreiche Interview mit H. D. Schütt, Stein des Anstoßes - Gespräche mit Alfred Hrdlicka, Berlin 1997, S. 132.

⁴⁷ Kat. Alfred Hrdlicka - Zeichnungen, hg. v. C. Lenz, Tegernsee 1994; Kat. Alfred Hrdlicka - Skulpturen, Zeichnungen, Druckgraphik 1945-1997, hg. v. K. Klemp u. P. Weiermair, Frankfurt a. M. 1997, Nr. 114 in Farbe abgebildet.

⁴⁸ Th. Meisl, in: Alfred Hrdlicka - Zeichnungen, Wien 1981, S. 9-31; Zeichnungen 1994 (wie Anm. 9), S. 75-77.

⁴⁹ E. Delacroix, Artikelentwürfe „Dessin“ zu einem geplanten Dictionnaire des Beaux-Arts im Tagebuch 1857 (Le Journal, Paris Plon 1982, S. 607); dazu K. Badt, Eugène Delacroix als Zeichner, Baden-Baden 1951, S. 21; ders., Delacroix - Werke und Ideale, Köln 1965, S. 38f.; D. Bakhüys, Delacroix et le dessin, in: Kat. Delacroix - La naissance d'un nouveau Romantisme, Rouen 1998, 114-127.

Taf. 11
Marsyas II, Bronze, 1963/1964
(Kat.-Nr. 16)





Taf. 13
Haarmann-Relief II, Marmor, 1967/1968
(Kat.-Nr. 18)



Taf. 30
Stumme Zeugen, Feder, Tusche, Bleistift, 1971, (Kat.-Nr. 39)

Taf. 32
Studie zum Engelsdenkmal
in Wuppertal, Bleistift, 1977
(Kat.-Nr. 41)





Taf. 33
La Bourdonnais hat sich verrechnet (Schach),
Kreide, Kohle, Rötzel, Pastell, 1981 (Kat.-Nr. 42)



Taf. 34
Landsknechte (Bauernrevolte
1525), Kreide, Kohle, Rötzel,
Pastell, 1981
(Kat.-Nr. 44)