

ZUR FUNKTION EROTISCHER MOTIVE IM DENKMAL DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Funktion erotischer Motive in der öffentlichen Plastik des 19. Jahrhunderts ist bisher nur in weiter ausholenden Arbeiten gestreift worden, so in Maurice Rheims' „Sculpture au XIX^e siècle“ (1972). Auch dort ist jedoch kein Denkmal abgehandelt worden.¹ Die Gründe liegen auf der Hand. Zwar waren in der Kunst die Grenzen des „Schicklichen“ erweitert; sie durfte Nacktheit und – später im 19. Jahrhundert – auch sinnliches Verlangen darstellen.² Aber dies galt nicht für alle Skulpturgattungen gleichzeitig. Skulptur, die für Privatleute angefertigt wurde, konnte eher als das Denkmal (das öffentliche Erinnerungsmal) der gesellschaftlichen Tabuisierung des Erotischen entgehen, ihr Wunschträume entgegensetzen (Rheims) oder vor ihr in Wunschträume ausweichen.³ Bei der Planung von Denkmälern wachten Auftraggeber und Obrigkeit auf der einen, ein breites Publikum auf der anderen Seite zuverlässig darüber, daß der jeweilige Moralkodex eingehalten wurde.⁴ Die Denkmalkunst kommt erotischer Schaulust deshalb wenig entgegen, bietet aber ein Material, an dem sich die Beschränkung und die funktionale Verflechtung erotischer Darstellungen untersuchen lassen. Dabei ist die Betrachtung der Werke mit der Untersuchung zeitgenössischer Äußerungen zu verbinden, denn es gibt keine dem Gegenstand eigentümliche „Anstößigkeit“ oder Attraktivität, die von den jeweiligen moralischen Anschauungen und dem allgemeinen Reizniveau unabhängig wären, also heute durch bloßes Betrachten der Werke ermittelt werden könnten.⁵ Denkmalplastik, die heute harmlos wirkt, ist früher häufig mit erotischen Anspielungen kommentiert worden.

Konkrete Betrachter *nachweislich* erotisch anzusprechen,⁶ gelang auf zwei verschiedene Arten: Erstens durch die naturalistische *Nachbildung* des weiblichen oder männlichen Körpers als des primären Gegenstandes erotischer Interessen.⁷ Darin war die Skulptur anderen Kunstgattungen durch ihre Dreidimensionalität überlegen; sie konnte nicht nur gesehen, sondern auch mit dem Tastsinn aufgenommen werden; Berührungsspuren, die dies belegen, fielen schon Diderot⁸ auf. *Unterlegen* war die Plastik anderen Gattungen, z.B. der Malerei, in der Nachbildung der Farbigkeit und Stofflichkeit des menschlichen Körpers, auch in der Schilderung eines Ambientes, das erotischen Wunschvorstellungen Raum gab.⁹

Erotische Motive konnten nicht nur in der Nachbildung des menschlichen Körpers bestehen, sondern auch in der *symbolischen oder allegorischen* Darstellung z.B. von „Eros“. So an einer Sockelgruppe des Berliner Goethe-Denkmal (Abb. 1,2) von Fritz Schaper (1872-80).¹⁰

Die Ausführungen der Kunstkritik zu den Wettbewerbsentwürfen für dieses Denkmal zeigen beispielhaft, wie zwischen Liebreiz und Tabu manövriert werden mußte. Bruno Meyer bemerkte, es schein ihm nicht geziemend, daß eine der am Sockel sitzenden Frauengestalten (Abb. 1) die Beine übereinandergeschlagen habe;¹¹ der Bezugspunkt dieser Wertung lag offenbar in der Alltagswirklichkeit, in der eine solche Haltung noch verpönt war. Derselbe Autor beschrieb die gewagteren Aktionen des Erosknaben (Abb. 2) mit Wohlgefallen: „eine leicht bekleidete, jungendlich reizende weibliche Gestalt hält sitzend in der Linken eine Lyra und umfaßt mit dem rechten

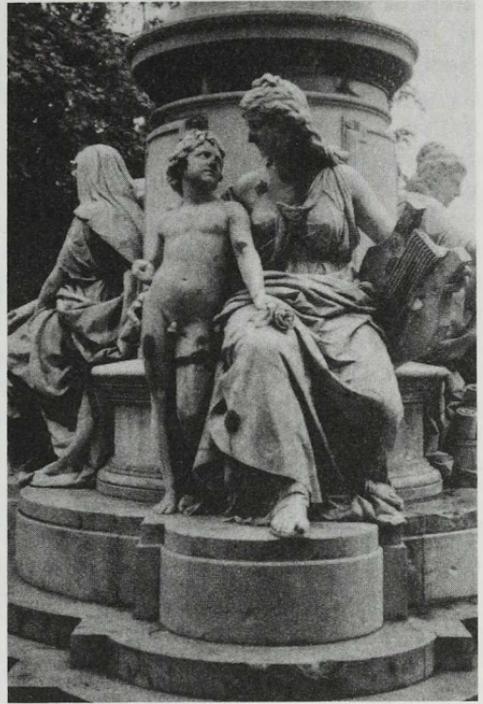
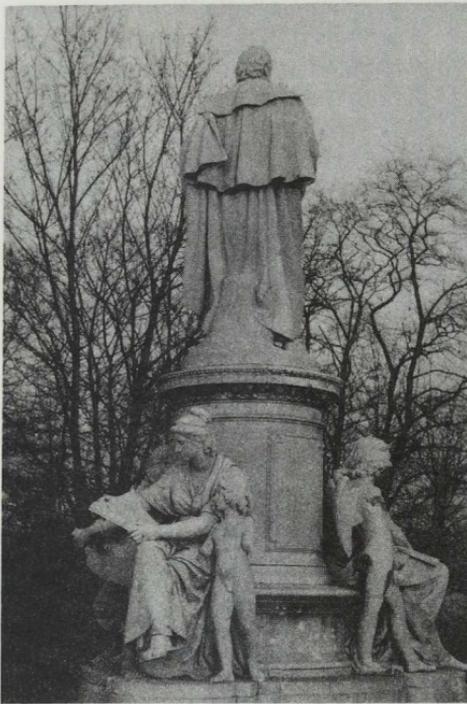


Abbildung 1 (links): Fritz Schaper, Goethe-Denkmal in Berlin (1871 – 1880)
Sockelgruppe „Wissenschaft“

Abbildung 2 (rechts): Fritz Schaper, Goethe-Denkmal in Berlin (1871 – 1880)
Sockelgruppe „Lyrische Poesie“

Arm einen nackten Amor; beide sehen einander verliebt an; Amor hält in der Rechten einen Pfeil, die Linke, eine Rose haltend, ruht auf ihrem Schoße“.

Der Kritiker konnte dies deshalb schreiben, weil er den Bezugspunkt hier vor allem in der Kunsttradition sah, die die Artikulation erotischer Wünsche mit dem Mittel der Allegorie von der Alltagswirklichkeit entfernte.¹²

Zwischen der heiklen nachbildenden und der eher statthaften sinnbildlichen Evokation des Erotischen stehen die Fälle, in denen eine Gestalt an mythologische Vorstellungen anknüpfte, zu deren Thema sinnliches Verlangen gehörte. Zum Beispiel dachten Urheber und Betrachter von Johannes Schillings „Germania“ (Abb. 3) auf dem Niederwald bei Rüdesheim (1872-83)¹³ zugleich an die verführerische Frauenfigur Lorelei¹⁴ (dargestellt u.a. von Edward von Steinle, 1864),¹⁵ das Niederwalddenkmal ersetzte ein ebenfalls geplantes Lorelei-Denkmal.¹⁶

Die Attraktivität des Niederwalddenkmals beruhte, wie zeitgenössische Bekundungen von Begeisterung, ja Sprachlosigkeit belegen, teilweise auf der Darstellung weiblicher Körperschönheit.¹⁷ So schrieb ein Besucher: „Der Panzer blinkt in prächtiger Cicelirung und hebt in natürlicher und harmonischer Weise die Büste des kräftigen Weibes ausdrucksvoll hervor.“¹⁸ Zeitgenössische Abbildungen *betonen* die Büste.¹⁹

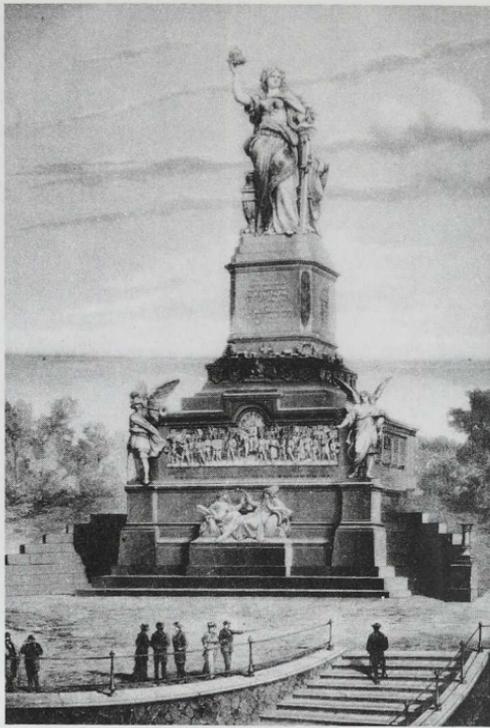


Abbildung 3: Johannes Schilling, Niederwalddenkmal bei Rüdesheim (1872–1883)

Attraktivität hatte bei Denkmälern teilweise besondere Funktionen. Eine spezifische Aufgabe beim Setzen von Denkmälern war es ja, Aufmerksamkeit und Interesse bei den Passanten zu wecken, also auch bei Rezipienten, die nicht wie Museumsbesucher von sich aus Bereitschaft zum Betrachten von Kunstwerken mitbrachten.²⁰ In der zweiten Phase des Rezeptionsprozesses sollten Erinnerungen vermittelt werden, die nicht so direkt an private Wunschvorstellungen anknüpfen konnten wie ein thematisch weniger gebundenes Museumskunstwerk. Das Denkmal sollte dem Betrachter sodann eine Aufforderung, eine Lehre mitgeben, als deren Argument die dargestellte historische Erinnerung diente; eine emotionale Verstärkung dieses Appells war besonders dann nötig, wenn „die Kunst im Dienste der Staatsidee“²¹ stehen, zu Disziplin und Opfer aufrufen sollte, also dem Privatinteresse nicht unmittelbar entgegenkam.

Wie zeitgenössische Beschreibungen und Besprechungen von Denkmälern zeigen, konnten erotische Motive alle drei Wirkungsschritte unterstützen. Sie sollten erste Aufmerksamkeit erregen, auch die Nachwirkung des Denkmals verstärken;²² am

weitesten entwickelten sie sich aber, wo sie mit dem Inhalt, den das Denkmal in Erinnerung bringen sollte, koordiniert werden konnten: also nicht am Denkmal für Dynasten und Feldherren, für Philosophen und Politiker, sondern vor allem am Denkmal für Künstler und Dichter. Dort nämlich konnten Liebe und Liebesverlangen als Thema der Werke des Geehrten und als Triebkraft seines Kunstschaffens betont werden.²³ Ausdrücklich hob zum Beispiel Adolf Rosenberg 1880 hervor, bei dem ausgeführten Berliner Goethe-Denkmal entspreche das Alter des Dargestellten der Entstehungszeit der „herrlichen Elegien...“, in welchen sich die erotische Lyrik Goethe's noch einmal in ihrer ungetrübten, krystallklaren Schönheit“ zeigte.²⁴ Zu der Sockelgruppe der lyrischen Poesie mit dem Erosknaben (Abb. 2) bemerkte er: „Die lyrische Poesie schöpft aus der Liebe ihre schönsten Inspirationen; das will diese Gruppe besagen“.²⁵

An einem Kunstwerk, dessen Thema wiederum Kunst war, erschien auch die Darstellung von Nacktheit als doppelt legitimiert. Wegen dieser Besonderheiten des Denkmals für Künstler und Dichter, das sich im Untersuchungsbereich Deutschland und Österreich erst relativ spät entwickelte, liegt das Schwergewicht des hier relevanten Materials in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Am Sockel des Bonner Beethoven-Denkmal (1840-45) stellte Ernst Julius Hähnel die Fantasie des Musikers „als eine auf einer Sphinx sitzende Jungfrau mit köstlich flatternden Gewändern um den enthüllten Busen“ dar (so die auf das Köstliche, Ansprechende eingehende Beschreibung Friedrich Pechts von 1885).²⁶ Vollplastische Personifikationen, die offenkundig auch als *Frauen* gefielen, waren in Deutschland dann die Sockelfiguren an Reinhold Begas' 1871 eingeweihtem Berliner Schiller-Denkmal (Abb. 4,5). „fremdartig unter den mageren Gebilden unserer heutigen Kunst“ (Leipziger Illustrierte Zeitung 1862).²⁷ Am Jahrhundertende entstanden viel stärker enthüllte Frauenfiguren, planvoll entblößt wie zum Beispiel das rosenstreuende Landmädchen, das an dem Berliner Dreimusikerdenkmal von Rudolf und Wolfgang Siemering²⁸ die Musik Mozarts symbolisieren soll oder reizvoll bedeckt wie Ernst Herters Personifikation des Havelflusses für die „Lange Brücke“ in Potsdam: „Über ihren Schoß zieht sich ein Netz, in dem die Fische zappeln“.²⁹ Erst um 1900 wurde in Deutschland und Österreich auch die Darstellung liebender *Paare* vorgeschlagen.³⁰ An Hugo Lederers Entwurf für ein Liszt-Denkmal (Abb. 6) in Weimar (1900) konnte die gewagte Sockelgruppe als Verbildlichung eines populären Musikstücks, des „Liebestraums“, legitimiert und von der Wirklichkeit abgerückt werden; akzeptiert wurde dieser Entwurf nicht.³¹ An Edmund Hellmers Denkmal für Johann Strauß in Wien (1906-14, eingeweiht 1921)³² ist die Statue von einem Reigen schwebender Paare umgeben, der Motive von Rodins „Höllenspforte“ umsetzt; in der langwierigen Geschichte dieses Denkmals spielte der Vorwurf der Unschicklichkeit, von klerikaler Seite vergebens vorgebracht, nur noch eine Nebenrolle. Die Entwicklung erotischer Motive war anscheinend auch da begünstigt, wo das Denkmal in Mischformen mit dem Brunnen auftrat. Ein Grund liegt in dem Assoziieren von Wasser und Weiblichkeit, das Klaus Theweleit neuerdings an anderem Material untersucht hat und das auch für das 19. Jahrhundert inner- und außerhalb der Kunst vielfach nachzuweisen ist.³³

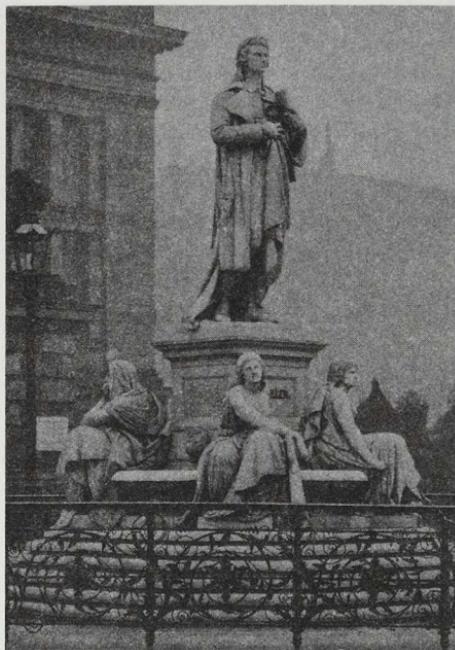


Abbildung 4 (links): Reinhold Begas, Schiller-Denkmal in Berlin (1861–1871)

Abbildung 5 (rechts): Reinhold Begas, Schiller-Denkmal, Detail der Bronzekopie von 1941



Abbildung 6 (unten): Hugo Lederer, Entwurf für ein Liszt-Denkmal in Weimar (1900)



An Ludwig Schwanthalers Austria-Brunnen auf der Freyung in Wien (1844-1846) stehen – ikonographisch untypische – Flußpersonifikationen, die Frank Otten 1970 mit Schwanthalers Nixen- und Nymphendarstellungen in Verbindung brachte; deren Liebreiz ist auch für die Entstehungszeit unbezweifelbar.³⁴ Nymphen sollten nach einem Entwurf (1864) das Max II.-Denkmal in München beleben.³⁵ Ernst Herters Brunnen für New York,³⁶ die 1899 ausgeführte Version seiner Heine-Denkmal-Planungen, assoziierte dann die Lorelei als Verkörperung von Liebessehnsucht nicht mehr nur gedanklich, sondern unmittelbar mit Denkmalplastik. An einer der ihr beigegebenen Nymphen hob Georg Malkowsky 1906 die „keck gespreizten Schenkel“ hervor.³⁷

Im Lorelei-Brunnen konvergierten Künstlerdenkmal und Denkmalbrunnen. Ein Element von Brunnenplastik war schon in das Berliner Schiller-Denkmal (Abb. 4,5) eingegangen. Dazu meinte Alfred Woltmann 1866: „Der Brunnen...bildete einen wesentlichen und organischen Theil des Ganzen. Zu den vollen, prächtigen, kühn hingelagerten Frauengestalten gehörten die runden Brunnenschalen nothwendig...“³⁸ – eine Zusammengehörigkeit, die nicht ausschließlich formal verstanden wurde, war es doch in der Denkmalkritik noch üblich, formale zugleich als inhaltliche Nuancen ernstzunehmen.³⁹

Künstlerdenkmal und Denkmalbrunnen machen auch auf die beiden Traditionen aufmerksam, denen die Denkmalbildhauer im 19. Jahrhundert folgten, wenn sie erotische Motive ins Programm nahmen. Das Künstlerdenkmal knüpfte als Persönlichkeitsdenkmal – konkurrierend – an das Herrscherstandbild an; ikonographische Übereinstimmungen belegen dies.⁴⁰ In der Sockelplastik des Herrscherstandbilds ist während des 18. und 19. Jahrhunderts ein allmählicher Wandel erkennbar: die *imponierenden* Verbildlichungen von Herrschaft⁴¹ wurden durch *gewinnende* abgelöst.⁴² Kriegstrophäen und Sklaven verschwanden, die Personifikationen der Herrschertugenden gewannen an Charme oder wurden durch thematisch gefälligere verdrängt. Zum Beispiel lagern an Franz Konrad Lincks 1788 datiertem Standbild Karl Theodors auf der Alten Brücke in Heidelberg⁴³ zwei entblößte Frauen als Personifikationen von Donau und Mosel. Der Denkmalbrunnen war als Sonderfall des künstlerisch gestalteten Brunnens Überhöhung einer wirklichen oder vorgeblichen materiellen Wohltat.⁴⁴

Die Annehmlichkeiten des Wassers durch weibliche Brunnenfiguren darzustellen und zu symbolisieren, hatte Tradition; sie reichte von Hubert Gerhaert bis zu Georg Raphael Donner, Reinhold Begas und Adolf von Hildebrand.⁴⁵

Da bei allen bisher behandelten „erotischen Motiven“ die Frau das Objekt war, ist zu fragen, ob denn nur die männliche Sinnlichkeit angesprochen, die weibliche ignoriert (weil unterdrückt) wurde.⁴⁶ Dazu ist Fritz v. Unruhs Drama „Platz“ aufschlußreich. Auf den denkmalgeschmückten Platz, der Thema und Schauplatz dieses Dramas ist, tritt zu Beginn eine Kammerfrau, vom „...Frühlingswind durchkitzelt“ und redet den „Platzgott“ an: „Oh Schwert, hell in die Sonne stoßend Schwert/Dich kränze ich, helf Gott, mit beiden Händen!/ Du wolltest diesen Hochzeitstag mit Kraft/

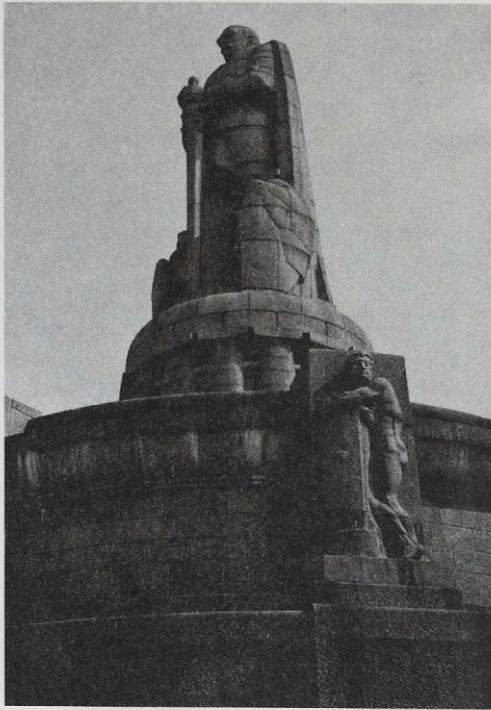


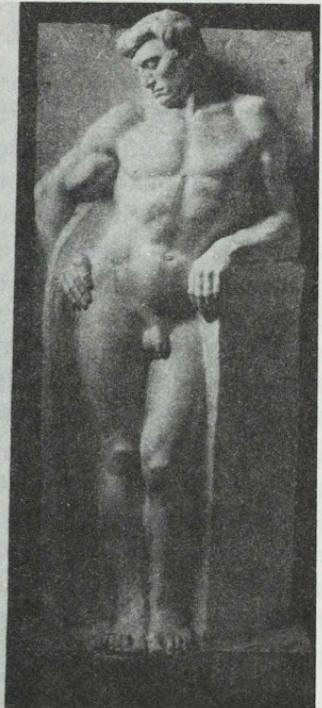
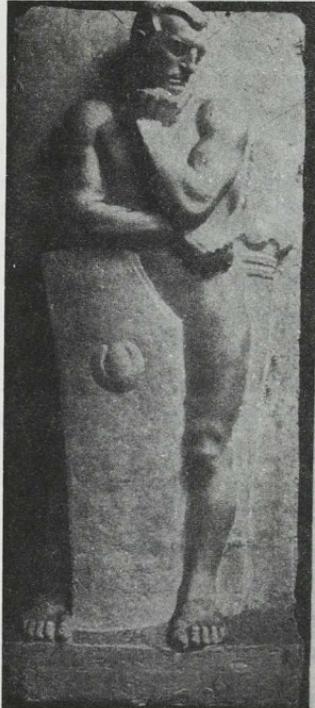
Abbildung 7: Hugo Lederer und Ernst Schaudt, Bismarck-Denkmal in Hamburg (1901 – nach 1906)

in seiner Nächte Lust einführen ...“⁴⁷. Artikuliert ist erotische Ergriffenheit der Frau – so wie der Mann sie sich vorstellt. Dieser überaus deutliche Text wurde zwar erst 1917-20 verfaßt. Aber schon viel früher begegnet das Schwert, besonders der Schwertgriff als Phallussymbol (die Ikonographie kann insoweit eine These der Psychoanalyse unterstützen)⁴⁸ und auch in *Texten* über Denkmäler finden sich dahinweisende Untertöne. So bei Auslassungen über die „Schwerterhebung“ des Nationalhelden Hermann (Denkmal 1835-75 von Joseph Ernst von Bandel).⁴⁹ Daß solche Leitfiguren nicht nur Identifikationsangebote an *Männer* enthielten, sondern auch die *Frauen* auf bestimmte Merkmale von Männlichkeit fixieren halfen, hat Volker Plagemann in seiner Untersuchung über Bismarck-Denkmäler 1972 angedeutet.⁵⁰ Daß in diese Festlegung auch erotische Motive einbezogen wurden, ist manchmal durch Beobachtungen zu sichern, so bei Lederers Entwürfen zum Sockel des Hamburger Bismarck-Denkmal (Abb. 7-9).⁵¹ Bei einigen dieser „Verkörperungen gespannter Manneskraft“ (Hans Krey 1931)⁵² wurden Schildbuckel als – überhöhende – Umschreibungen des männlichen Geschlechtsorgans verstanden;⁵³ warum sonst mußten sie bei der Ausführung (nach 1906) in der Bosse bleiben? – Überlegungen, wie sie hier zunächst an die Motivbehandlung geknüpft werden, sollten auch

*Abbildung 8 (rechts):
Hugo Lederer, Sockelrelief am
Bismarck-Denkmal (nach 1906)*



*Abbildung 9 (unten):
Hugo Lederer, Entwürfe zu
Sockelreliefs am Bismarck-
Denkmal (veröffentlicht 1906)*



der Formbehandlung gelten; am Hamburger Bismarck-Denkmal sind die Männerkörper bereits so stilisiert, daß jedes nicht virile Element aus ihnen verbannt ist; eine totale Polarisierung von Männlichem und Weiblichem⁵⁴ scheint ein *gemeinschaftliches* erotisches Empfinden der Geschlechter auszuschließen.

Die militärische Selbstdarstellung des Staates sprach insbesondere durch die Stilisierung der Uniformen auch erotisches Interesse an – das ist häufig angedeutet oder gesagt worden.⁵⁵ Diese Feststellung erstreckt sich gewiß auf den martialischen Bereich der Denkmal-Ikonographie, in der Panzer und Rüstung, Uniform, Säbel und Kanonenrohr eine so große Rolle spielen. Die deutsche vaterländische Lyrik im 19. Jahrhundert verwertete erotische Wünsche nahezu ausdrücklich,⁵⁶ und auch von dorthier lassen sich Schlüsse auf Denkmäler ziehen, die zum Teil mit derselben Tendenz dieselben Metaphern und Allegorien vor Augen stellten.⁵⁷ Trotz dieser Argumentationsmöglichkeiten ist die Funktionalisierung des Erotischen oft nicht strikt beweisbar, denn die Kunstwissenschaft hat es hier mehr als sonst mit dem nicht verbal Ausgesprochenen zu tun.⁵⁸

Solche Nachweisschwierigkeiten behindern besonders die Frage, wieweit im Denkmal auch homoerotische, pädophile und inzestuöse Wunschvorstellungen aufgegriffen, also doppelt tabuisierte Bereiche der Erotik angegangen wurden – eine Frage, die unter anderem durch Paare⁵⁹ an Gustav Eberleins Goethe-Denkmal in Rom (1902) nahegelegt wird: in die Darstellung Iphigenies und Orestes scheinen, wie besonders eine Vorstudie vermuten läßt, nicht nur geschwisterliche Gefühle eingegangen zu sein. In Goethes „Iphigenie“ selbst spielt die Verwechselbarkeit geschwisterlicher und erotischer Liebe, „reiner Himmelsfreude“ und „unbesonnener strafbarer Lust“ eine flüchtige Rolle.⁶⁰

Noch nicht sicher beantwortbar ist schließlich die zentrale Frage, wieweit das allmähliche Vorrücken des erotischen Elements im Denkmal als Teil eines gesellschaftlichen Emanzipationsprozesses⁶¹ eingeschätzt werden kann, einer Überwindung bedürfnisfeindlicher Zwänge, mit denen die bürgerliche Gesellschaft alles Dagewesene übertraf. Wenn der Bereich des Erlaubten nicht nur durch privat oder museal aufgestellte Skulptur, sondern durch ein Denkmal ausgeweitet wurde, so hatte dies ungleich größeren Einfluß auf die Einschätzungen des breiten Publikums. Andererseits garantierte die Inhaltsstruktur des Denkmals, besonders sein appellierender, lehrhafter Zweck, daß die Erweiterung nie primäres Ziel, sondern stets Mittel zur Unterstützung anderer Inhalte war, daß die angesprochenen erotischen Bedürfnisse also stets kanalisiert und umgelenkt wurden. Daß diese Umlenkung weitgehend gelang, ergab sich bei der Untersuchung der hier verarbeiteten zeitgenössischen Denkmalbesprechungen. Texte professioneller Kunstkritiker haben zwar nur beschränkte Beweiskraft für die Wirkung der Denkmäler auf das Laienpublikum; immerhin beeinflusste die veröffentlichte Denkmalkritik ihrerseits die Kunstrezeption, zu deren Ermittlung sie herangezogen wurde. Aufschluß geben Denkmalbesprechungen, soweit sie ausführlich genug sind, eine Gedankenfolge erkennen zu lassen. Wo die erotische Komponente der Denkmäler akklamiert wird, haben diese Abschnitte jeweils die Stellung

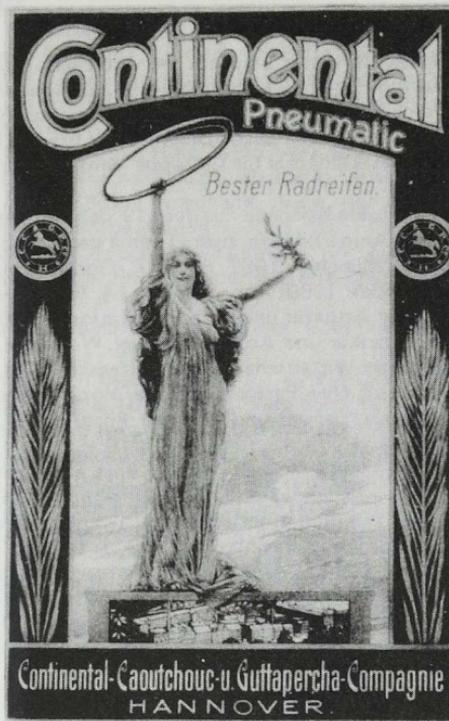


Abbildung 10: Anzeige für Continental-Fahrradreifen (1900)

einer Episode; die lebhafter gewordene Betrachtung wendet sich zum Schluß stets wieder der primären Aussage des Denkmals oder seinen ästhetischen Qualitäten zu: Eros wird in das herrschende genußfeindliche⁶² Wertsystem integriert. Der Widerspruch zwischen dem erotischen Grundbedürfnis, das als privat gilt,⁶³ und der Präntention der Denkmäler, die Allgemeinverbindliches öffentlich darstellen sollen, ließ sich jedoch nicht dauernd überbrücken. Der amtlichen Integration des Erotischen im Denkmal lief die kommerzielle privatistische Verwertung parallel:⁶⁴ am Ende des Jahrhunderts wurden erotische Motive zunehmend in der Reklame verwendet, z.B. in einer Annonce für Fahrradreifen von 1900⁶⁵ mit der Attitüde einer Gloria oder Germania (Abb. 10). Die Großfirmen als letztenendes mächtigere Instanz begannen mit immer unbedenklicheren Reklamefeldzügen. Die Reklame besetzte einen Bereich von Emotionalität, der im Denkmal nur diskret hatte funktionalisiert werden können. Die Reklame spielte häufig auf die noch populären Denkmäler an,⁶⁶ aber die Botschaften der Reklame übertrafen das Denkmal bald an Allgegenwärtigkeit und namentlich an erotischer Attraktivität.

Anmerkungen

Wenig veränderter Text eines Referates bei dem 24. Internationalen Kunsthistorikerkongress Bologna 1979 in der Sektion 6 „Die Skulptur des 19. Jahrhunderts“. Die Untersuchung beschränkt sich auf den Bereich Deutschlands und Österreichs; eine entsprechende würde sich besonders für Frankreich (vgl. z.B. Denys Puechs Denkmal für Francis Garnier in Paris, 1898) und Italien (vgl. z.B. Ettore Ximenes' Denkmal für Giuseppe Verdi in Parma, 1920) lohnen.

- 1 Gleiches gilt für die sporadischen Beispiele aus dem 19. Jahrhundert bei K. Clarke, *The Nude*, London 1956. Zumindest Anmerkungen zum Thema dagegen bei L. Marcuse, *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, München 1962, S. 31; P. Gorsen, *Das Prinzip Obszön – rororo* (Nr. 8015) *Sexologie*, Reinbek 1969, Abb. 6 und S. 54, Fig. 14 und S. 137; C. Rentmeister, *Berufsverbot für Musen*, in: *Ästhetik und Kommunikation* 7, 1976, Heft 25, S. 98. Zum Sexualitätstabus für Kunsthistoriker und Archäologen vgl. W. Ranke, Bernini's „Heilige Teresa“, in: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, Anm. 1; M. Walters, *The Nude Male. A New Perspective*, New York/London, S. 14; L. Schneider, *Besprechung von H. Hoffmann, Sexual und Asexual Pursuit*, 1977, in: *Hephaistos* 1, 1979, S. 165-169.
- 2 Noch W. Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München o.J., S. 187, verwendet den Begriff des „Schicklichen“. Zur allmählichen Enttabuisierung vgl. z.B. M. Steinhäuser, Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche. Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, in: *Kunstchronik* 26, 1973, S. 168; sie zeigt sich besonders in Darstellung und Rezeption des Themas Ariadne/Bacchantin/Voluptas mit dem Panther bei Johann Heinrich Dannecker/Theodor Kalide/Ernst Julius Hähnel (G. Bartsch, *Akademismus und Idealismus am Beispiel des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker*, Hamburg 1976, S. 179-187; E. Kemp, *Ariadne auf dem Panther*, Ausst.-Kat. Frankfurt 1979; L.P., Theodor Kalide's Bacchantin, in: *Zs. für bildende Kunst* 2, 1867, S. 153-157; V. Essers, *Mythologie und Alltag in der Plastik des 19. Jahrhunderts: Theodor Kalides „Bacchantin auf dem Panther“* (1848), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, 1976, S. 145-154; E.J. Hähnel, *Skulpturen*, Dresden 1882, Nachtrag Nr. 129). Wo um 1880 die Grenze des Erlaubten verlief, zeigt eine Auseinandersetzung in Görlitz (E.A.S., *Zur Konkurrenz für einen öffentlichen Brunnen in Leipzig*, in: *Kunstchronik* 17, 1882, Sp 619-621; M.L., *Der Zierbrunnen für die Stadt Görlitz*, in: *Kunstchronik* 18, 1883, Sp 39-40).
- 3 Ein Unterschied bestand auch zwischen der Aufstellung im Freien und der in Räumen, die beschränkt öffentlich waren; so (zu dem Brunnenentwurf für Görlitz) E.A.S. 1882, Sp 620. Zum Begriff des Denkmals vgl. H.-E. Mittag und V. Plagemann (Hrsg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, Studien zur Kunst des 19. Jh., Bd. 20, München 1972, S. 7.
- 4 M.L. 1883, Sp 40.
- 5 So zwar Ranke 1970, S. 17; zutreffend aber Marcuse 1962, S. 13 und passim. Zur Rekonstruktion der Beziehungen zwischen Kunst und Moral E. Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst in Einzeldarstellungen*, 1. Bd.: *Das zeitgeschichtliche Problem*, München 1908, S. XX-XXII; R. und M. Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965, S. 171. Zur Bedeutung des Reizniveaus für die Farbpmpfänglichkeit H.-E. Mittag, *Denkmal und Reklame*, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte N.F.* Heft 23, 1974/75, S. 17.
- 6 Fuchs, 1, 1908, S. 67-73. Zeitgenössische Texte nennen dies „unreine Gedanken“ (F. Pecht, *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts*, 2. Reihe, Nördlingen 1887, S. 243).
- 7 Zur Terminologie J.A. Schmolle gen. Eisenwerth, *Naturalismus und Realismus: Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe*, in: *Städel-Jahrbuch N.F.* 5, 1957, S. 247-266. Daß erotisch ansprechende Kunst tendenziell naturalistische Kunst ist, mag an einer entindividualisierenden Wirkung des Verallgemeinerns und Abstrahierens liegen oder an einem relativ unentwickelten Stand des erotischen Empfindens: im Bereich des Erotischen verlangt die Gesellschaft kaum Verallgemeinerungs- oder Abstrahierungsleistungen. Der Konnex zwischen Erotik und Naturalismus behindert jedenfalls die Frage nach der „künstlerischen Qualität“ der einschlägigen Darstellungen, denn eine Gleichbewertung naturalistischer und abstrahierender Darstellungsweise besteht nicht. Allgemeiner Gorsen 1969, S. 102, S. 102-105, der anhand von Bemerkungen Diderots die Paradoxie des ästhetisch Obszönen entwickelt.

- 8 Vgl. Gorsen 1969, S. 104.
- 9 Bemerkenswert hierzu Marcuse 1962, S. 352: grundsätzlicher Unterschied zwischen Holz, Bronze und auch Ölfarbe einerseits, „Fleisch und Blut“ andererseits. Gerade dieser Unterschied ermöglicht es aber, durch die Materialwahl geschlechtsspezifische Eigentümlichkeiten zu symbolisieren und insofern eine erotische Komponente zu unterstützen; vgl. dazu Freud, zitiert bei A. Lorenzer, Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs = edition suhrkamp 393, Frankfurt 1970, S. 20 („Holz ... ein Vertreter des weiblichen Stoffes...“). Vgl. Rentmeister 1976, S. 106-109 (nicht explizit, Abschnitt „Fleisch und Eisen“). Zum „Ambiente“ vgl. z.B. Le Salon imaginaire, Ausst.-Kat. Berlin 1968, S. 109, 115 u.a., auch W.B. Ramdohr 1787, zitiert bei Ranke 1970, S. 13.
- 10 J. Gamer, Goethe-Denkmal — Schiller-Denkmal, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert, 1972, S. 153; Jutta von Simson, Fritz Schaper, Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 19, München 1976, S. 16, Kat.-Nr. 74.
- 11 B. Meyer, Die Konkurrenzentwürfe zum Berliner Goethe-Denkmal, in: Kunstchronik 7, 1872, S. 414.
- 12 Zu dieser Polarität exemplarisch Essers 1976.
- 13 L. Tittel, Das Niederwalddenkmal 1871-1883, Hildesheim 1979.
- 14 C. Weiler, Von der Lorelei zur Germania, Wiesbaden 1963, S. 13-16.
- 15 Schack-Galerie — Gemäldekataloge hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2, München 1969, S. 431-432, Abbs. 82; E. von Steinle, Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, hrsg. von A.M. von Steinle, Kempten/München 1910, Nr. 368.
- 16 Weiler 1963, S. 7-9. Zu Ernst Herters Lorelei-Brunnen als Heine-Denkmal s. unten.
- 17 Die Germania war das weibliche Komplement der männlich stilisierten Leitbilder, die das wilhelminische Kaiserreich anbot, besonders in Gestalt seines ersten Kanzlers und des letzten Kaisers. Grundlagen und Wirkungen des Germania-Kultes erörtert M. Janssen-Jurreit, Sexismus = Fischer Taschenbuch 3704, Frankfurt 1979, S. 75-84; zur männlichen Zielgruppe besonders S. 83-84.
- 18 Eine österreichische Stimme über das Niederwald-Denkmal, in: Kunstchronik 18, 1883, Sp. 755; entsprechend würdigte der dort zitierte Lorenz „die Gruppe der beiden Flußgötter des Rheins und der Mosel, welche ...traulich ..., Freude und Liebe im Antlitz, beieinander ruhen.“ Ähnliche Äußerungen zitierte schon Weiler 1963, S. 13-14.
- 19 Freundlicher Hinweis von Dr. Lutz Tittel, Hamburg.
- 20 Zu dieser Schwierigkeit H.-E. Mittig, Über Denkmalkritik, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert 1972, S. 288 und Anm. 89; ders. 1974/75, S. 17.
- 21 G. Malkowsky, Die Kunst im Dienste der Staatsidee, Berlin 1912.
- 22 Eklatant z.B. bei Viktor Tilgner und Fritz Zerritsch d.Ä. 1899 eingeweihtem Denkmal für Anton Bruckner in Wien (G. Kapner, Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien und München 1969, S. 25). Zu dem erotischen Unterton des dortigen Motivs vgl. die Darstellung bei Fuchs 2, 1928, Abb. 3 a.S. VI. Sockelgruppen empfand als Blickfang B. Daun, Siemering = Künstler-Monographien 80, Bielefeld/Leipzig 1906, S. 85/86 und Abb. 64 („schön hingelagerte Frau mit einer Wasserschlange“). Zum „Nachwirken“ vgl. z.B. Weiler 1963.
- 23 Ein Denkmal, dessen erotisch ansprechendes Hauptmotiv wirklich eine zum Verständnis wichtige Komponente von Kunstwerken hervorhebt, ist Leonardo Bistolfis Segantini-Denkmal in St. Moritz, 1906 (H.-E. Mittig, Zwei argumentierende Segantini-Ausstellungen in: Kritische Berichte 6, 1978, Heft 1/2, S. 18 und Anm. 76,77). Ein entsprechendes movens wissenschaftlicher Tätigkeit diskutiert Rentmeister 1976, S. 97-98.
- 24 A. Rosenberg, Fritz Schaper's Goethedenkmal für Berlin, in: Zs. für bildende Kunst 15, 1880 S. 290.
- 25 A.a.O. S. 291.
- 26 H.-E. Mittig, Das Wiener Beethoven-Denkmal von Zumbusch und die Wende der Beethoven-Darstellung, in: Alte und moderne Kunst 14, 1969, Heft 104, S. 28 mit weiteren Nachweisen.
- 27 L.P., Ausstellung der Modelle zum Schiller-Denkmal in Berlin, in: Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 999 vom 23.8.1862, S. 138 (zu Begas' erstem Modell). Ein Kritiker, der die nackten Brüste offenbar als Kunstmotiv akzeptierte, tadelte hier wiederum die „geradezu unanständige Pose“ der „Philosophie“ (B. Meyer, Das Schillerdenkmal von Reinhold Begas, in: Zs. für bildende Kunst 7, 1872, S. 101).

- 28 Daun 1906, S. 115-118.
- 29 G. Malkowsky, Ernst Herter, Berlin 1906, S. 133.
- 30 Schon früher konnten entsprechende Konfigurationen entrealisiert dargestellt werden, vor allem zwischen Sterbenden und Genien; vgl. z.B. den Todeskuß an Johannes Schillings Kriegerdenkmal in Hamburg, 1877 (V. Plagemann, Zur Denkmalsgeschichte in Hamburg, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert 1972, Abb. 3).
- 31 F. Stahl (Pseudonym), Hugo Lederer = 6. Sonderheft der Berliner Architekturwelt, 1906, Abb. 24; Leipziger Illustrierte Zeitung 118, 1902, S. 515.
- 32 Kapner 1969, Abb. 37, 38, S. 69; ders., Freiplastik in Wien = Wiener Schriften, Wien/München 1970, S. 397; M. Plötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918 = Die Wiener Ringstraße, Bd. IX, 2, Wiesbaden 1976, S. 94. Weitere ausführliche Angaben verdanke ich Herrn Dr. Walter Krause, Wien.
- 33 K. Theweleit, Männer-Phantasien, Frankfurt 1977, 1. Bd. passim, z.B. 363-370; Le Salon imaginaire, Ausst.-Kat. 1968, S. 23-24.
- 34 F. Otten, Ludwig Michael Schwanthaler = Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 12, München 1970, S. 77. Der Brunnen hat zwar ein patriotisches Thema, aber nicht das für Denkmäler spezifische Element des *Erinnerns*.
- 35 A. Ziegler, Die Konkurrenzentwürfe zum Max-II.-Denkmal, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert 1972, S. 118, Abb. 1.
- 36 P. Bloch und W. Grzimek, Das klassische Berlin, Frankfurt/Berlin/Wien 1978, Tf. 319; Malkowsky 1906, S. 99-107.
- 37 A.a.O. S. 106.
- 38 A. Woltmann, Das neue Modell zum Berliner Schillermonument, in: Zs. für bildende Kunst 1 1866, S. 15. Vgl. auch B. Grimschitz, Georg Raphael Donner. Der Brunnen am Neuen Markt in Wien – Werkmonographien zur bildenden Kunst, Nr. 39, Stuttgart 1959, S. 9, 12.
- 39 Explizit dazu Malkowsky 1906, S. 118.
- 40 Mittig 1972, S. 287. Einen Fall ikonographischer Übereinstimmung oder Rückwirkung des Künstlerdenkmals auf das Herrscherdenkmal zeigt Ziegler 1972, S. 137, und Abb. 18.
- 41 Grundlegend U. Keller, Reitermonumente absolutistischer Fürsten = Münchner kunsthistorische Abhandlungen Bd. 2, München/Zürich 1971; Beispiele bei H. Keller, Denkmal, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 3. Bd., Stuttgart 1954, Sp 1281-1283.
- 42 Eine umfassende Darstellung dieses Vorganges gibt B. Eschenburg, Die Reliefs am Max-Joseph-Denkmal: Darstellung eines neuen Goldenen Zeitalters, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert 1972, S. 49-68
- 43 Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, 8 Bd., 2. Abteilung: Heidelberg, bearb. v. A. Oechelhäuser, Tübingen 1913, S. 99-100. Als Ersatz von Tugenddarstellungen kann die Sockelplastik des Athene-Standbildes ebendort (1790 aufgestellt) verstanden werden.
- 44 Zur Möglichkeit eines reinen Zierwerts V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert 1972, S. 229, Anm. 125-130.
- 45 Zu Gerhaerts italienischen Vorbildern am kürzesten H. Keutner, Sculpture Renaissance to Rococo, London (1969), S. 34, zur „Sinnlichkeit“ der Figuren am Neptunbrunnen in Florenz Wittkower 1965, S. 171; Donner, Grimschitz 1959, S. 9; Begas: A.G. Meyer. Reinhold Begas = Künstlermonographien 20, Bielefeld/Leipzig 1901, S. 94. Daß diese Tradition in Deutschland und Österreich um 1800 unterbrochen gewesen sei, nehmen Bloch und Grzimek 1978, Sp. 307 an; etwas anders G. Lill, Brunnen, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 2. Bd., Stuttgart 1947, Sp. 1307-1308. Weitere Nachweise bei Bloch und Grzimek 1978, Sp. 503; zu Hildebrand: W. Braunfels, Der Kölner Hildebrand-Brunnen, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 17, 1955, S. 189-210.
- 46 Grundsätzlich dazu W. Reich, Massenpsychologie des Faschismus, 2. Aufl. Amsterdam o.J., besonders S. 49; J. van Ussel, Sexualunterdrückung, 2. Aufl. Gießen 1977. Zu den Folgen für die bildende Kunst z.B. K. Simons, Zwischen Sinnlichkeit und Moral. Die Vorstellung von Mann und Frau in Klingers graphischen Zyklen, Teil I, in: Max Klinger, Ausst.-Kat. Bielefeld u.a. 1976/77, Bielefeld 1976, S. 267. Daß dabei Angst vor der Frau im Spiel ist, betont z.B. G. Reising, Zur Psyche im Jugendstil, in: Ein Dokument deutscher Kunst 1901-1976, Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, S. 61, 63. Im entsprechenden Zusammenhang bemerkt und verwendet auch Theweleit 1, 1977, S. 379-421; 2, 1978, S. 185-188, 234-244 den Panzer als Metapher.

- 47 F.v. Unruh, *Sämtliche Werke*, 3. Bd.: *Dramen II*, Berlin 1973, S. 51-175. 1-Aufzug, 2. Szene, vgl. auch 2. Aufz. 14. Szene. An v. Unruhs Drama soll wohl das „platzende Denkmal“ in Rainer Maria Rilkes zehnter Elegie erinnern; zu seiner Deutung P. Raabe, *Dichterverherrlichung im 19. Jahrhundert*, in: *Bildende Kunst und Literatur = Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, 6. Bd., Frankfurt a.M. 1970, S. 98.
- 48 Zur Empfänglichkeit des Publikums für phallische Bilder schon im 19. Jahrhundert Gorsen 1969, S. 20. Zum Phallischen allgemein zuletzt Walters 1978, S. 8-10; sie betont die über ein Abbilden hinausreichende Komponente. Dafür sind die Bronzestatuen in der Hofkirche Innsbruck (K. Oettinger, *Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal*, Nürnberg 1966) insofern ein Hauptbeispiel, als die direkte Darstellung moderegerecht hervorgehobener Geschlechtsorgane und ihre Paraphrasierung in den Schwertgriffen sich miteinander verbinden. Aus der Fülle ähnlicher Beispiele: Daniel Lindtmayer, *Offizier im Feldharnisch*, lavierte Federzeichnung 1599 (Zürich, Schweizerisches Landesmuseum). Zur psychoanalytischen Sicht grundsätzlich E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, London 1953, S. 13-31.
- 49 Zitiert nach H.-E. Mittag, *Zu Joseph Ernst von Bandels Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald*, in: *Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde* 37, 1968, S. 211; ein Sonderdruck, der am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin auslag, erhielt die Randbemerkung: „Vgl. Sigmund Freud + Arno Schmidt!“, die Worte „Schwert-erhebung“ und „züchtigte“ wurden unterstrichen.
- 50 Und zwar nicht nur *Väterlichkeit* (zur Identifikation mit dem Vater vgl. S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 2. Aufl. Leipzig/Wien/Zürich 1925, besonders S. 58-67 und A. Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, München 1963), Plagemann 1972, S. 246. Deutlicher (aber ohne Reflexion auf die ästhetischen Mittel der Fixierung) Janssen-Jurreit 1979, S. 80, anknüpfend an G.v. Streitberg, *Die deutschen Frauen und der Bismarckkultus*, Leipzig 1894.
- 51 Stahl 1906, Abb. S. 16. Die Figur selbst erscheint besonders beredt, wenn auch entsprechende zeitgenössische Reaktionen nicht nachzuweisen sind. Die symmetrische Konfiguration von stehendem Schwert und flankierenden Adlern halte für neutral, wer kann.
- 52 H. Krey, Hugo Lederer. *Ein Meister der Plastik*, Berlin 1931, S. 62. Die Figuren sollen die „deutsche Volkskraft“ symbolisieren.
- 53 Dies um so leichter, als sie zum Teil wie an Hermen Pfeilern angebracht sind, ganz im Sinne des Phallus-Begriffes bei Walters 1978, S. 8-10: an anderen Sockelreliefs ist das männliche Geschlechtsorgan nämlich auch abgebildet, vgl. oben Anm. 48.
- 54 Ein sprechendes Beispiel bei Lederer ist auch der Universitäts-Brunnen in Breslau, 1901-1904 (Stahl 1906, S. 8-9, 30-33).
- 55 So Reich o.J., S. 53-54; vgl. neuerdings Theweleit 2, 1978, S. 234, zuletzt Liliana Gavani, zitiert bei V. Fischer *Ästhetisierung des Faschismus. NS-Nostalgie im Spielfilm*, in: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979, S. 250: „Ich finde die SS-Uniform sehr erotisch“.
- 56 Vgl. z.B. die Anthologie *Dichterklänge aus Deutschlands großer Zeit*, 3. Aufl. Leipzig 1893, besonders S. 25, Nr. 22; zur Grundlage dieser Transformation Reich o.J., S. 52-53 und passim.
- 57 Dies gilt vor allem für das Schwert (Schwert und Kranz am Denkmal z.B. bei Herters Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der Langen Brücke in Potsdam, um 1900, im Schoß einer Victoria von „reizvollem Gliederfuß“, vgl. Malkowsky 1906, S. 136-138), für Krone, Thron („Von welchem mild zu mir ein Vater spricht“ – „Preußenlied“ in: *Dichterklänge 1893*, S. 4, Nr. 5) und verschiedenstes Getier. Sodann vgl. die „Moselmaid“ (S. 94, Nr. 73) mit der „Mosel“ am Niederwalddenkmal.
- 58 Entsprechende Beweisschwierigkeiten sahen Ranke 1970 und Reising 1976, S. 58.
- 59 Auch durch den ersten Eindruck der dortigen Faust-Mephisto-Gruppe und der Harfner-Mignon-Gruppe, vgl. G. Eberlein, *Goethe-Monument in Rom, o.Ort (1904)*, *Abbildungen*; A. Rosenbergs, *Gustav Eberlein = Künstler-Monographien* 66, Bielefeld/Leipzig 1903, S. 117-118.
- 60 3. Akt, 1. Szene.
- 61 Zur Fage der sexuellen Revolution vgl. z.B. van Ussel 1977, S. 196-233 mit Literaturauswahl; für den Bereich der Kunstgeschichte Walters 1978, S. 204-227.

- 62 Im Falle Preußens explizit: vgl. z.B. König Wilhelm I. am 7. Januar 1861, laut F. von Lipperheide, Spruchwörterbuch, 8. Aufl. Berlin 1907, S. 695 sub „Preußen“. Interessant ist der Vorläufer, den dieser Gedanke in der Charakterisierung der Athener bei Thukydides hat (Peloponnesischer Krieg, I, 71, Brandrede der Korinther). Eine Diskussion der Freud'schen Sublimationstheorie, die solche historischen Quellen ausschöpfte, fehlt anscheinend. Malkowsky 1912, S. 5: Kunst, die sich dem politischen Gesamtorganismus einfügte, wurde damals gefördert. Heute wird sie von Bloch und Grzimek 1978 „klassisch“ genannt.
- 63 Dazu besonders H. Schelsky, Soziologie der Sexualität = Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 2, Hamburg 1955, mit Hinweis auf die Entwicklung dieser Einschätzung und (S. 138-143) Zusammenstellung der älteren Literatur; zu neueren Erscheinungsformen van Ussel 1977, S. 220-228.
- 64 Die politische und ökonomische Integration im Spätkapitalismus haben vor allem R. Reiche, Sexualität und Klassenkampf, 1968 = Fischer Taschenbuch 6082, Frankfurt a.M. 1971, S. 43-50 und W.F. Haug, Kritik der Warenästhetik = edition suhrkamp 513, Frankfurt a.M. 1971, S. 67-69 diskutiert.
- 65 Leipziger Illustrierte Zeitung 114, 1900, Nr. 2964 vom 19.4., S. 549.
- 66 Zu anderen Aspekten dieses Vorgangs Mittig 1974/75.

Bildnachweise

- Leipziger Illustrierte Zeitung vom 22.9.1893 und vom 19.4.1900
 Abbildungen 3 und 10
- Meyer, Begas, 1901
 Abbildung 4
- Stahl, Hugo Lederer, 1906
 Abbildungen 6 und 9
- Verfasser
 Abbildungen 1, 2, 5, 7, 8.