

HOETGERS WALDERSEE-DENKMAL VON 1915 IN HANNOVER

VON DIETRICH SCHUBERT

«Ich rede von der ausgesprochenen Unerträglichkeit dieser Zeit,
die schon lange vor dem Kriege ekelte.»

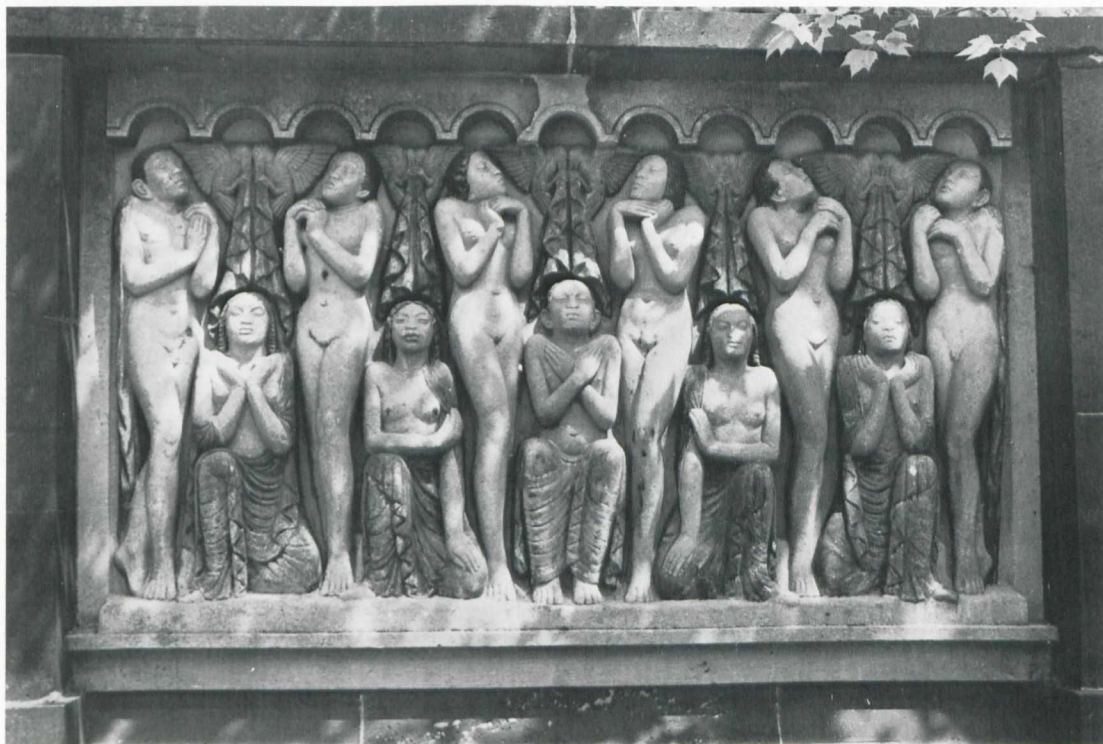
(Carl Einstein am 8. September 1917 an Franz Pfemfert)

I.

Als das Stadtdirektorium von Hannover im Dezember 1913 den Auftrag eines öffentlichen «Ehrensals» für den Generalfeldmarschall und Ehrenbürger der Stadt, Graf Waldersee, an den expressionistischen Bildhauer Bernhard Hoetger vergab, fiel die Wahl auf einen bedeutenden, heute unterschätzten Vertreter der Bildhauerei des frühen 20. Jahrhunderts.

Hoetger hatte bis 1910 – mit Unterbrechungen – in Paris gearbeitet, dort in der rue de Vaugirard 1910 Wilhelm Lehmbruck kennengelernt. 1911 ging er an die Darmstädter Künstlerkolonie, wo er neben dem *Hochzeitsturm* von Josef M. Olbrich den plastischen Schmuck und bis 1914 die großen Reliefs für den dortigen Platanenhain ausführte (Abb. 1). Außerdem hatte er im Auftrag des Barons von der Heydt den *Gerechtigkeitsbrunnen* für die Stadt Elberfeld geschaffen¹.

Abb. 1 Bernhard Hoetger, Relief im Platanenhain (1912–1914). Darmstadt, Mathildenhöhe



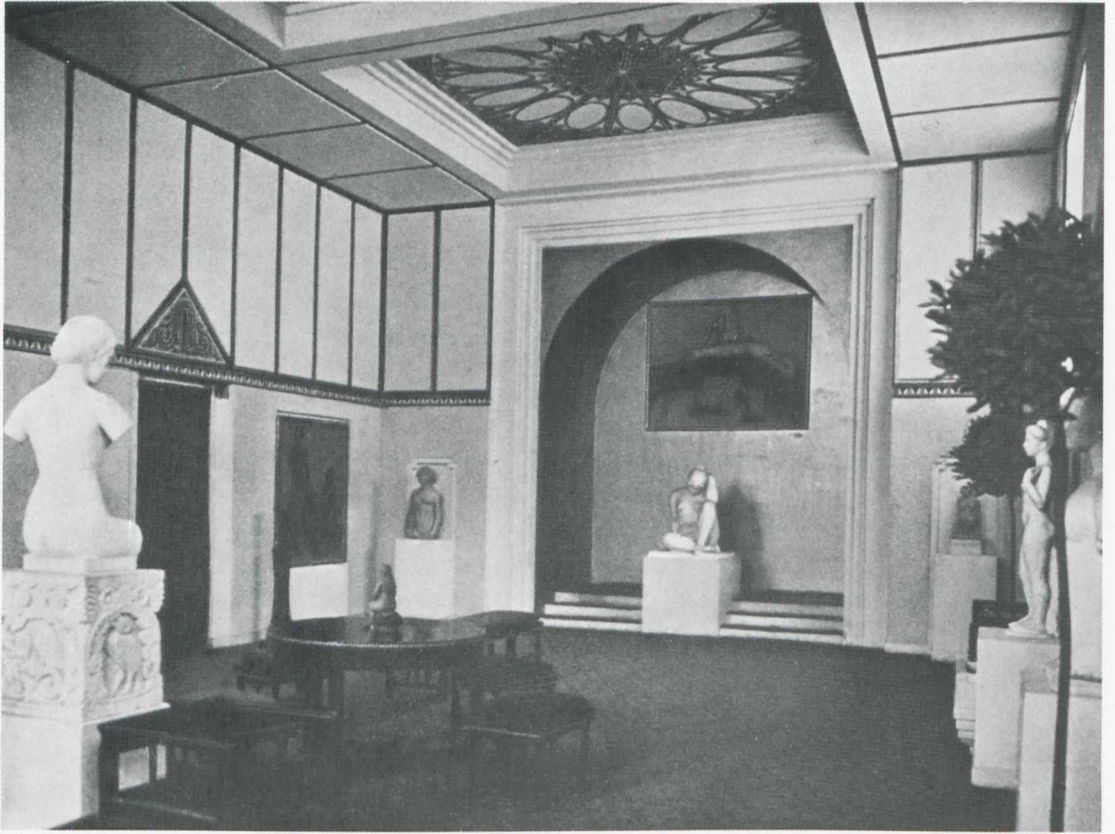


Abb. 2 Internationale Kunstausstellung, Mannheim 1907, Skulpturensaal mit Figuren von Hoetger, Maillol, Bourdelle

Neben Brancusis *La prière* (1907–1910, für ein Grabmal in Buzau)² und neben Maillols hockender *Méditerranée* (1905) und der von Karl Ernst Osthaus in Auftrag gegebenen *Sérénité* (1905/1906, vermittelt durch Harry Graf Kessler) für sein Haus Hohenhof in Hagen, leiteten Hoetgers frühe Werke, die Marmorbüste *Lee Hoetger* (1905) und der weibliche Torso (erste Fassung 1905, zweite Fassung 1906), der so genannte *Elberfelder Torso*, ausgestellt in Paris 1905 und im Sommer 1907 auf der Internationalen Kunstausstellung Mannheim im Skulpturensaal neben Maillol und Bourdelle³ (Abb. 2, 3), die entscheidende Wende innerhalb der Skulptur des frühen 20. Jahrhunderts ein: nämlich Besinnung auf strenge Form und Geschlossenheit, plastische Verdichtung und archaisierende Reduktion (d. h. Abrücken vom Naturalismus), also den Verzicht auf historisierende Mythen und erzählende oder transitorische Elemente, die die Rodin-Schule und -Nachfolge kennzeichneten. – Im übrigen war dieser Skulpturensaal im von Peter Behrens gebauten Ausstellungspavillon in Mannheim 1907 deshalb von großer Signifikanz, weil er – entgegen der Kulturpolitik unter Kaiser Wilhelm II. – übernational die französischen und deutschen Werke der neuen plastischen Tendenz zu Schlichtheit und Verdichtung (im Gefolge Gauguins teils in die Primitive) gemeinsam präsentierte und weil – auch im Hinblick auf die Kunst von Lehmbruck – damit klar belegt ist, daß die wichtigen Frühwerke Maillols, der ja seit 1905 von Harry Graf Kessler (Weimar) und Karl E. Osthaus (Hagen) gefördert wurde, in Deutschland bereits weit vor 1910 bekannt waren und auch rezipiert wurden:

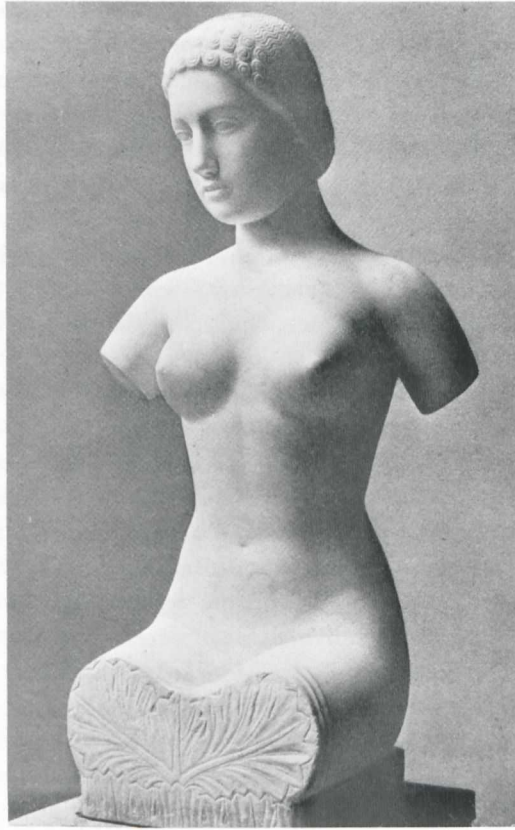


Abb. 3 Bernhard Hoetger, Weiblicher Torso (Elberfelder Torso), Bronze 1905, Marmor 1907 in Mannheim (Verbleib unbekannt)

Osthaus bestellte für Hagen 1905 die *Sérénité*; Graf Kessler bestellte die Steinversion von Maillols *Méditerranée* (heute Sammlung O. Reinhart, Winterthur). Letztere wurde 1906 in Berlin auf der XI. Ausstellung der Secession gezeigt⁴. In der deutschen Ausgabe von Maurice Denis' Artikel über Maillol im Band 4 von *Kunst und Künstler* sah man diverse Abbildungstafeln, u. a. ein kleines Terrakotta-Exemplar der *Méditerranée*⁵.

In Mannheim standen 1907 Maillols zweite *Badende* und die *Méditerranée* (Gips?) neben Werken von Ernst Wenck, Bourdelles Torso der *Pallas Athena* und Hoetgers *Elberfelder Torso* (im Zentrum des Behrens-Raumes)⁶.

Im Jahre 1913 siedelte Hoetger nach Fischerhude und 1914 nach Worpswede über. Dieser Wechsel war vor allem durch die freundschaftlichen Kontakte zu Paula Modersohn-Becker, die Hoetger im April 1906 in Paris kennengelernt hatte, inspiriert worden. Hoetger schuf nach dem tragischen Tod der Malerin im Jahre 1907 ihr Grabmal, eine Mutter-Kind-Skulptur (1909, Friedhof Worpswede)⁷.

Der General des Kaisers, Alfred Graf von Waldersee, hatte keine Beziehung zur expressionistischen Kultur und Kunst und zu deren Förderern. Auch gehörte er nicht einer europäischen Kultur an, die eine friedensstiftende übernationale Funktion innehatte, wie bedeutende Vertreter des deutschen Expressionismus und ihre Mäzene, z. B. K. E. Osthaus und Graf Kessler; – europäisch hier im Sinne

der Kulturkritik in den Frühschriften Friedrich Nietzsches und seines Selbstverständnisses: «Wir guten Europäer». Vielmehr war Waldersee ein in der Gunst Kaiser Wilhelms II. stehender führender Militär, der durch Kontroversen mit Bismarck dem Kaiser nahestand⁸ und der durch die Leitung einer Militäraktion im Fernen Osten einen nationalen Namen und einen übernationalen Ruf als Verteidiger von Kolonialinteressen erwarb. So gehörte Waldersee zweifellos zum deutschnationalen Lager, dem die Parole «Deutschland, Deutschland über alles» sozialer und politischer Leitfaden war. Es war wiederum Nietzsche, der unter dem Titel «Was den Deutschen abgeht», § 1 in seinem Spätwerk *Götzendämmerung* (1889) den Ungeist jener Jahre charakterisierte:

«... die Deutschen mißtrauen jetzt dem Geiste, die Politik verschlingt allen Ernst für wirklich geistige Dinge – «Deutschland, Deutschland über alles», ich fürchte, das war das Ende der deutschen Philosophie ...»⁹.

Zwischen dem Künstler Hoetger und dem zu memorierenden Waldersee bestand demnach eine Beziehung, die nach Kurt Badts Unterscheidung für die Entstehung eines Kunstwerks nach äußeren Ursachen und inneren Gründen (im Vermeer-Buch 1961 und im Poussin-Buch von 1969)¹⁰ lediglich äußerer Art, aber nicht geistiger Natur war. Denn obgleich Hoetger ein damals bekannter, innovatorischer Künstler von Rang war, der – im Unterschied zu seiner schweren Pariser Zeit seit 1900/01, in der er beinahe hungern mußte – beachtenswerte Aufträge erhielt (Darmstadt, Elberfeld), wird er den Auftrag für das Hannoveraner Generals-Denkmal deshalb angenommen haben, weil es dafür keine Konkurrenz (Wettbewerb) gab, sondern vielmehr der Stadtrat sich mit der Bitte um Ausführung direkt an ihn wendete. Dies mag ihm – trotz der Gestalt Waldersee – Zeichen seines Renommées, Ehre und Geld zugleich bedeutet haben.

Öffentliche Denkmäler bedurften unter dem wilhelminischen Regiment der Zustimmung des Kaisers. Als der Stadtdirektor Heinrich Tramm im Juni 1910 erstmals Idee und Vorschlag für ein Waldersee-Denkmal im Stadtrat zu Hannover einbrachte, war er von Anfang an der Zustimmung Wilhelms II. sicher (laut Sitzungsprotokoll vom 17. Juni 1910, das der Unterzeichnete einsah)¹¹. Graf von Waldersee hatte «dreimal in einflußreicher Stellung» der Stadt Hannover angehört: «Zuerst als junger, in ausgleichendem Sinne bei dem Generalgouverneur von Hannover im Jahre 1866 wirkender Offizier, dann als Kommandeur des 1. Hannoverschen Ulanen-Regiments Nr. 13 sowie als Chef des Generalstabes des 10. Armeecorps und zuletzt als Generalinspekteur der 3. Armee-Inspektion. So war er jahrelang der Unsere, und die Stadt Hannover hat es sich nicht nehmen lassen, ihn zu ihrem Ehrenbürger zu ernennen»¹².

Doch nicht dadurch wurde Waldersee überregional bekannt, daß er Führer des 13. Ulanen-Regiments und Feldmarschall zu Hannover war, vielmehr durch die Führungsrolle in der militärischen Niederschlagung des «Boxer»-Aufstandes in China, einer internationalen Aktion von England, Deutschland und Rußland. Ab Juli 1900 befehligte der deutsche Feldmarschall und Chef des «Großen Generalstabes» das Expeditions-Corps, das in der chinesischen Provinz Petschile gegen den revoltierenden Bund der «Boxer» (der «Vereinigung für Recht und Eintracht», ein Bund, der gegen die Kolonialmächte gerichtet war) operierte.

Dadurch steuerte Waldersee ein Ereignis, das – wie es hieß – in der Geschichte Deutschlands zum «Markstein» wurde, und zwar weil «damals der feste Wille Deutschlands bekundet wurde, an den Weltgeschicken teilzunehmen und auch in fernsten Landen seine Würde und sein Interesse zu wahren».

Nach Ausbruch des Boxeraufstandes telegraphierte Wilhelm II. am 19. Juni 1900 an Bülow: «Peking muß regelrecht angegriffen werden und dem Erdboden gleichgemacht werden ... Ich werde eventuell den Obergeneral stellen ... Peking muß rasiert werden.» Als dann am 20. Juni noch der deutsche Gesandte, Klemes Freiherr von Ketteler, erschossen wurde, raste der deutsche Kaiser. Er

fährt zur Besichtigung der nach Ostasien auslaufenden Truppen nach Bremerhaven und sagt in seiner Truppenansprache am 27. Juli 1900: «Pardon wird nicht gegeben! Gefangene werden nicht gemacht! Wer euch in die Hände fällt, sei euch verfallen! Wie vor tausend Jahren die Hunnen . . . sich einen Namen gemacht . . . so möge der Name Deutscher in China auf tausend Jahre durch euch in einer Weise bestätigt werden, daß niemals wieder ein Chinese es wagt, einen Deutschen auch nur scheel anzusehen»¹³. Diese Sätze Wilhelms sind wegen ihrer Brutalität in die Geschichte eingegangen.

Der imperialistische Charakter der Militäraktion unter deutscher Führung bzw. deren offizielle Auslegung und damit der Hintergrund für die Entstehung des Denkmals wird vollends deutlich, wenn man den oben zitierten Artikel weiterliest: «Dann hatte auch Deutschland bei dieser internationalen Kriegsunternehmung, trotz England, eine Vorrangstellung erlangt, die äußerlich dadurch zum Ausdruck kam, daß der Oberbefehl über die verbündeten Truppen dem deutschen Feldmarschall Waldersee übertragen wurde.» Und der General hatte diesen Feldzug – im Sinne von Wilhelms Skizze und Spruch «Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter!», den er in der Rede an die nach China ziehenden Offiziere im August 1900 wiederholte – «zur vollen Genugtuung und zur Ehre Deutschlands zu Ende geführt. Das Andenken dieses Feldherrn und der deutschen Söhne, die damals hinaus-zogen, im Osten der Welt die deutsche Sache zu vertreten, wollte die Stadt Hannover durch ein Monument ehren»¹⁴.

Die blutige Gewalt und der Rigorismus, mit dem die Europäer aufgrund des kaiserlichen Willens Waldersees gegen den Aufstand der reformerischen Boxer vorgehen, geht aus den Reden Wilhelms II. allzu deutlich hervor und ist bekannt genug, um eigens ausgeführt werden zu müssen. Die wirtschaftlichen und politischen Interessen der europäischen Kolonialmächte, von den Boxern als «ausländische Teufel» bezeichnet, wurden unter dem Deckmantel der Verteidigung des christlichen Glaubens getarnt¹⁵.

Nach Waldersees Rückkehr aus China gab es ein Festessen für den General; Näheres ist seinen *Denkwürdigkeiten* zu entnehmen. Er starb am 5. März 1904 in Hannover; sein Grab befindet sich auf dem Engesohder Friedhof. Es wird aus oben Zitiertem verständlich, warum Wilhelm II. dem Plan für das Generals-Denkmal, das zugleich auch die Dimension des Krieger-Denkmal für die anonymen Gefallenen besitzt, von Beginn an zustimmte.

Im Juli 1911 werden von der Stadt Hannover 10 000 Mark bewilligt als erster Beitrag für das zu errichtende Denkmal. Der Platz der Aufstellung, der Standort, ist zu diesem Zeitpunkt noch unbestimmt¹⁶. Die «endgültige Wahl des Platzes» soll «im Einverständnis mit dem Denkmalskomitee» erfolgen.

Am 11. Oktober 1911 wird auf der Sitzung des inzwischen gebildeten «Ausschusses für die Errichtung eines Waldersee-Denkmal in Hannover», dessen Vorsitz Tramm übernahm, die Platzfrage behandelt. Man erwog die Verbindungsstraße zwischen Prinzessinnen-Denkmal (Kopie nach Schadow) und der Bult in der Eilenriede. Bis dahin standen 16 000 Mark zur Verfügung. Das Sächsische Kriegsministerium erklärt sich bereit, «ebenfalls zu den Kosten für das Denkmal beizutragen». Für weitere Mittel sollen die diversen Armee-Corps angegangen werden. Doch «General-feldmarschall von Bock wird . . . darüber erst die Meinung seiner Majestät des Kaisers einholen». Das Projekt wurde also von Anfang an mit dem Willen des Kaisers rückgekoppelt.

Initiator und Motor des Denkmals bleibt aber deutlich – wie sich aufgrund der Archivalien zeigt – der Hannoveraner Stadtdirektor Heinrich Tramm.

Bis zum 14. Dezember 1912 kommen 56 000 Mark durch Spenden und Sammlungen in den Armee-Corps zusammen. In der Sitzung des Denkmalausschusses vom 4. Dezember 1913 gibt Tramm

bekannt, daß 61 000 Mark zur Verfügung stünden; und – da jene Straße nicht gebaut wurde – wird als Standort des Denkmals ein Platz in der Hohenzollernstraße gegenüber dem Walderseeschen Haus einstimmig beschlossen.

Nun erfolgte die wesentliche Entscheidung über die Frage der künstlerischen Realisierung. Bei einer seinerzeit oft üblichen Ausschreibung wäre der Auftrag voraussichtlich an einen der vielen wilhelminischen Bildhauer ergangen. Tramm empfiehlt aber klugerweise, «von einer Ausschreibung unter deutschen Bildhauern Abstand zu nehmen, einmal, weil man bei den verhältnismäßig beschränkten Mitteln unnötige Kosten vermeiden müsse, und ferner weil die Sache dadurch unnötig verzögert würde. Es bestehe nämlich die Absicht, das Denkmal möglichst im Frühjahr 1914, etwa im Juni, zu enthüllen» (Protokoll des Magistrats).

In der genannten Sitzung vom 4. Dezember 1913 schlägt nun Stadtdirektor Tramm, der übrigens mit Max Liebermann befreundet war, «als hervorragend geeignet zur Ausführung des Denkmals den Bildhauer Professor Hoetger, Darmstadt, zur Zeit Fischerhude» vor. Zur Begründung gibt Tramm an: «Hoetger sei einer der genialsten zur Zeit lebenden deutschen Bildhauer, von dem man zweifellos eine originelle und dem Andenken des verewigten Feldmarschalls würdige Arbeit erwarten dürfe».

Einstimmig wird Hoetger als Künstler akzeptiert. Zugleich beschließt man, daß er dem Ausschuß zunächst Skizzen vorzulegen habe¹⁷. Tramm übernimmt es – wodurch seine entscheidende Initiative wiederum sichtbar wird – die «erforderlichen Verhandlungen mit Professor Hoetger einzuleiten . . .».

Nach einer Aktennotiz vom 16. Juni 1914 (nach Sitzung des Ausschusses vom 11. Juni) hat Gräfin Waldersee die Denkmalskizze gesehen und «ihre lebhafteste Freude und Zustimmung geäußert».

Um den letzten Schritt zur Ausführung des Denkmals zu dokumentieren, gebe ich hier den Text des Protokolls der Ausschußsitzung wieder¹⁸:

«Herr Stadtdirektor Tramm erklärte zunächst, daß es wegen der außerordentlich starken Überlastung des Professors Hoetger mit anderen Arbeiten sowie wegen seiner eigenen Abwesenheit von Hannover leider nicht früher möglich gewesen sei, die Denkmalskizze vorzulegen. Er gab sodann die Schilderung der Idee, die dem Künstler für die Ausführung des Denkmals vorgeschwebt habe. Professor Hoetger wolle vermeiden, lediglich eine Porträtstatue Waldersee zu schaffen; er habe den verewigten Generalfeldmarschall vielmehr als Repräsentanten einer großen Zeit aufgefaßt, wodurch eine außerordentlich starke monumentale Wirkung erzielt werde. – Das Denkmal soll, in Muschelkalk ausgeführt, auf dem bereits ausgewählten Platze gegenüber der Villa Waldersee in der Eilenriede aufgestellt und mit einem Gitter aus Lanzen umgeben werden. – Zu der nun folgenden Besichtigung der Denkmalskizze wurde Herr Professor Hoetger zugezogen, der nähere Erläuterungen gab und sich bereit erklärte, eine gewünschte geringfügige Änderung für die Ausführung zu prüfen. In Abwesenheit des Professor Hoetger wurde sodann die Skizze einstimmig zur Ausführung angenommen.»

Wie angeführt, sollte das Denkmal im Sommer 1914 aufgestellt werden. Dieser Plan wurde jedoch durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges gebremst. Da aber Hoetger nicht Soldat wurde, konnte er das Ausmeißeln der Figur in einzelnen Blöcken zwischen Juni 1914 und März 1915 leisten. Am 17. März 1915 hält das Protokoll des Magistrats der Stadt fest: «Mit Rücksicht auf den Ernst der Zeit . . . ist die Enthüllung seinerzeit verschoben worden.» Nun will man aber nicht «bis nach Friedensschluß» warten, sondern die Übergabe des fertigen Denkmals vollziehen, jedoch «ohne Einweihungsfeierlichkeiten». Dies geschah laut Magistratsprotokoll am 21. März 1915.



Abb. 4 Bernhard Hoetger, Waldersee-Denkmal. Hannover

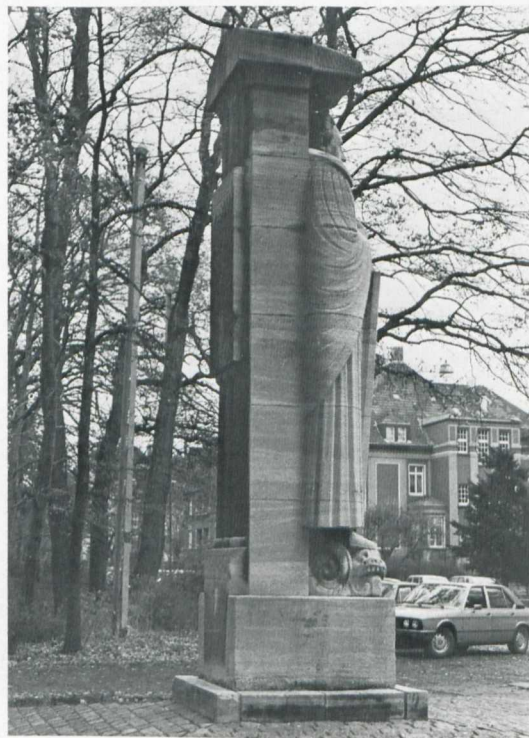
II.

Hoetger schuf kein Standbild konventioneller Art (Bronzefigur auf Sockel stehend), wechselte aber auch nicht in den abstrakt symbolischen Bereich wie 1921 Walter Gropius mit seinem Märzgefallenen-Denkmal (Weimar)¹⁹, sondern verblieb künstlerisch im mimetischen Bereich. Er schuf jedoch nicht ein Sinnbild, sondern ein Abbild mit symbolischen Zügen. Die symbolische Dimension des im Porträt erscheinenden Waldersee erreicht Hoetger durch die Form des Abbildes und durch zusätzliche Motive (Adler, Drachen, Inschriften).

Die Figur des Grafen Waldersee steht im Uniformmantel mit einer imaginären Wand verbunden, die ihn hinterfängt, quasi in einer flachen Nische (Abb. 4, 5, 6). Er steht zwischen einem Drachen zu seinen Füßen und einem Adler, der den baldachinartigen oberen Abschluß und architektonischen Überfang bildet. Der General hält vor sich mit der Linken den nach unten spitz zulaufenden Schild; darauf lagert oben sein Ulanen-Helm. Mit der Rechten hält er schräg den Feldherrnstab über den Helm.

Der Schild trägt das Motto der wilhelminischen Zeit und des Ersten Weltkriegs seit 1914: «Mit Gott für Kaiser und Reich». Darunter in der Spitze des Schildes als Flachrelief der Hohenzollern-Adler. Die aus sieben Blöcken Kalkstein zusammengesetzte Figur steht auf einem Sockel-Block mit der Inschrift «General Feldmarschall Graf von Waldersee» (Abb. 7). Auf der Rückseite ist eingemeißelt: «Dem Ehrenbürger der Stadt Hannover – dem ruhmreichen Streiter für die Größe Deutschlands in treuer Erinnerung gewidmet von seinen Freunden 1914–1915». Alle Buchstaben sind, dem Kunst-

Abb. 5, 6 Bernhard Hoetger, Waldersee-Denkmal



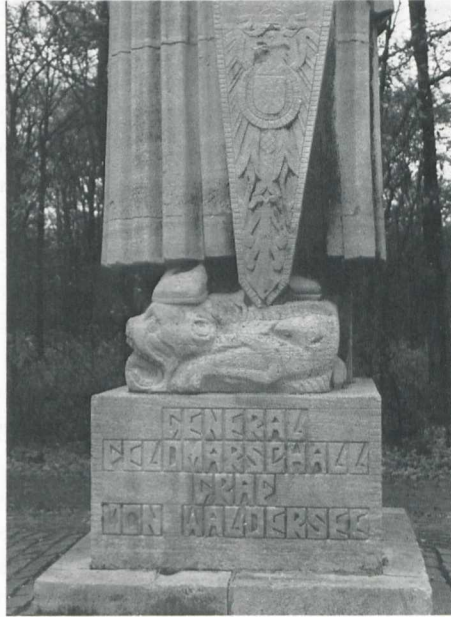


Abb. 7 Bernhard Hoetger, Sockel des Waldersee-Denkmal mit Inschrift

Abb. 8 Hugo Lederer, Denkmal für Otto von Bismarck. Hamburg
(Zustand September 1907, noch ohne Sockelfiguren)



wollen des Expressionismus entsprechend, in expressiver, der Runenschrift angenäherter, «nordischer» Stilistik gemeißelt.

Überlebensgroß hat Hoetger die Figur des «Verewigten» gebaut, durch Form und Komposition auf Monumentalität bedacht; die Höhe erreicht 4,50 Meter.

Zwei mittelalterliche Traditionen verwandelte Hoetger seinem Denkmal an: die hochgotische Wandfigur zwischen Baldachin und Konsole (häufig Tiere) und zweitens die in Thüringen, Sachsen und Norddeutschland seit dem 13. Jahrhundert nachweisbare Form der Rolande. Diese waren freilich, bis auf wenige Ausnahmen, Rechtssymbole der aufstrebenden Bürgerschaften in den Städten, also gegen die kirchlichen und weltlichen Landesfürsten gerichtet: Zerbst, Magdeburg, Brandenburg, Quedlinburg, Bremen u. a.²⁰. Das bei den Rolanden auftretende Schwert als Rechtszeichen wird von Hoetger im spitz zulaufenden Schild abgewandelt.

Die Rezeption des Roland-Typus durch Hoetger, die auch Hugo Lederer bereits zwischen 1902 und 1906 für sein Hamburger Bismarck-Denkmal (Abb. 8) deutlich machte²¹, geschieht mehr im Interesse der expressiven Form, weniger im Sinne der rechtshistorischen bzw. sinnhaften Dimensionen. Dies läßt sich auch daraus erhellen, daß zur gleichen Zeit der expressionistische Baumeister Bruno Taut einen Text über den mittelalterlichen Roland von Brandenburg verfaßte und ihn «ein echt expressionistisches Kunstwerk» nennt, eine «schöne Bestätigung allen Kräften, die nach einer Erneuerung der Kunst streben»²².

Hoetger mischte die expressionistische Tendenz, nach einer «Brücke» zwischen spätgotischem und neuem (expressionistischem) Formsystem zu suchen²³, nun freilich in ein wilhelminisches Generals-Denkmal, was Bruno Taut zweifellos nicht akzeptiert hätte, da Taut den Krieg von Anfang an scharf ablehnte, sich durch Hungern dem Kriegsdienst entzog und seit 1915/17 an Entwürfen für riesige Friedens-Denkmäler arbeitete (die in seine von K. E. Osthaus verlegte *Alpine Architektur* 1919 eingingen).

Wie die Standbilder der Heiligen und Fürsten in und an gotischen Kirchen auf profanen Königs- oder auf dämonischen Tierfiguren standen, so läßt Hoetger den General auf einem zusammengekauerten, das Maul aufreißenden Drachen stehen (Abb. 7). Damit mag er etwas symbolisiert haben wollen, das der General Wilhelms II. durch seine Entschlossenheit zu überwinden vermochte. Kann man den Stimmen aus der Entstehungszeit des Denkmals glauben, so stellt dieser Drache die Chinesen dar. – Aber welche?

E. Madsack sah in dem Tier zu Füßen Waldersees in seinem Artikel von 1915 den chinesischen Drachen. Er schrieb: «Mit schwerem Fuß lastet der steinerne Ritter auf dem Rücken des Bezwungenen, und in feierlich starrer Geradheit erhebt sich seine hohe Gestalt . . .» Hoetger bringe darin etwas vom Geist der Sache, «für die sich dieser Mann eingesetzt hat, etwas von dem Empfinden und Wollen der vielen Namenlosen, die sich um ihn geschart haben», zum Ausdruck. «Das Bild des Einzelnen ist ein Monument der deutschen Sache im Osten geworden.» Und zum Schluß schrieb Madsack: «. . . als sei der steinerne Held, der . . . auf dem Rücken des besiegten Unholds thront, ein Sinnbild deutscher Gesinnung, deutscher Art»²⁴.

Die sich gegen das chinesische Kaiserhaus und gegen Fremdherrschaft erhebenden chinesischen «Boxer» werden zum besiegten Unhold transformiert, als zu überwindendes Tier klassifiziert, das Denkmal des Ehrenbürgers aber als monumentales Symbol der Stärke deutscher Art und Macht in der Welt ausgelegt. Die öffentliche Aufstellung desselben erhält im nationalistischen Klima des Krieges gegen Frankreich, England, Belgien und Amerika einen Stellenwert darin, «daß Deutschland heute die schwere Prüfung des gegenwärtigen Weltbrandes bestehen und mit Gottes gnädiger Hilfe nach siegreich beendetem Kampfe einer sicheren Zukunft entgegenschreiten kann»²⁵. Es war

das erste Denkmal – von Grabdenkmälern abgesehen – das Hoetger ausführte, aber es war nicht sein letztes; dazu später. Bevor ich zu Hoetgers Werk und der Stellung des Waldersee-Denkmal innerhalb seines Schaffens komme, seien noch zwei Stimmen aus der Wirkungsgeschichte des Monuments angeführt.

Am 25. Januar 1916 erscheint in der *Deutschen Volkszeitung* der Artikel «Walderseedenkmal und Heimatpflege», in dem es um die Pflege öffentlicher Werke geht, doch primär gegen das Hoetgersche Standbild polemisiert wird. Man fragt: «Was hat eine Rolandsäule, das mittelalterliche Abbild eigener Gerichtsbarkeit . . . der Städte mit dem Feldmarschall zu tun?». Der anonyme Autor bezeichnet das Denkmal als Mummenschanz und als unkünstlerisches Schreckbild. Dazu ist zu sagen, daß derartige Kritik an einem offiziellen Generals-Denkmal wohl erst seit 1916 in der Form möglich war, da sich seit 1916 eine Wende und Wandlung in der Einschätzung des Krieges bemerkbar läßt (vgl. die *Ziel-Jahrbücher* von Kurt Hiller, die *Aktion* Franz Pfemferts), nämlich die Wendung und Wandlung zu Kritik, Ablehnung des Völkermordens und zum europäischen Pazifismus.

Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten forderte der ehemalige Hannoveraner Bürger C. W. Kühns (Hamburg) mit Schreiben vom April und Mai 1935 die Abänderung des Drachens, weil er die chinesische Nation beleidigen könne. Der Oberbürgermeister Dr. Arthur Menge jedoch verteidigt das Werk Hoetgers; er sieht im Drachen «den Drachen des Aufruhrs (Boxer)» und entgegnet: «Eine Abmeißelung des Drachens wäre eine Verschandelung . . .» – So blieb Hoetgers Figur unangetastet erhalten, auch mit den leichten Verwitterungen an dem Drachen und den Schriften; lediglich die Namensinschrift an der Frontseite wurde später vertieft.

III.

Das Waldersee-Denkmal erweist sich neben dem ersten Entwurf zum *Niedersachsenstein* (1915) als ideologisches Werk des Künstlers vor seiner am Ende des Weltkrieges einsetzenden Wandlung zu demokratisch-sozialistischer Haltung (Beitritt zur Novembergruppe, Berlin; Mitunterzeichnung einer Petition für Ernst Toller usw.).

Gehört Hoetger zu den Wegbereitern und Protagonisten des Expressionismus in der Skulptur (*Elberfelder Torso*, 1905/06 mehrere Fassungen; Büste *Lächeln*, 1906; *Bildnis der Lee Hoetger*, 1905; nach 1918 dem exotischen Primitivismus huldigende Holzfiguren *Mutter und Kind*, *Der Kuß*, *Liebespaar*, auf Kugeln *Stehender* u. a.)²⁶, so datieren seine bedeutenden expressionistischen Werke, mit denen er die Kunst der Naturvölker und den Stil der Ägypter rezipierte, überwiegend jedoch aus späteren Jahren: *Kopf der Sent M'Ahesa* von 1917 (Abb. 9), die monumentale ägyptisierende *Pietà* als Denkmal für die Opfer der Novemberrevolution und der Februarkämpfe in Bremen, 1919 von Hoetger geschenkt, ehemals Friedhof Bremen-Walle, 1933 von den Nazis zerstört (Abb. 10)²⁷; ferner die Ausführung der zweiten (veränderten) Fassung des großartigen expressionistischen Soldaten- und Friedens-Denkmal auf dem Weyerberg bei Worpswede, der aus Ziegeln gemauerte *Niedersachsenstein* (vollendet 1922), von den Nazis glücklicherweise nicht zerstört (Abb. 11, 12), ein exotischer Vogel, dem expressionistischen *Phönix* vergleichbar, der aus der Asche der verbrannten alten Zeit und des Krieges sich zum Frieden und zum erhofften *Licht* einer besseren Zukunft erheben mag²⁸.

Hoetger hatte für den *Niedersachsenstein* auf Bitten des Initiators, Fritz Mackensen, und der Gemeinde (Kirchspiel) Worpswede schon im Jahre 1915, also beinahe zur gleichen Zeit wie der seines *Waldersee*, ein Modell für den ersten Entwurf des Krieger-Denkmal auf dem Weyerberg geschaffen: Eine nackte Jünglingsfigur, vor expressionistische bzw. kubistische Architekturformen gespannt, die

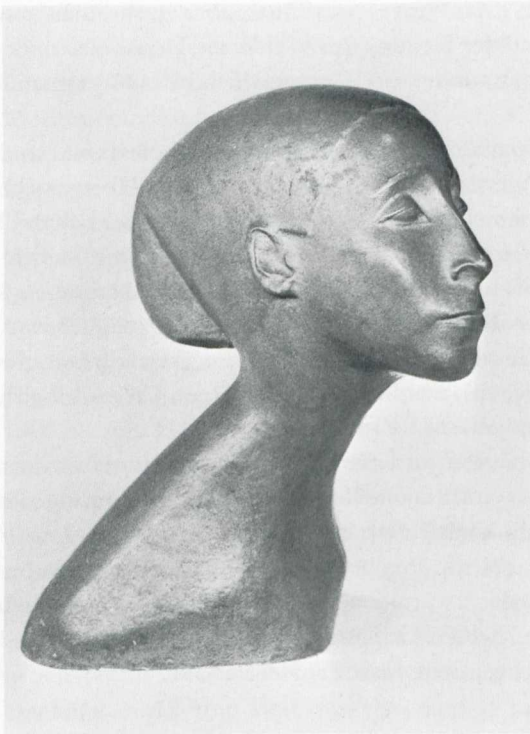


Abb. 9 Bernhard Hoetger, Kopf der Sent M'Ahesa, Bronze, 1917. Bremen, Boettcherstraße

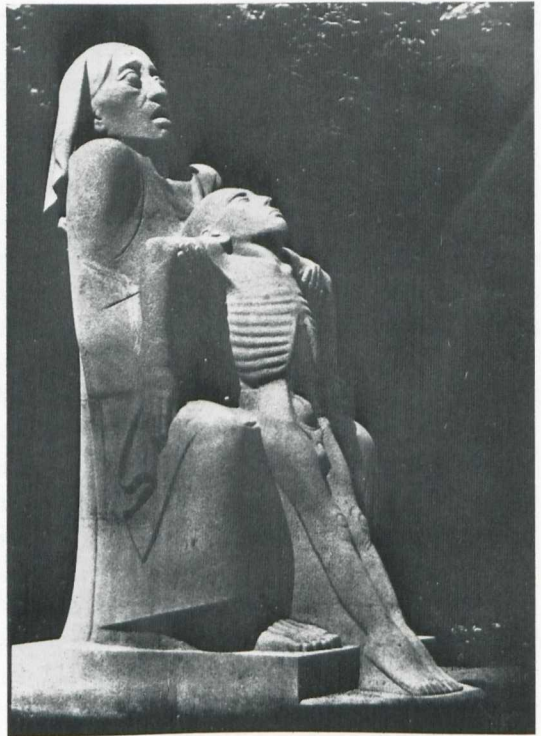


Abb. 10 Pietà. Denkmal für die gefallenen Arbeiter der Februarkämpfe in Bremen 1919. Ehemals Bremen (zerstört 1933)

an die Flügel eines Vogels gemahnen, streckt sich zum Licht empor; – eine Art «Siegesmal», wie sich Hoetger selbst später in einer kleinen Schrift zur ausgeführten zweiten Fassung, dem riesigen Phönix, ausdrückte.

Vergleicht man erste und zweite Fassung, so haben wir den seltenen Fall der Wandlung eines expressionistischen Krieger- bzw. Kriegs-Mals vor Augen, eine Wandlung, die in den Jahren 1914/15 und 1916/17 in Frankreich und Deutschland viele Menschen durchmachten. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang vor allem an das paradigmatische Drama *Die Wandlung* von Ernst Toller, «erste Niederschrift 1917, im dritten Jahr des Erdgemetzels» (Toller), gedruckt bei Kiepenheuer in Potsdam und uraufgeführt 1919 in Berlin²⁹.

Im Jahre 1915, kurz nach der Ausführung und Übergabe des Waldersee-Denkmal, erwog Hoetger also für das Kirchspiel Worpsswede, wo er lebte und sich ein bemerkenswertes Haus bauen sollte, als Kriegerdenkmal ein Siegesmal mit zur Sonne emporgerichtetem Jüngling als Protagonist der Kämpfenden. Ob sich darin, in der Wendung zum Licht, ein Einfluß aus Friedrich Nietzsches Lichtsymbolik, und zwar aus *Also sprach Zarathustra* (Chemnitz 1884) assimilierte, muß vorerst dahingestellt bleiben, da dieser Frage an anderer Stelle nachgegangen wird³⁰.

Überblickt man das Schaffen Hoetgers vor, während und nach dem Krieg und der Novemberrevolution, so bildet das Hannoversche *Waldersee-Denkmal* mit dem ersten Entwurf zum *Niedersachsenstein* (1915) einen Komplex ideologischer Arbeiten, die sich von den zeitlosen Aktfiguren der Werkphase vor dem Ersten Weltkrieg (*Elberfelder Torso*, *Darmstädter Torso*, *Gedankenflug*, *Lächeln*, *Bildnisse*) durch ihren offiziellen Charakter bzw. ihre Teilhabe an der offiziellen Ideologie der Hohenzollern unter-

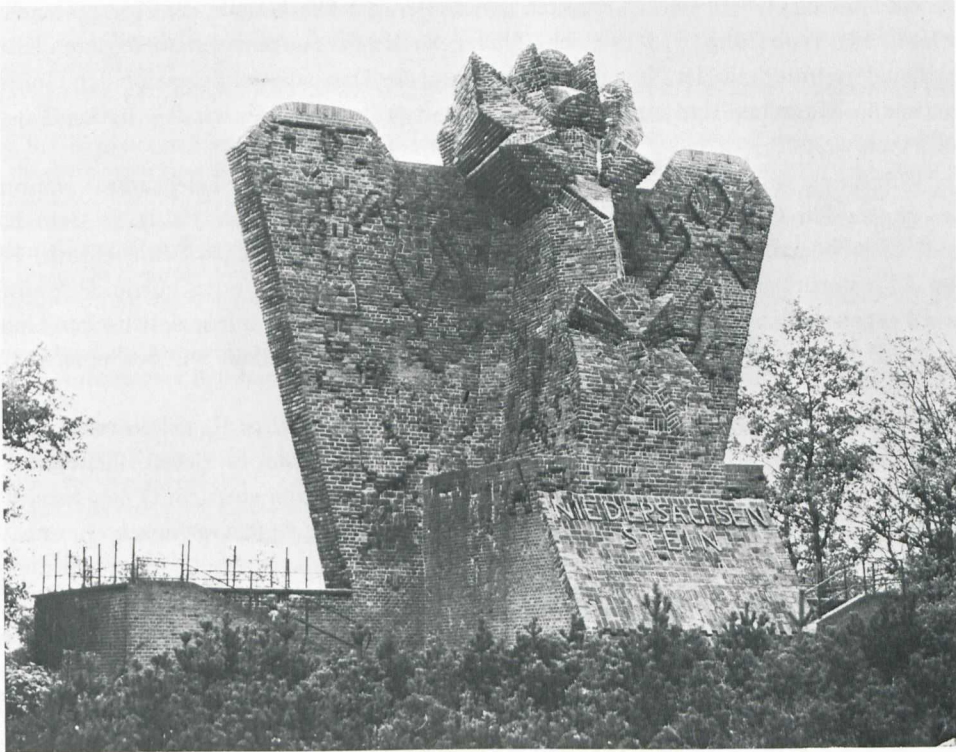


Abb. 11 Bernhard Hoetger, Friedensmal Niedersachsenstein, Ostseite, 1922. Worpswede, Weyerberg

Abb. 12 Bernhard Hoetger, Friedensmal Niedersachsenstein, Westseite, 1922. Worpswede, Weyerberg



scheiden. Andererseits heben sie sich deutlich von denjenigen Werken ab, die Hoetger nach seiner weltanschaulichen Wandlung 1918/19 geschaffen hat, in denen er zusammen mit anderen Künstlern und Schriftstellern innerhalb der Novembergruppe und der Darmstädter Sezession den Hoffnungen auf einen neuen Menschen und eine neue Gesellschaft («neue Gemeinschaft», Bruno Taut) Ausdruck verleihen wollte.

Hoetgers Wandlung wird auch beleuchtet durch sein Mittragen eines Telegramms während des Prozesses gegen den verhafteten Sozialisten Ernst Toller (14.–16. Juli 1919), in dem Kasimir Edschmid, Max Beckmann, Ludwig Meidner, Carlo Mierendorff, Hans Schiebelhuth, Hoetger u. a. den Ministerpräsidenten Hoffmann dringlich ersuchten, «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»³¹.

So erweist sich das Hannoversche Denkmal für den General Wilhelms II. bei einer methodischen Blickführung, die nicht das Kunstwerk in der Geschichte, gleichsam als deren Illustration, sieht, sondern welche vielmehr die Geschichte im Kunstwerk zu erblicken versucht (Peter Szondi)³², als Konkretion der ideologischen Wünsche einer bestimmten sozialen Auftraggeberschicht um 1912/14 einerseits und als der Versuch eines expressionistischen Künstlers andererseits, diesen ideologischen Sinn in einer Synthese aus mittelalterlichen Formtraditionen und proto-expressionistischen Gestaltungsweisen anschaulich wirksam zu machen, ohne künstlerisch in den Historismus der Denkmalformen der Berliner Begas-Schule zurückzugehen.

¹ G. Pauli, Bernhard Hoetger. *Kunst und Künstler*, 12, 1914, S. 524 ff. – H. Hildebrandt, *Der Platanenhain – ein Monumentalwerk Bernhard Hoetgers*, Berlin 1915. – *Bernhard Hoetger – Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer*, Hg. D. Golücke/P. Elze, Worpsswede 1982.

² Brancusi *La prière* wurde im April 1907 in Auftrag gegeben; 1910 war das Werk weitgehend realisiert und als no. 717 auf der 26. *Exposition des Artistes Indépendants* in Paris zwischen März und dem 1. Mai ausgestellt. Vgl. C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926), (Propyläen-Kunstgeschichte 16) Berlin 1931³, S. 218, der über die Verdichtung hinaus bei Brancusi die «Wendung zur Primitive» und deren Übersteigerung zu «kontrastloser Einheitlichkeit» konstatierte. – S. Geist, *Brancusi*, New York 1968, S. 24–27; – D. E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, München 1974, II, S. 383.

³ A. Kuhn, *Die neuere Plastik*, München 1921, S. 98 ff. – *Hoetger – Plastiken aus den Pariser Jahren 1900–1910*, Kunstkabinett Wolfgang Werner, Bremen 1977, no. 58/59. Die Datierung des *Elberfelder Torso* auf 1909 durch L. Roselius/S. Drost, *Bernhard Hoetger – sein Leben und Schaffen*, Bremen 1974, no. 47, ist also zu berichtigen.

⁴ Zu Maillol 1906 in Berlin vgl. H. Rosenhagen (der die Bemühungen Kesslers journalistisch stützte), Die 11. Ausstellung der Berliner Sezession, *Kunst für Alle*, 21, 1906, S. 409 f. und 433 f. Zur *Sérénité* vgl. R. Linnenkamp, *Maillol – Die großen Plastiken*, München 1960, S. 70–71; – B. Hackelsberger, *Maillol – La Méditerranée*, Stuttgart 1960; – zur Kenntnis Maillols in Deutschland ferner *Maillol*, Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1978, S. 11–12 (H. A. Peters, *Maillol in Deutschland*) und D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrechts*, Worms/Stuttgart 1981, S. 104–110.

⁵ M. Denis, *Maillol. Occident*, November 1905, deutsche Ausgabe in *Kunst und Künstler*, 4, 1906, S. 471 ff. – Vgl. auch H. R. Hoetink, *Mediterrane Meditations. Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, 1963, S. 30–54.

⁶ Der Skulpturensaal der Mannheimer Ausstellung 1907 abgebildet in *Kunst für Alle*, 22, 1906/07, Abb. S. 504 und in F. Hoerber, *Peter Behrens*, München 1913, Abb. 74, S. 71.

⁷ E. C. Oppler, Paula Modersohn-Becker: Some Facts and Legends, *The Art Journal*, Summer 1976, S. 364–369; – G. Busch/G. Gerken/J. Schultze/A. Winther: *Worpswede – eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Kat. Kunsthalle Bremen 1980.

⁸ Zu Waldersee: geb. 8. April 1832 in Potsdam, gestorben 5. März 1904 in Hannover, seit Februar 1871 Generalstabschef des Gouverneurs von Paris, 1882 Generalquartiermeister und Vertreter Moltkes, 1888 Nachfolger Moltkes. In Gegensatz zu Bismarck geriet Waldersee durch seine Ideen, Vorbeuge-Kriege zu führen (Präventivkriege), die den jungen Kaiser beeinflussten. Vgl. auch Waldersees *Denkwürdigkeiten*, hg. von H. O. Meisner, Stuttgart/Berlin 1922–1929, I–III. – F. v. Rauch, *Mit Graf Waldersee in China – Tagebuchaufzeichnungen*, Berlin 1907.

⁹ F. Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe der Werke*, Berlin 1967 ff., VI, 3, 1969, S. 98. Dazu die Analyse der deutschen Mentalität in Heinrich Manns Essay *Kaiserreich und Republik* (1919), in *Essays*, Hamburg 1960, S. 412 f.

¹⁰ K. Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, S. 19.

¹¹ Die Entstehung des *Waldersee-Denkmal*s wird hier nach den Protokollen des Magistrats der Stadt Hannover berichtet, die ich im Sommer 1980 eingesehen habe (vgl. die Akten im Stadtarchiv zu Hannover). Der gesamte Beitrag entstand auf Anregung und Wunsch der Redakteure der *Niederdeutschen Beiträge*, die vom Unterzeichneten einen Aufsatz über Bernhard Hoetger wünschten, dann aber vom Ergebnis der Recherchen keineswegs angetan waren.

¹² Zitiert nach Anonymus: Das Waldersee-Denkmal von Professor Bernhard Hoetger. *Illustrierte Rundschau der Stadt Hannover*, No. 21, vom 22. Mai 1915, S. 311 (bei Roselius/Drost, 1974 [Anm. 3], S. 72–73 fälschlich als Schrift von Hoetger angeführt).

¹³ E. Eyck, *Das persönliche Regiment Wilhelms II.*, Erlenbach-Zürich 1948; – E. Johann (Hg.), *Reden des Kaisers*, München 1976 (vollständige Ausgabe der Reden in 4 Bänden, Leipzig 1897–1913, hg. von J. Penzler).

¹⁴ Von «Markstein» bis «lehren» zitiert aus einem Artikel im *Hannoverschen Anzeiger*, No. 119 (Beilage), vom 23. Mai 1915 (von Erich Madsack), im Stadtarchiv.

¹⁵ Vgl. u. a. N. Cameron: Barbarians and Mandarins, Chicago/London 1976², 371 ff. (dank freundlichem Hinweis meines Heidelberger Kollegen Dr. Dieter Kuhn). – Vgl. auch G. Hartmann: Deutschland von der Reichsgründung bis zum 1. Weltkrieg, in: *Dreimal Deutschland – Lenbach, Liebermann, Kollwitz*, Kat. Kunsthalle Hamburg 1982, S. 16.

¹⁶ Zum Standortproblem vgl. D. Schubert: Zur Frage des Standortes der Denk-Mäler, in *Regensburg – Die Altstadt als Denkmal*, hg. von R. Strobel, München 1978, S. 162–170.

¹⁷ Von den Skizzen Hoetgers zu dem Denkmalprojekt, in Ton und Gips, ist leider nichts erhalten.

¹⁸ Die Zusammensetzung des Ausschusses: Kommerzienrat Senator Beindorff; Generalfeldmarschall von Bock und Polach; Fabrikbesitzer Ehardt; Geheimer Sanitätsrat Dr. Esberg; Kommerzienrat Isenstein; Rittmeister von Natzmer für das Königs-Ulanen-Regiment; Kommerzienrat Spiegelberg; Stadtdirektor Tramm; Stadtsyndikus Dr. Weber für den Magistrat der Stadt Hannover; Justizrat Wegener für das Bürgervorsteher-Kollegium Hannover; Geheimer Baurat Dr. Wolff.

¹⁹ Walter Gropius schuf die «abstrakte» Form eines aufzuckenden Keiles bzw. Blitzes (in Zementguß) als Symbol für die Geste der Freiheit gegen Gewalt zu allen Zeiten, insbesondere gegen den Lüttwitz-Kapp-Putsch und für die gefallenen Arbeiter und Soldaten, die die junge Republik gegen die Kapp-Truppen verteidigten (vgl. meinen Beitrag Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 21, 1976, S. 199–230).

²⁰ Dazu A. D. Gathen, *Rolande als Rechtssymbole*, Berlin 1960; – D. Schubert, *Von Halberstadt nach Meißen*, Köln 1974, S. 296 f.

²¹ Zu Lederers Bismarck, Wettbewerb 1902, ausgeführt bis 1906 vgl. A. Hofmann, in *Deutsche Bauzeitung*, 36, Januar 1902, S. 33–59. – F. Witting, Plastik und Selbstgefühl, in: *Von Kunst und Christentum*, 1903, S. 36, nannte das Lederer-Werk schon «gespensterhaft» und einen «drohenden Riesen», der inwendig hohl sei, nur Pose bleibe; – kritisch auch Richard Muther, Das Hamburger Bismarck-Denkmal, in R. Muther, *Aufsätze über bildende Kunst*, Berlin, II, 211–219; – V. Plagemann/H. E. Mittag, *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972, S. 21 (V. Plagemann, Zur Denkmalgeschichte in Hamburg). Über Hugo Lederer ist am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg eine Dissertation durch Frau Ilonka Jochum in Arbeit.

²² Bruno Taut, Der Roland von Brandenburg, *Zeitung Neue Welt*, 11. September 1915 und in *Kunstgewerbeblatt*, No. 27, 1916, S. 49. – Ferner Bruno Taut, *1880–1938*, Kat. Akademie der Künste, Berlin 1980.

²³ Dazu W. Worringer, Spätgotisches und expressionistisches Formsyst. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 2, 1925, S. 1–8. – Ferner zum Waldersee-Denkmal und zur Konkurrenz für den Karlsruher Ehren-Friedhof W. Gischler, *Denkmäler. Die Rheinlande*, 31, 1921, S. 59.

²⁴ *Hannoverscher Anzeiger*, No. 119, vom 23. Mai 1915.

²⁵ *Illustrierte Rundschau der Stadt Hannover*, No. 21, vom 22. Mai 1915, S. 311.

²⁶ Zu Hoetgers exotischen Holzfiguren s. T. Däubler, Bernhard Hoetger, *Cicerone*, 13, 1921, S. 643–651. – Zur Rolle der Kunst Gauguins und zur Anverwandlung der Plastik der Naturvölker im französischen Kubismus und im deutschen Expressionismus vor allem das wichtige Buch von C. Einstein, *Negerplastik*, München 1915, 1920², und C. Einstein, Zur Plastik. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, S. 218 ff.; – J. Laude (French

Painting and Art Nègre), M. Schneckenburger, W. Schmalenbach und R. Goldwater, in: *World Cultures and Modern Art*, Hg. S. Wichmann, München 1972. – Die Leistung Hoetgers zwischen 1904 und 1914, seine gleichzeitig mit Maillol und früher als bei Brancusi einsetzende Abwendung vom transitorischen Stil Rodins nicht herausgearbeitet bei Roselius/Drost, 1974 [Anm. 3] und nicht in *Deutsche Bildhauer 1900–1933*, Kat. Wilhelm Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, hg. v. S. Salzmann, Duisburg/Kaiserslautern 1977 (dazu meine Besprechung in *Weltkunst*, vom 15. März 1977, S. 546–547). Im Katalog der Ausstellung *Paris – Berlin 1900–1933* im Centre Pompidou, Paris 1978 (von W. Spies/G. Metken/C. Derouet/E. Beaucamp/G. Linnebach/P. Vogt/M. Imdahl u. a.) kommt Hoetgers Kunst gleich gar nicht mehr vor. – Sie würde die vermeintliche Priorität von Maillol und Brancusi zum Teil relativieren.

²⁷ B. Hoetger, *Revolutions-Denkmal*, Hilfsausschuß der Revolutionsopfer, Bremen 1919; – *Bernhard Hoetger – zu seinem 90. Geburtstag*, Kat. Bremen/Münster 1964: Denkmäler; – Roselius/Drost, 1974 [Anm. 3], S. 74; – R. P. Baacke/M. Nungesser: Ich bin – Ich war – Ich werde sein – Drei Denkmäler der deutschen Arbeiterbewegung in den zwanziger Jahren. *Wem gehört die Welt?* – Kat. Neue Galerie der bildenden Künste, Berlin 1977, S. 291–292.

²⁸ B. Hoetger, *Der Niedersachsenstein als Kriegerehrung zu Worpswede* (Broschüre im Archiv Worpswede, Haus im Schluh; für freundliche Hilfe danke ich Herrn Hans-H. Rief); – Kat. Hoetger, 1964 [Anm. 27]; – Roselius/Drost, 1974 [Anm. 3], S. 75f. – D. Schubert, 1976 [Anm. 19], S. 213 mit Abb. des ersten Entwurfs zum *Niedersachsenstein*. – Für einen Sammelband über die Geschichte der Krieger-Denkmäler seit 1871 (zum Projekt der französisch-deutschen Werke, gefördert von der Stiftung Volkswagen, Leitung: R. Koselleck, P. A. Riedel, M. Vauvelle) bereitet der Autor einen Beitrag über Hoetgers *Phönix* auf dem Weyerberg vor.

²⁹ E. Toller, *Die Wandlung*, Potsdam 1919; – vgl. dazu C. Petersen, Ernst Toller. *Expressionismus als Literatur*, hg. von W. Rothe, Bern/München 1969, S. 572f. – Zur Wandlung des Bildhauers Friedrich in Tollers Drama und der eigenen Zerstörung einer nationalistischen Plastik, *Für's Vaterland* . . . vgl. D. Schubert, Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehmbruck. *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 399; – zu Toller jetzt auch W. Frühwald/J. M. Spalek, *Der Fall Toller*, München 1979, S. 12–15.

³⁰ D. Schubert, *Nietzsche – Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933, ein Überblick*, Vortrag auf der zweiten Nietzsche-Tagung 1980: Aufnahme und Auseinandersetzung – Nietzsche und das 20. Jahrhundert; – Referate und Diskussion in *Nietzsche-Studien – Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, hg. E. Behler/M. Montinari/W. Müller-Lauter/H. Wenzel, X/XI, 1981/82, Berlin 1982, zu Hoetger S. 302ff.

³¹ Text S. 347 in K. Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*, Wien/München/Basel 1961.

³² P. Szondi, Über philologische Erkenntnis, in: Szondi, *Hölderlin-Studien*, Frankfurt/M. 1967, S. 22.