

Welche Realität meint das Reale?

Zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal in Hamburg. Eine Erwiderung auf Dietrich Schubert.

* R. van Gindertael 1951, zitiert nach Benjamin H. D. Buchloh, *Die Konstruktion (der Geschichte) der Skulptur. Die Rezeption des Konstruktivismus und die Plastik der Sechziger Jahre*. In: *Skulptur Projekt in Münster 1987*, Ausst. Katalog Münster 1987, S. 331/332. Für wichtige Anregungen und Hinweise danke ich Pamela Axmann, Eva Bothe, Kathrin Hoffmann-Curtius und Detlef Wittkuhn.

»Aber manchmal kann der natürliche Geschmack einfach nicht verjagt werden: Der Bildhauer bleibt immer Bildhauer oder ist es schließlich wieder geworden.«*

»Wirklich bedeutende Kunst, im Unterschied zu den Dekorationen der Abstrakten und Seriellen von Heute – stellt sich dem Realen ...«(S. 16¹). So faßt Schubert das Programm Hrdlickas zusammen. Damit soll Partei ergriffen werden für eine Kunst, die politisch eingreift, provoziert und nicht bloß der Verzierung dient.

Ich frage, was es heißt, sich »dem Realen« zu stellen und was »das Reale« meint.

1.

Schubert zufolge stellt sich Hrdlicka in seinem Gegendenkmal, das er gegenüber dem 1936 eingeweihten Denkmal für das Hanseatische Infanterie-Regiment Nr. 76 auf dem Stephansplatz in Hamburg errichten läßt, »dem Realen«. Hrdlicka gehe es in seiner Arbeit um die Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg, sein Gegendenkmal sei »nicht gegen irgendeinen Krieg« gerichtet (S. 11). Es solle »den Schrecken der Person darstellen, das, was die Leute wirklich erfahren haben« (S. 11). Mit seiner Intention, dem »herrlichen Massenerlebnis die persönliche Betroffenheit entgegen(zu)stellen«², begibt sich Hrdlicka in einen Dialog mit dem 76er Denkmal, in dem er Wahrheiten einfordert. Wahrheiten, die aus der Setzung von Gegenbildern Glaubwürdigkeit erlangen sollen. Gegen den Kubus führt er die Scheibe und das Dreieck an: »der Typisierung, dieser Menschenschlange« kontrastiert er »was wirklich geschehen ist«.³ Gegen das Bild einer falschen Ordnung und Unversehrtheit setzt er das von dieser herbeigeführte Chaos und die Zerstörung. Das, was als »real« vorausgesetzt wird, ist konzentriert auf die Darstellung von *Opfern*.

Die Wahl des Themas »Hamburger Feuersturm« begründet Hrdlicka folgendermaßen: »Ich möchte darauf hinweisen, daß hier der Boden ist, wo der dritte Weltkrieg mit seiner Massenvernichtung von Zivilisten schon geprobt wurde.« In dem gleichen Zusammenhang stellt er eine Verbindung her zwischen Hamburg, Dresden und Hiroshima.⁴ Unabhängig von den aufklärerischen Warnrufen, die diese Aussage enthalten, ist sie doch als Gegenposition zum 76er Denkmal problematisch. Während die dem Kubus des Denkmals von 1936 applizierte Parole »Deutschland muß leben / auch wenn wir sterben müssen«⁵ eindeutig als faschistische Kriegshetze gelesen werden kann, kann der von Hrdlicka geführte Opferdiskurs von Geschichtsschreibern bemüht werden, die wieder einmal oder immer noch mit dem Aufrechnen von Leichenbergen und Terroraten anderer beschäftigt sind, um den NS als eine unter anderen menschlichen Grausamkeiten zu subsumieren, ihn damit verharmlosen oder gar legitimieren. Eine solche Tendenz läßt sich bisweilen auch in populären Hamburger Lokalgeschichten zum Thema »Hamburger Feuersturm« finden, bei dem 1943 55 000 Menschen Opfer derjenigen Luftangriffe wurden, die unter dem Schlachtruf »Unternehmen Gomorrha« von englischen Verbänden geflogen wurden.⁶ Hrdlicka versucht das Soldatenbild des 76er Denkmals in seinem Gegendenkmal zu demontieren. Sein Konzept, gegen den

1 Die Seitenzahlen in den Klammern kennzeichnen die Stellen in dem Artikel von D. Schubert, *Hamburger Feuersturm und »Cap Arcona«. Zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal in Hamburg*. In: *kritische berichte* 1/1987, Jg. 15, S. 8-18.

2 A. Hrdlicka, *Konkret* 12/1983, S. 87.

3 A. Hrdlicka, ebenda.

4 A. Hrdlicka, ebenda, vgl. auch Schubert, S. 11.

5 Die Zeilen sind dem Gedicht »Soldatenabschied« von H. Lersch entnommen, verfaßt 1914. Den Untersuchungen von B. Hedinger u.a., *Ein Kriegsdenkmal in Hamburg*, Hamburg 1979, ist zu entnehmen, daß Lersch zum Zeitpunkt der Denkmalserrichtung erklärter Nazi war.

6 Gemeint sind u.a. Schriften wie jene von: H. Fiege, *Hamburger Denkmäler erzählen Geschichte*, Hamburg 1980 und E. Verg, *Hamburg 1945. 20 Tage zwischen Tod und Leben*, Hamburg 1985.

»Automatismus der faschistischen Ästhetik (...), die Bildmacht der Todesarten«⁷ zu setzen – so Schubert – verbleibt in einer bloßen Umkehrung. Gegen die Kolonne »stereotyper Landser«, die in »serieller Form« »Kampfwille« dokumentieren (S. 10), gegen ein Relief aus im Profil diagonal gestaffelter, forsch ausschreitender Heldenotypen zeigt Hrdlicka das Bild eines einsam verbrannten, zusammen gesunkenen Soldaten en face, dessen Körper- und Kopfhaltung Fatalismus und Melancholie evozieren, dessen wehrhafter Stahlhelm zusammengeschmolzen ist. Nachlässig, beinahe schon lächerlich wirken die Ausführungen im Detail: Der geschmolzene Stahlhelm sieht aus wie ein ondulierter Haarputz und die Militärstiefel erinnern sehr an 70er Jahre Stiefeletten mit brandneuen Sohlen. Das von Hrdlicka verfertigte Soldatenskelett lehnt nicht mehr gegen einen soliden Baukörper, sondern gegen die fragile Bronzewand, den alles verzehrenden Feuersturm darstellend. Was ist anderes aus dieser Umkehrung zu folgern, als daß hier eine Theorie vom Faschismus dargelegt wird, die alljene, die Goebbels Aufruf zum totalen Krieg bejubelt haben, zu wehrlosen Opfern, zu unbewußten Mitläufern macht? Oder anders, wenngleich nicht besser: Wenn mit diesen Soldatenüberresten (und dem flatternden Frauenskelett an der rückwärtigen Wand) der »wirkliche Tod des Einzelnen« (S. 16) gezeigt werden soll und dies in Kontradiktion zum »Kampfwollen«, kann dann nicht die Idee aufkommen, einzelne müßten, die Schuld auf sich nehmend, zwangsläufig elend zugrundegehen?

Schwingt die Theorie von der Verführbarkeit der Massen bei der Uminterpretation des Soldatenbildes schon mit, wird sie explizit in dem isoliert stehenden weiblichen Torso. Für Hrdlicka ist der Torso das Sinnbild der Gewalterfahrung und Gewaltanwendung.⁸ Beides ist in der Komposition aus rudimentärem Hakenkreuz und zusammengesunkener Karyatide enthalten. Wie ein Symbol für eine niederschmetternde oder niedergeschmetterte Gewaltherrschaft hat das Gebälk den Kopf abgeschlagen und gräbt sich in die Eingeweide. Die, die doch tragen sollte, getragen hat (Säulenfragmente deuten an, daß sie ihre Aufgabe mal erfüllte), ist in die Knie gezwungen. Doch was wurde hier tatsächlich in die Knie gezwungen? Was repräsentiert der nackte Frauenleib? Die Demokratie? Das Volk? Oder symbolisiert diese zertrümmerte Karyatide das Regime selbst, eine Macht und Gewalttätigkeit? Im Gegensatz zu allen anderen Körperdarstellungen ist dieser weibliche Körper drall und stämmig. Das antikisch-germanische Körperideal des NS haftet ihm noch an.⁹ Gerade wegen der aufdringlichen Körperlichkeit fällt der fehlende Kopf besonders auf. Hier wurde Denken beseitigt, doch: Ist Gewaltherrschaft von Sinnen oder macht sie kopflos? Was hier der Bronzewand gegenübergestellt wurde, ist »das deutsche Frauenbild in Marmor« (S. 11). Es steht in der Traditionslinie jenes sexistischen Antifaschismus, in dem Frauen nur als verführbare und verführte Opfer des omnipotenten (omnierotischen) Herrschers vorkommen. Sie werden jedoch zugleich als *unmündige* Opfer der Verführung betrachtet und nicht als juristische Subjekte zurechnungsfähig. Aber die Vergeltung durch das Schicksal folgte: Das von ihnen selbst gewählte System bricht über sie hinein.¹⁰

Als Gegenposition zeigt Hrdlicka das Bild des positiven, männlichen Helden. Eine diagonale Linie, die das Soldatenskelett kreuzt, verbindet den aufgesockelten Frauendorso mit einem hängenden Männertorso auf der anderen Seite der Bronzewand. Die assoziative Verbindung der Torsi ergibt sich aus dem Material. In dem Komplex »Hamburger Feuersturm« sind sie die einzigen Figuren, die aus Marmor hergestellt wurden. Daß hier gegensätzliche politische Haltungen formuliert werden sollen, ist den augenfälligen ästhetischen Hilfsmitteln zu entnehmen: Der

7 D. Schubert, Die Verantwortung der Kunst. Alfred Hrdlickas antifaschistisches Denkmal in Hamburg. In: Forum Wissenschaft 1/88, S. 24.

8 Vgl. dazu die Untersuchungen von B. Buderath, Alfred Hrdlicka. Anatomie des Leidens, Stuttgart 1984, S. 89ff.

9 Festzuhalten ist, daß Hrdlickas Umgang mit dem Bild vom verehrten weiblichen Körper als Metapher für Niederlage jenes Bild vom ganzen, aufgerichteten weiblichen Akt zu akzeptieren scheint, das bei den Nazis Allegorie für Rasse, Macht und Staat war. Vgl. dazu die detaillierten Untersuchungen von Silke Werk, Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus. In: Neue Gesellschaft für bildende Künste (Hrsg.), Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S. 103-118.

10 Den politischen Fehler, die Frauen nicht als ernstzunehmende Kraft gegen den Faschismus zu akzeptieren, haben die Sozialdemokraten schon 1931 gemacht. »Wir Sozialdemokraten wenden uns bei der Kritik des Nationalsozialismus auch nicht an jene Frauen, die schwach werden, wenn sie einen maulstarken Helden des Dritten Reiches zu Gesicht bekommen. Diese verdienen die Peitsche, die das Dritte Reich für sie in Bereitschaft hat. Wir wollen nur jene Frauen, die bisher gefühlsmäßig der nationalsozialistischen Bewegung zugetan waren, vor die Frage stellen, ob sie das der Frau im Dritten Reich zugesetzte Schicksal mit ihrer Frauenschönheit und ihrem einfachen Frauenvorstand vereinbaren können.« Zitiert nach: Der alltägliche Faschismus. Frauen im Dritten Reich, Berlin/Bonn 1981, Dietz-Verlag.



(Foto: Dietrich Schubert)

Trennung durch die Wand, der unterschiedlichen Zuordnung zur Wand – der männliche Torso ist in ihre Gestaltung eingebunden, während der weibliche Torso entfernt von dieser steht, und durch die unterschiedliche Körperhaltung: der männliche Körper ist aufrecht, der weibliche Körper zusammengesunken.

Hrdlicka betitelt den männlichen Torso, so Schubert, mit »Atlant« (S. 14), dem männlichen Pendant zur Karyatide. Doch wogegen stemmte er sich, was trug er, bevor er herabstürzte? Schon in der Bezeichnung ist die direkte Konfrontation mit dem weiblichen Torso angelegt. Auch der Atlant symbolisiert ehemalige Staatsträger, doch nicht solche, die erst mit dem Regime stürzten, sondern solche, die trotz ihrer Positionen Widerstand leisteten. Hinweis hierauf liefern die markanten Hände, die über dem Körperrumpf gekreuzt sind. Die Linke ist zu einer mächtigen Faust geballt. Ein traditionelles Symbol für Widerstand. Die rechte, die Hand für den Hitlergruß, ist nicht angespannt nach oben gestreckt, sondern offen, mit leicht angewinkelten, kraftlosen Fingern versehen. Es ist anzunehmen, daß Hrdlicka mit dem Atlant (abweichend von vorherigen Gestaltungsentwürfen) den »Offizieren des 20. Juli 1944« ein Denkmal setzen wollte (S. 14). Dafür spricht auch die von Schubert aufgezeigte Verbindung zu Hrdlickas Marsyas von 1962-64 (S. 14). Doch was für Aussagen trifft Hrdlicka hier in Bezug auf antifaschistischen Widerstand? Offenkundig und zu allererst einmal, daß Widerstand eine Sache der Männer war. In diesem Kontext würde der weibliche Torso nicht nur für die verführten Frauen stehen, sondern würde auch zur Allegorie für die verführbare Masse werden, die eben auch als weiblich definiert wird.¹¹ In beiden Fällen impliziert das von Hrdlicka produzierte Bild von einem antifaschistischen Widerstand den Appell an den heldischen Mann, den Beschützer, den Retter. Würde Hrdlicka der namenlosen WiderstandskämpferInnen gedenken, wäre dieser Appell längst nicht so schillernd, statt dessen wählt er den Tag, an dem alljährlich an dem Bild

11 Zur Verknüpfung Sexismus-Antifaschismus sowie Frau und Masse, vgl. Silke Wenk, *Hin-weg-sehen. Oder: Faschismus, Normalität und Sexismus, Notizen zur Faschismusrezeption anlässlich der Kritik der Ausstellung »Inszenierung der Macht«*. In: Neue Gesellschaft für bildende Künste (Hrsg.), *Erbeutete Sinne. Nachträge zu der Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht«*, Berlin 1988 (Druck in Vorbereitung).

gearbeitet wird, die Deutschen wären ein Volk von Widerstandskämpfern gewesen. Aber diese Darlegung des antifaschistischen Widerstands enthält noch eine weitere Aussage: er war hoffnungslos. Das Attentat war gescheitert, 5000 Menschen wurden in den folgenden Tagen hingerichtet. Ist es aber hoffnungslos zu glauben, man könne den Gegner mit seinen eigenen Mitteln schlagen? Marsyas zumindest scheiterte an Appollon, als er dieses versuchte. Oder soll mit dem Hinweis auf die Offiziere etwa angedeutet werden, daß der organisierte Widerstand überhaupt hoffnungslos gewesen sei? Dann allerdings würde sich Hrdlickas Appell nicht an Männer schlechthin richten, sondern an *den Mann*.

An einer anderen Stelle schreibt Schubert, daß »Hrdlickas Realismus (...) das Bewußtsein nicht trüben, sondern wecken soll«.¹² Hrdlickas Gegenbild zum 76er Denkmal transportiert jedoch eine Theorie vom Faschismus, in der dieser zu einer schicksalhaften Apokalypse wird, in der die planmäßige Politik des NS-Staats nicht vorkommt. Diese Visionen sind weit entfernt von der historischen Realität des Faschismus.

Ebenso wie der »Hamburger Feuersturm« herausgelöst ist aus dem Kontext des Zweiten Weltkriegs und damit wie eine einer Naturkatastrophe gleichkommende Zerstörung behandelt wird, werden auch der Terror und die Morde von Neuengamme zu einer Art Naturereignis.

Das Konzentrationslager Neuengamme gehörte zur Kategorie »Drei«, in ihm galt: Tod durch Arbeit. Aber in Hrdlickas Generalthema Chaos und Zerstörung passen weder die namenlosen WiderstandskämpferInnen noch die zahllosen, in der alltäglichen Routine hingemordeten KZ-Insassen. Auch hier wählt Hrdlicka wieder ein spektakuläres Ereignis, um Geschichte nachzuerzählen.

Am 3. Mai 1945 wurde das Schiff »Cap Arcona«, das in der Lübecker Bucht lag und auf dem sich 7500 Menschen befanden – vorwiegend Insassen des KZ Neuengamme – von englischen Verbänden bombardiert. Diejenigen, die bei dem Bombardement nicht umkamen, wurde am Ufer von der SS umgebracht. In dem im September 1987 enthüllten zweiten Teil des Gedenkmals Hrdlickas ist selbst davon nichts zu sehen. In Marmor gemeißelte Menschenleiber stürzen in dem alles unter sich begrabenden Wasser ineinander. Auf dem quadratischen Sockel erhebt sich ein Bild für »die Realität des Sterbens unter dem Faschismus«¹³, das an die Sintflut gemahnt. Wie eine Gallionsfigur bäumt sich an einer Ecke »der KZ-Häftling schlechthin« (S. 15) auf. Als könnte er noch (wen gegen was?) beschützen, hat er den rechten Arm über die Unteren ausgestreckt. Hier geschieht die künstlerische Auslöschung der Individualität in gleicher Weise, wie sie Hrdlicka dem Kriegerdenkmal vorwirft, durch Typisierung. Die Köpfe sind alle nach dem gleichen Prinzip gestaltet (unabhängig ihrer unterschiedlichen Ausdifferenzierung), mit abstehenden Ohren, einer hohen Stirn und riesiger Nase. Die Marmorgruppe »Cap Arcona« zeigt deutlich die Grenzen von Hrdlickas Konzept, gegenüber der Massenvernichtungsindustrie der Nazis »den Schrecken der Person« visualisieren zu wollen, und gerade hier zeigt sich auch die Grenze seiner realistischen Kunst. Auch wenn das resignativ starre Gesicht der Eckfigur die Emotionen aufröhrt, ist es doch gemessen an den Millionen, die es benennt, eine Abstraktion und kann das Unmögliche auch nicht leisten, nämlich den Nachvollzug des Ausmaßes an Leiden und Terror, dessen, was »wirklich geschehen« ist. Im Gegenteil, durch Typisierung wird das Grauen verlagert in Rhetorik und auch die Masse des grob bearbeiteten Marmors ist reduziert auf ein narratives Mittel. Sie erzählt von der Macht des Schicksals.

12 D. Schubert, Die Verantwortung der Kunst, S. 24.

13 D. Schubert, ebenda.

2.

Sich künstlerisch »dem Realen« stellen, heißt – nur so ist Schubert zu verstehen – mit den Mitteln des Naturalismus und des Realismus zu arbeiten. Den Zusammenhang, den Schubert zwischen dem »Sozialistischen Realismus« Fritz Cremers und der Formssprache Hrdlickas aufzeigt (S. 15), mag in politischer Hinsicht konsequent sein. Für eine Stilanalyse bedeutet er eine einseitige Reduktion.

Hrdlickas »Naturalismus« bildet nicht bloß ab, ist keine schlichte Nachahmung der Realität.¹⁴ Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht die Menschengestalt, der menschliche Körper ist ihm »Kommunikationsmittel«.¹⁵ Ein so verstandener Naturalismus, der der Natur körperlicher Empfindungen und Gefühlsregungen nachspürt, ermöglicht es Hrdlicka, verzerrte, fragmentierte Gliedmaßen, reduktive, zeichenhafte Physiognomien, bloßgelegte Knochen und Torsi als Ausdrucksmittel einzusetzen, die nicht nacherzählen, sondern pointieren. »Ein Bildwerk, das nicht soweit ist, daß beispielsweise eine Hand die ganze Aussage übernehmen kann, ist nichts wert.«¹⁶ Die Tradition dieser künstlerischen Mittel führt über den Realismus Cremers weiter zurück zum Expressionismus. Zugleich wird in den Arbeiten Hrdlickas eine Anlehnung an die Bildhauerei Rodins und Michelangelos deutlich. Die nur zum Teil aus dem Material herausgearbeiteten Gestalten des Marmorblocs »Cap Arcona«, die »Woge« ungeglätteten Gesteins, die Bewahrung der Arbeitsspuren zitieren jene charakteristischen Merkmale der Unvollendetheit und der symbolischen Besetzung des ungeformten, die vielen Arbeiten Rodins eigen sind. Die maniert gedrehten und angespannten, mit dem groben Material verwachsenen Körper lassen an die *Sklaven* von Michelangelo erinnern. Die ausgemergelten, sehnigen Körper und Glieder, Zeichen für Schmerz und Gewaltanwendung, sind in der *Pietà Rondanini* von Michelangelo schon angedeutet, und Rodin steigert den Ausdruck zur Qual in der Skulptur *Der verlorene Sohn*.¹⁷ Die Idee, eine »zerschmetterte Karyatide« in die Gestalt »eines kauernden Menschen« (S. 14) umzusetzen, der seine ehemalige Last noch auf den Schultern trägt, wurde von Rodin in *Karyatide mit Stein* von 1906 vorformuliert. Auch in dem Umgang mit dem Material Bronze lassen sich Verwandtschaften aufzeigen. Sie liegen dort, wo in dem Guß die Modellierspuren des ursprünglichen weichen Materials noch erhalten sind, in den Einkerbungen und Vertiefungen, in den überlappenden Schichten und ausgefransten Rändern und in den Tropfenspuren der zähen Masse. Das Prinzip des Machens, die Betonung des Handwerklichen – sie sind das spezifisch Naturalistische in der Kunst Rodins (und Hrdlickas). Die Natur des Materials, die Lebhaftigkeit der Oberfläche assoziieren eine psychologische Struktur der Menschengestalt. Die Leistungen Rodins jedoch, gerade gegen eine rhetorische Typisierung eine differenziertere Gestaltung zu entwickeln, sowie eine Spannung aufzubauen zwischen Gestaltetem und Ungeformten, vollzieht Hrdlicka nicht nach. Hrdlickas Formssprache ist eine Variation klar umrissener Formzeichen und Zusammenfügung metaphorischer Versatzstücke. Das Prinzip Torso, die impressionistischen Stilmittel des Modellierens und die Fragmentästhetik führen eher zu einer Ästhetisierung des Zerstörten, zu einer Art artifiziellen Ruinenästhetik.

3.

Schubert geht in seinem Artikel um mehr als um die Würdigung des Gegendenkmals Hrdlickas. Es dient ihm offenbar als ein Beispiel für eine programmatiche Formulierung dessen, was die »Kunst der Zukunft« leisten soll. Gegen eine »Kunstmarkt-Kunst« fordert Schubert eine Kunst, »die wirken kann in ihrer Zeit

¹⁴ B. Buderath, a.a.O., S. 10. – Die Einordnung Hrdlickas als »Naturalist« stammt von ihm selbst.

¹⁵ Ulrike Jenni, Alfred Hrdlicka. Plastiken – Zeichnungen – Graphiken, Ausst. Katalog Berlin DDR 1985, S. 16.

¹⁶ A. Hrdlicka, Konkret Nr. 12/1983, S. 88.

¹⁷ In anderen Zusammenhängen verweisen U. Jenni und B. Buderath auf die Verbindungen zur Kunst Rodins und Michelangelo.

und in kommenden Zeiten« (S. 18). Seine Forderung: Die »Kunst der Zukunft« liege in der »Menschendarstellung« (S. 18).

Mit seinem Versuch, die »Kunst der Zukunft« zu definieren, ist die Ausgrenzung eines breiten Spektrums künstlerischer Verfahrensweisen verbunden. Die Ausgrenzung erfolgt nicht explizit, sondern verdeckt durch eine Reihe von Verknüpfungen, die den Text Schuberts durchziehen und die beiweitem nicht nur auf die zeitgenössische Kunst verweisen. So schreibt er von dem Hakenkreuz als »konstruktive Form« (S. 11), von einer »konstruktiv-seriellen, lügenden Stilisierung« der Menschengestalten an dem Denkmal für das 76er Infanterie-Regiment (S. 14). Hrdlickas Gegendenkmal, seine Bronzescheibe und sein Marmordreieck kontrastiere dem »geometrischen Block von 1936« (S. 16), dem Nazi-Ideal des Marsches in Serie (S. 15), dem »Konstruktivismus des Nazi-Denkmales« (S. 15). Am Ende dieser Gegenüberstellungen erfolgt der schon eingangs zitierte Satz: »Wirklich bedeutende Kunst, im Unterschied zu den Dekorationen der *Abstrakten und Seriellen* von Heute – stellt sich dem Realen ...« (S. 16, Hervorhebungen G.W.). Die fast beiläufigen, aber nicht konsequenzlosen Formulierungen, in denen »konstruktive« und »geometrische« Formen mit NS-Propagandakunst identifiziert werden, unterstellt schließlich, daß die NS-Kunst und der Konstruktivismus zusammengehören. Diese ideologische Verbindung, die mittels adjektivischer Verknüpfungen hergestellt werden soll, verfolgt Schubert weiter in seinem jüngst erschienenen Artikel zu dem gleichen Thema. Hier verwendet er Formulierungen wie »konstruktiv-faschistischer Futurismus« und »konstruktiver Automatismus« der faschistischen Ästhetik« (S. 18).

Die genauere Betrachtung des 1936 eingeweihten Denkmals verstärkt den Eindruck, Schubert liege bei der Beschreibung des Objekts weniger an einer Analyse faschistischer Ästhetik, als an einer Polemik gegen den *Konstruktivismus* und gegen die *Konstruktiven* heute.

Das Denkmal von 1936 ist nicht einfach ein geometrischer Block, sondern ein architektonisch definiertes Denkmal mit Architekturelementen als Ornamenten. Ein Gesims dient als Aufmarschfläche für die Soldaten, unter dem Gesims sind Konsolen symmetrisch angeordnet. Der Gebäudecharakter, den der aufragende kubische Körper erhalten sollte, ist eindeutiger nach als in der Ausführung, im Entwurf des Bildhauers Richard Kuöhl zu sehen. Durch die Streckung des als Turm definierten Blocks zu einem rechteckigen Quader, konnte das in dem Entwurf schon vorgesehene Relief der aus dem Stadttor hinausmarschierenden Soldaten eindeutiger zu einem Heer erweitert werden.¹⁹ Es handelt sich bei diesem Denkmal um einen monumentalen Block, dessen Gestaltungsprinzipien an dem platonischen Ideal von den reinen Körpern anknüpft und in den ideellen Verbindungen zum Klassizismus zu suchen sind und nicht in den naturwissenschaftlich definierten Geometrien und dynamischen Abstraktionen des Konstruktivismus. Gegen Hrdlickas Gegendenkmal und Anliegen setzt Schubert die »Abstrakten und Seriellen von Heute.« Implizit werden sie mit dem Faschismus verknüpft. Die explizite Verbindung stellt Hrdlicka selbst her: »Alles was Breker gestaltet hat, ist leer, wie die Bilder eines Mondrian oder Newman. (...) So bleibt er ein Vorläufer der Minimal Art, ohne sich völlig anzupassen. Sein Reichsautobahnkilometerdenken, wienersch formuliert »der leere Kilometer«, findet aber Eingang in fast allen gängigen nach dem Krieg forcierten Kunstrichtungen: monochrome Malerei, Op Art, Hard edge usw. Alles endlos wiederholbar, seriell, wie von einem Stück abgeschnitten, Laufmeterbilder. (...) Inzwischen haben sich viele Ismen an- und abgemeldet; was

18 Siehe Anm. 7. Gegen eine leichtfertige Verbindung von Konstruktivismus-Futurismus vgl. Susanne von Falkenhausen, Der Zweite Futurismus und die Kunspolitik des Faschismus in Italien von 1922-1945, Frankfurt/M. 1979, besonders S. 96, 191, 200, 209 und 267.

19 Vgl. B. Hedinger u.a., Abb. 34, S. 22.

20 A. Hrdlicka, Die Ästhetik des automatischen Faschismus (1983). In: Schaustellungen. Bekenntnisse in Wort und Bild, München 1984, S. 110f.

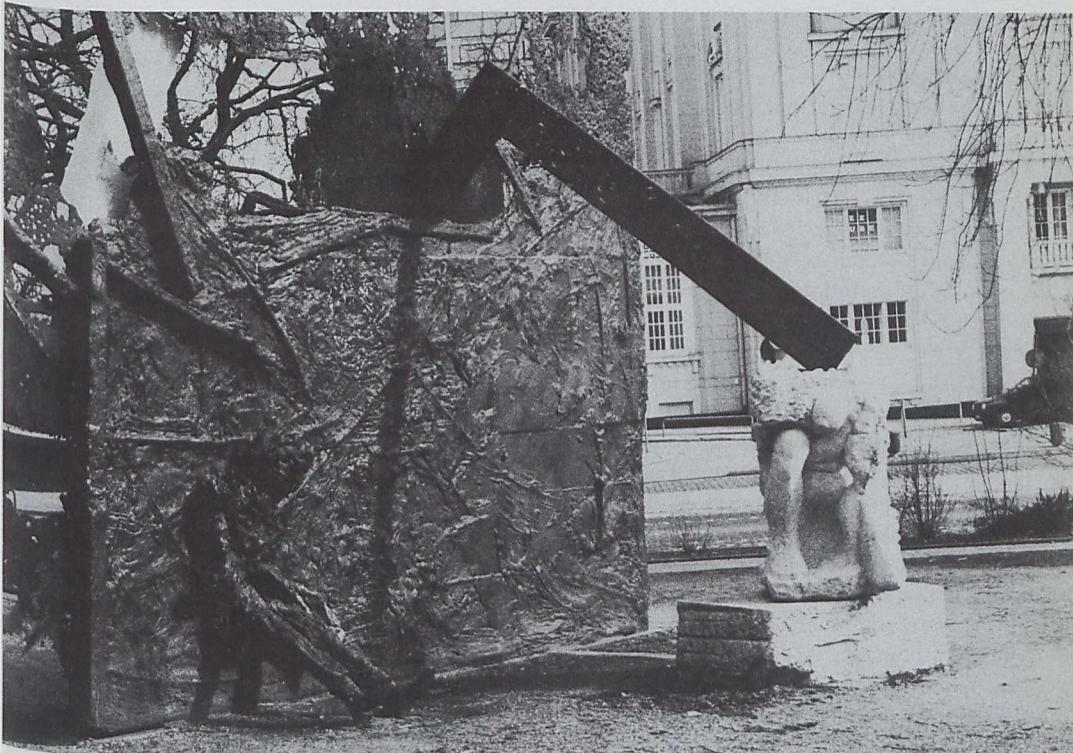
21 Auch Gisela Schädel ist der Meinung, daß sich Hrdlickas Modernität beweise durch seine Bezüge zur Antike, zu Rodin und Picasso. Vgl. G. Schädel, Hrdlickas Modernität. Warum es nötig ist, anlässlich des 60. Geburtstages darüber zu sprechen. In: U. Jenni, Th. Scheufele (Hrsg.), Alfred Hrdlicka. Texte und Bilder zum sechzigsten Geburtstag des Bildhauers A. H., München 1988, S. 106-108.

22 D. Schubert, Die Verantwortung der Kunst, S. 20.

23 Zitiert nach Benjamin H. D. Buchloh, a.a.O., S. 340.

sie durchwegs auszeichnet, ist ihre Nachahmbarkeit, ähnlich einem Industrieprodukt. Kurzfristig marktüberflutend, Produktion und Interpretation marschieren in Reih und Glied.«²⁰ Was Hrdlicka hier formuliert und worin er offenbar von Schubert unterstützt wird, ist die Abgrenzung zur Avantgarde, um die eigene Modernität zu behaupten.²¹ In der Vorstellung Schuberts, daß die »Kunst der Zukunft« in der »Menschendarstellung« liegen soll, ist diese Behauptung letztlich auf den Punkt gebracht. Doch was Hrdlicka und Schubert unter Modernität verstehen, ist die Reformulierung eines Künstlerimages als genialer Schöpfer und seines »Werks« in seiner vermeintlichen Autonomie. »... das ›Kunstwerk‹ ist ein von einem schöpferischen Subjekt erzeugtes Ganzes, (...): es ist ein Produkt des Geistes in der Geschichte und steht deshalb in einem geistigen Bezirk jenseits der Fakten der Geschichte (...), bleibt natürlich via Ideen-Geschichte immer mit den Fakten der Geschichte verbunden.«²² Boris Arwatow schrieb in den 20er Jahren: »Während die gesamte Technik der kapitalistischen Gesellschaft auf den höchsten und letzten Errungenschaften aufbaut und eine Technik der Massenproduktion darstellt (...) – ist die bürgerliche Kunst im Prinzip handwerklich geblieben und deshalb aus der allgemeinen sozialen Praxis der Menschheit in die Isolierung, in den Bereich der reinen Ästhetik abgedrängt worden. (...) Der einsame Meister – das ist der einzige Typ des Spezialisten der reinen Kunst, der außerhalb der unmittelbaren utilitären Praxis arbeitet, weil diese auf der maschinellen Technik basiert. Von daher röhrt die Illusion des Selbstzwecks der Kunst, von daher ihr ganzer bürgerlicher Fetischismus.«²³ Es sind genau diese Aspekte bürgerlicher Kunst, die Hrdlicka mit seiner Kunst und Schubert mit seinen Rezensionen reaktiviert. Es sind aber auch

(Foto: Angela Tiedt)



genau diese Aspekte, die von den Konstruktivisten am konsequentesten verneint wurden und diese Verneinungen, die in der Minimal Art konzeptionell wieder aufgenommen wurden. Hinzu kam die Betonung des »Warenstatus« für die Definition von Kunstproduktionen, die jene mit den Formen der Massenprodukte verbindet. In gewisser Hinsicht ist die Argumentation Hrdlickas und Schuberts verwandt mit der herrschenden Kunstpolitik der 50er Jahre. Während damals die Streichung der russischen und sowjetischen Avantgarde aus der Kunstgeschichte mit dem Antikommunismus der Nachkriegszeit begründet werden kann und in dem Versuch, eine ausschließlich westliche Kunsttradition zu begründen (eine Politik, die noch die Vertreter der Minimal Art zu spüren bekamen)²⁴, konstruieren Schubert und Hrdlicka eine Geschichte der Modernität, die nicht nur mit der klassischen Moderne beendet zu sein scheint, sondern in der scheinbar ebenso mit Ausschluß der Konstruktivisten und jeder Form ungegenständlicher Kunst gearbeitet werden muß, zugunsten einer abendländischen und humanistischen Kunsttradition.

4.

Eine andere Weise der Argumentation für eine Parteinaahme einer gegenständlich realistisch arbeitenden Kunst läßt sich in Schuberts abschließenden Exkurs über die »Bilderstürmerei« der Gegenwart feststellen. Die Argumentation ist dabei vor allem moralisch. Indem Schubert Hrdlickas Kunst als »besondere Provokation« (S. 18) vorführt, indem er so tut, als seien die »blindwütigen Attentate« (S. 18), wenn sie sich gegen die öffentlich aufgestellten Kunstwerke Hrdlickas richten, deutliches Zeichen für »die Bedeutung und den Stellenwert« derselben (S. 18) – fordert er den *Glauben* an Hrdlickas Kunst ein, indem er ihn zum Märtyrer erklärt. Dabei ist es einfach nicht zutreffend, daß sich »Farbschädigungen« auf realistische Kunst beschränken und nur durch diese provoziert werden. Dieser spontane Umgang mit öffentlicher Kunst ist immer häufiger und gerade an den von Schubert so betitelten »kapitalistischen Dekorationen einer Konsumgesellschaft« (S. 18) festzustellen. Gerade sie werden nicht als Verzierungen der alltäglichen Umwelt verstanden und werden deshalb nicht gedankenlos und unbegrenzt vereinnahmt – sprich konsumiert. Die Angriffe gegen den Berliner Skulpturen-Boulevard richteten sich ziemlich konzentriert auf zwei Arbeiten, die zu Schuberts Argumentation die diametrale Gegenposition darstellen können, deren Interpretation an dieser Stelle zweifellos unvollständig und damit verkürzt bleibt: Olaf Metzels Plastik »13.4.1981« bestehend aus rot-weißen Absperrgittern und Einkaufswagen aus dem Supermarkt und Wolf Vostells art-brûte Cadillacs, die eine Betonmauer durchbrechen resp. stützen. Mit diesen beiden Arbeiten wird Berlingeschichte erzählt, Geschichtsaufklärung betrieben. Die von Metzel benutzten Absperrgitter und der Einkaufswagen sind Zeichen, die verbunden werden können mit einer alltäglichen, simplen Erfahrung: Das Kapital schützt sein Eigentum und seine Vertreter notfalls mit Gewalt. Auch Vostell benutzt Formen, die man als abstrakt bezeichnen würde, ein gebogenes Rechteck, einen dreieckigen Körper, eine quadratische Betonscheibe z.B., und er verbindet diese mit »konkreten«, was in diesem Falle heißen muß, bekannten Bildern, den Cadillacs, für seine Sicht auf Berlingeschichte. Der Bekanntheitsgrad der Einzellemente ermöglicht eine erste spontane Interpretation. Vostell thematisiert die amerikanischen Kapitalflüsse zur Reorganisation West-Berlins als kapitalistische Metropole, mit direkten Bezügen auf die Luftbrücke, den Mauerbau und auf die aggressive Politik des Antikommunismus und der Wiedervereinigung. Eine Kunst, die derart eindeutig politisch Stellung bezieht,

24 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, *Die Konstruktion (der Geschichte) der Skulptur (Anm. *)*.

provoziert, auch wenn sie ohne Menschendarstellung auskommt. Sie ist nicht, sondern sie reagiert auf und arbeitet mit »den kapitalistischen Dekorationen einer Konsumgesellschaft«.

5.

»Wir kommen nicht zu einer Beantwortung der Frage, warum es keine proletarische ›Kunst‹ gibt, wenn wir nicht die Kunstform selbst, aber zugleich auch alles (zum Teil latente) allgemeine Formwesen untersuchen, wenn wir jene ›Zukunfts-kunst‹ nur immer aus den alten Kunstmitteln der letzten bürgerlichen Gesellschaft erwarten. Wenn wir nicht im einzelnen Fall untersuchen, inwieweit sich eine Form an ihrem Zweck erschöpft – und welche andren Zwecke eine zukünftige Gesellschaft haben muß – da sie ja der Gegensatz der bürgerlichen ist.«²⁵

Lu Märtens Plädoyer gegen ein Endgültigkeit beanspruchendes Konzept für »wirkende« Kunst ist immer noch aktuell. Ihr analytisches Hinterfragen von Formen und Zwecken, die sie zu einem historischen Zeitpunkt erfüllen können, muß wohl ebenso weitergeführt werden.

Sich als KünstlerIn »dem Realen« stellen, hieße, das Reale in seiner Vielfältigkeit, hieße, Phänomenologisches, Strukturelles und Axiomatisches gleichermaßen als unterschiedliche Formen von Realität anzuerkennen. Die Spiralschale eines Ammoniten, die mathematische Gleichung $r = c \varphi$ und die Neonzahlen in den Arbeiten von Mario Merz oder die Struktur eines Bismut-Kristalls, fotografiert von Man Ray, transportiert in die Plastiken Vantongerloos und Wortubas, sind Beispiele für eine Kunst, die sich sehr wohl »dem Realen« stellt, ohne auf »Menschendarstellungen« zurückgreifen zu müssen. Sich »dem Realen« stellen, heißt auch, sich dem nicht Abbildbaren zu stellen (wie es z.B. Jean-François Lyotard u.a. 1985 taten mit der Pariser Ausstellung »Die Immaterialien«). Um auf das Thema Gewalt zurückzukommen: Was ist realer als die abstrakte Formel $E = m c^2$ für die Atombombe? Was ist realer als die unsichtbaren Folgen eines nuklearen Fallout? Eine ästhetische Sprache, die diese aktuellen und zukünftigen Formen von Gewalt thematisieren will, würde mit »Menschendarstellungen« allzu schnell an die Grenzen der künstlerischen Umsetzung stoßen. Ihre Mittel wären gegenüber den technischen und logistischen Mitteln der Gewaltanwender banal und anachronistisch. Eine provozierende Kunst kann nicht umhin, ernst zu nehmen, daß sich unsere Sehgewohnheiten geändert haben²⁶, z.B. durch das Bild, das ein Fernseher hervorbringt, erzeugt mittels eines elektronischen Punktes, der über 625 Zeilen wandert oder durch die Simulationsmöglichkeiten dreidimensionaler Objekte auf einem Computersichtgerät, aber auch durch die Materialität der alltäglichen Gebrauchsgegenstände, Architekturen und Produktionsanlagen. Eine eingreifende Kunst muß ernst nehmen, daß »das Reale« auch die Abstraktion eines Bits besitzen kann und die Unanschaulichkeit der Becquerel in einer konkreten Tomate.

Vielleicht brauchen wir gerade deshalb das ästhetische Experimentieren mit den verschiedensten Formen, weil es »die Lösung«, geschweige denn »die Kunst der Zukunft« nicht gibt.

²⁵ Lu Märtens, Wesen und Veränderung der Form (Künste) (1924). In: Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge, Dresden 1982, S. 107.

²⁶ In dem unter Anm. 21 genannten Aufsatz behauptet Gisela Schädel, »daß aufgrund der vor allem durch die modernen Medien zerstörten Sehgewohnheiten (...) Hrdlickas Prinzip der Modernität noch immer nicht die Beachtung findet, die es finden sollte« (S. 108). Zerstörte Sehgewohnheiten setzen vormals unzerstörte voraus; nur welche sollen das gewesen sein, wo die Sehgewohnheiten immer einer Prägung von außen unterliegen? Welche ursprünglichen Sehgewohnheiten könnten hiermit ange- sprochen werden?