

Magdalena Bushart

Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung

In den Forschungen zur Bildhauerei im »Dritten Reich« wird neuerdings der Versuch gemacht, die Kunstwerke als Spiegelbilder nationalsozialistischer Ideologie zu begreifen und mit Hilfe der Formanalyse ihren spezifisch faschistischen Gehalt zu definieren.

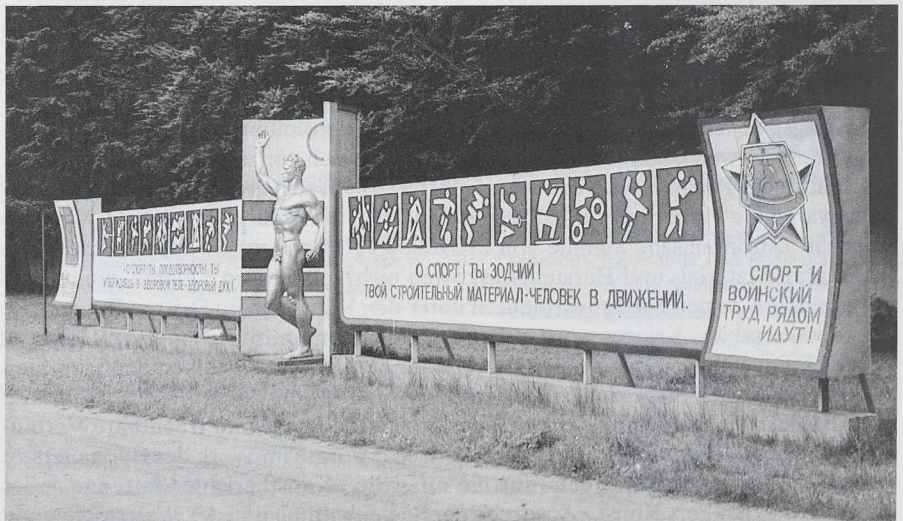
Für ein solches Vorgehen scheinen sich die Aktplastiken Arno Brekers in besonderem Maße zu eignen. Galt der Bildhauer doch schon im »Dritten Reich« als Prototyp eines politisch ambitionierten Künstlers, dessen Schaffen »das künstlerische Wollen des Großdeutschen Reiches entscheidend repräsentiert«.¹ Die Nationalsozialisten ermöglichten ihm eine Karriere wie aus dem Bilderbuch: mit Hilfe seines Freundes, des Generalbauinspektors und späteren Rüstungsministers Albert Speer, stieg er innerhalb kürzester Zeit an die Spitze der NS-Künstlerhierarchie auf. 1936 erstmals mit einem größeren Staatsauftrag betraut², wirkte er bereits zwei Jahre später an der Ausstattung der Neuen Reichskanzlei mit; voller Stolz konnte er im Februar 1938 dem Architekten Emil Fahrenkamp nach Düsseldorf melden, er habe »Gott sei Dank« das »Glück [gehabt], den Führer in letzter Zeit wiederholt zu sehen und zu sprechen.«³ Von seinen Plastiken für den »Ehrenhof« der Reichskanzlei schwärmte Adolf Hitler, sie gehörten »wohl zum Schönsten, was in Deutschland je geschaffen wurde«.⁴ Im Sommer des gleichen Jahres übertrug Albert Speer Breker Bildhauerarbeiten für die gigantischen Neubauprojekte im Rahmen der Umgestaltung Berlins zur Welthauptstadt »Germania«.⁵ Die Generalbauinspektion (GBI), oberste Baubehörde des Reiches, blieb bis Kriegsende seine Hauptauftraggeberin. Sie ließ dem Künstler nicht nur ein Staatsatelier in Berlin errichten⁶, sondern stellte ihm zusätzlich im Oderbruch ein Unternehmen mit verschiedenen Werkstätten und zeitweise mehr als vierzig Mitarbeitern – ukrainische Zwangsarbeiterinnen nicht mitgezählt – zur Verfügung, in dem die großformatigen Bildwerke für die Berliner Bauprojekte realisiert werden sollten.⁷ Die Tatsache, daß diese »Steinbildhauer-Werkstätten Arno Breker GmbH« trotz Geldnot und Materialmangels bis zum letzten Kriegsjahr mit großem finanziellem Aufwand kontinuierlich ausgebaut wurde, zeigt deutlich, welch hohen Propagandaeffekt man sich von dieser Kunst erwartete. Doch auch die Dienste des Bildhauers selbst ließ man sich etwas kosten: bis Kriegsende waren die Honorarverpflichtungen der GBI auf die für damalige Verhältnisse wahrhaft astronomische Summe von 27396000,- RM angewachsen; in diesem Betrag waren Material- und Herstellungskosten nicht inbegriffen.⁸ Damit zählte Breker zweifellos zu den Spitzenverdienern unter den Künstlern im Dritten Reich.⁹

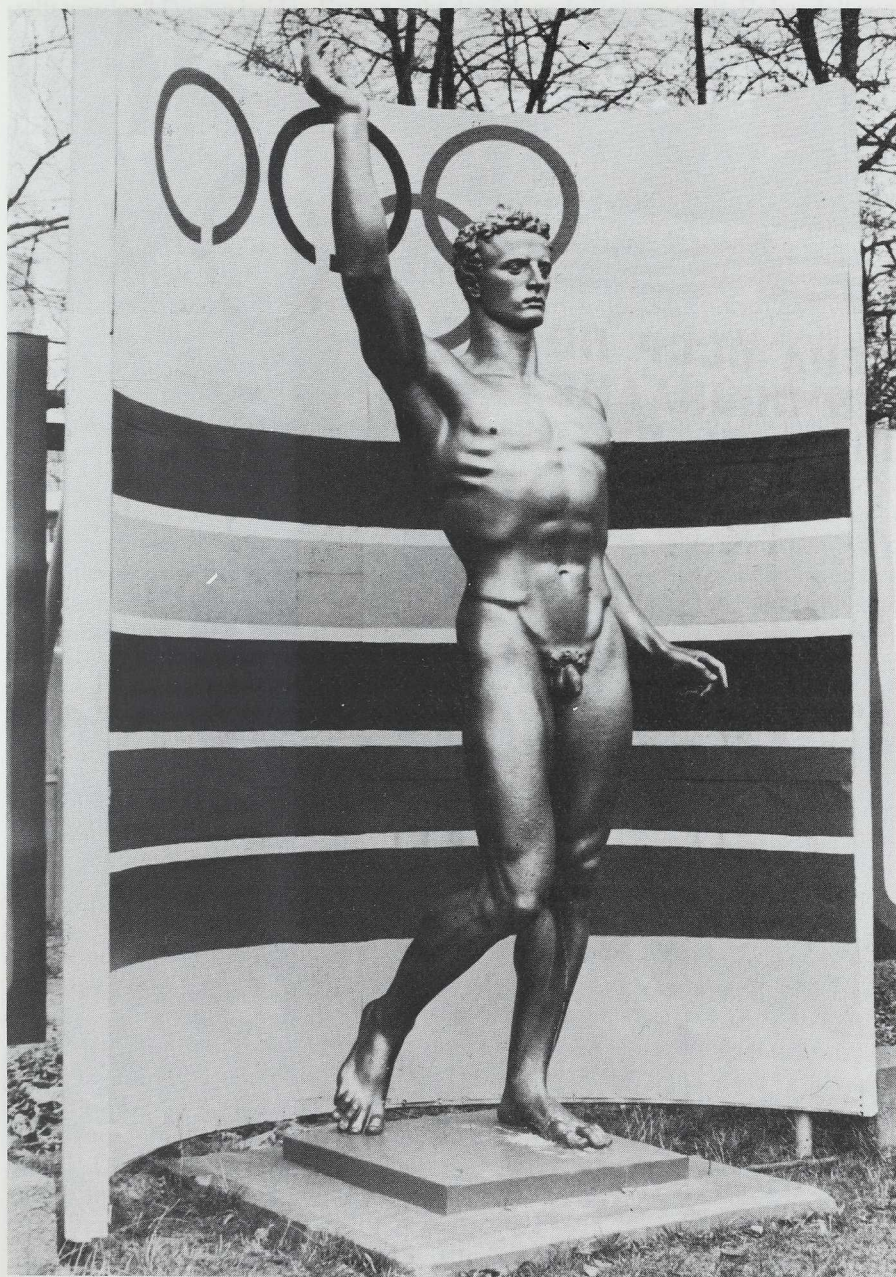
Während des Krieges wurden Brekers Plastiken im Inland und – 1942 im besetzten Paris – auch im Ausland als Beweise für die Leistungsfähigkeit der deutschen Kultur und für den Siegeswillen des deutschen Volkes vorgestellt. Die Presse wurde vom Reichspropagandaministerium angewiesen, die »enge und fruchtbare Verbindung von politischem Auftrag und künstlerischer Form« im Werk des Bildhauers zu betonen¹⁰, und so stand es denn für die offizielle »Kunstberichterstattung« außer Zweifel, daß Brekers Kunst »Ausdruck der Seelenhaltung und der Weltanschauung

des heutigen Deutschlands« sei.¹¹ Daß seine Skulpturen in der Regel für Bauten entstanden, mit deren Errichtung noch nicht einmal begonnen worden war, galt den Kommentatoren gar »als ein Zeichen für den Glauben an die Zukunft des Reiches und damit [...] des Abendlandes.«¹²

Angesichts der historischen Stellung und Bewertung des Bildhauers erscheint es auf den ersten Blick nur folgerichtig, wenn die Kunstgeschichte heute versucht, den ideologischen Gehalt der einzelnen Figuren dingfest zu machen. Wie von den Kommentatoren vor 1945, freilich unter umgekehrten Vorzeichen, wird erneut eine Kongruenz zwischen der Form und den gesellschaftlichen Zuständen angenommen und in den nackten Männer- und Frauengestalten die Verkörperungen (im wahrsten Sinne des Wortes) der Herrschaftsansprüche der Nationalsozialisten gesehen. Wolfgang Fritz Haug etwa analysierte im Katalogbuch der Berliner Ausstellung »Inszenierung der Macht« ein Spannungsverhältnis zwischen dem »Muskelpanzer« Brekerscher Plastiken und ihrer Nacktheit, die er als Ausdruck des faschistischen Ordnungssystems interpretierte.¹³ Und Max Imdahl entdeckte in der starren Pose einer Figur wie der »Bereitschaft« den »körpersprachliche[n] Sichtbarkeitsausdruck für die Vernichtung von Freiheit und Individualität« im »Dritten Reich«.¹⁴ Er forderte seine Fachkollegen auf, Brekers Plastiken »nicht allein aus der mitgebrachten Kenntnis der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zu beurteilen und zu verwerfen«, sondern »Gewaltsamkeit als eine Struktur des Werkes selbst bewußt zu machen und in dieser eine symbolische Form jener nationalsozialistischen Gewaltsystematik zu erkennen.«¹⁵ Diese Forderung setzt voraus, daß es so etwas wie eine durch die nationalsozialistische Ideologie spezifisch und unmittelbar geprägte Formensprache gegeben hat. Doch sind Brekers Werke tatsächlich eindeutig lesbar, wie hier behauptet wird? Kann man sie auch dann noch als Symbole der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft identifizieren, wenn sie in einen veränderten Kontext ge-

1 Eberswalde, Sportplatz der sowjetischen Kaserne: »Künder« von Arno Breker (Foto: Ralph Paschke)





der Götter haben zu sein und Stelle. Auch die Frage, auf welchem Wege die Figur
von nach Eberswalde gelangt sein, kann nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden.

2 Eberswalde, Sportplatz der sowjetischen Kaserne: »Künder« von Arno Breker (Foto: Bernd Nicolai)



3 Eberswalde, Sportplatz der sowjetischen Kaserne: »Berufung« von Arno Breker (Foto: Bernd Nicolai)

stellt werden? Diesen beiden Fragen geht der folgende Beitrag nach. Er handelt von »überraschenden Begegnungen mit alten Bekannten«: von der Neuaufrichtung Brekerscher Plastiken nach 1945.

Ein Freilichtmuseum, das nicht recht zu unserem Verständnis von NS-Plastik passen möchte und das darüberhinaus die klare Trennungslinie zwischen nationalsozialistischer und sowjetischer Kunstauffassung verschwimmen läßt, die die Forschung in den siebziger Jahren gezogen hat, ist in der DDR zu besichtigen. Es befindet sich etwa 40 km nordöstlich von Berlin auf dem Sportplatz der sowjetischen Kaserne in Eberswalde. Der Platz liegt außerhalb des eigentlichen Kasernengeländes: ein Spielfeld von bescheidenen Ausmaßen mit Aschenbahnen, Sprunggrube, Zuschauerbänken und einer kleinen Tribüne. Im Norden und Süden wird die Anlage durch Stellwände mit Propagandaparolen begrenzt. Sie hinterfangen jeweils eine golden bemalte Plastik Arno Brekers.

Auf der nördlichen Schmalseite steht in einer Nische mit den olympischen Symbolen der »Künder« aus den Jahren 1939/40. Die Schrifftafeln links und rechts der Figur sind mit Sportpiktogrammen geschmückt; sie preisen den Sport als »Baumeister« des menschlichen Körpers und als Grundvoraussetzung für die Wehrfähigkeit. »O Sport, wie bist du so ersprießlich. Du garantierst, daß im gesunden Körper ein gesunder Geist wohne«, heißt es da etwa, oder: »Sport und Kriegshandwerk marschieren zusammen.«¹⁶ Den militärischen Nutzeffekt sportlicher Leistungen betonen auch die Parolen an der Südseite des Platzes. Hier bildet die 1940/41 entstandene »Berufung« den Mittelpunkt. Der originale Sockel der Plastik ist verloren; stattdessen sitzt sie auf einem eigens für diese Zwecke präparierten Betonklotz. Ein Schild zu ihren Häupten gratuliert der Roten Armee zu dem historischen Sieg 1945, wobei die Jahreszahlen, die den Zeitraum seit dem Einmarsch sowjetischer Truppen markieren, ständig aktualisiert werden. Die seitlichen Inschriften fordern die Soldaten auf, »Muskel, Atmung und Körper zum Nutzen der Kriegskunst« zu trainieren und erinnern sie an ihre Pflicht, »das sozialistische Vaterland zu verteidigen und in ständiger Kampfbereitschaft zu sein.«

»Künder« und »Berufung« sind nicht die einzigen Bildwerke auf dem Eberswalder Sportplatz. Verglichen mit der aufwendigen Präsentation der Breker-Plastiken nehmen sich die übrigen vier, ebenfalls dick mit Goldfarbe bemalten Figuren jedoch wie dekoratives Beiwerk aus, obwohl auch sie im »Dritten Reich« als Spitzenzeugnisse nationalsozialistischer Kunstproduktion gefeiert wurden. So flankieren den »Künder« jene beiden Rosse, die Josef Thorak 1939 für die Gartenfassade der Berliner Reichskanzlei schuf.¹⁷ Auf der Seite der »Berufung« sitzen, leicht in den Wald abgerückt, zwei weibliche Aktplastiken von Fritz Klimsch. Die rechte, die »Olympia« aus dem Jahre 1936, wurde 1938 für die Reichskanzlei erworben und als Pendant zu Tuailons »Stierbändiger« vor dem Gewächshaus im Garten aufgestellt.¹⁸ Über die Herkunft der linkerhand plazierten »Galathea«¹⁹ ist nichts bekannt, doch ist anzunehmen, daß auch sie sich einst in einem der Berliner Repräsentationsbauten befand.

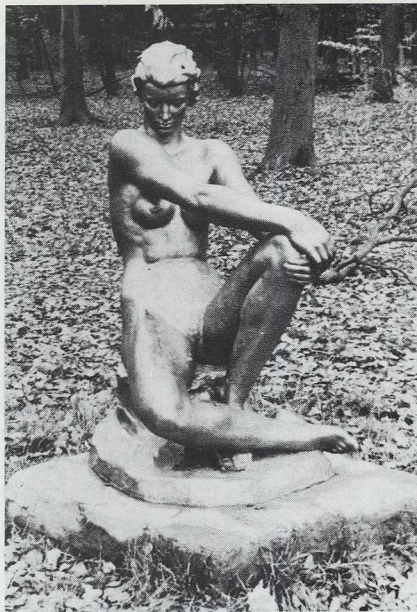
Ungewiß ist der Zeitpunkt, an dem dieses seltsame Ensemble auf dem Sportplatz aufgestellt wurde. Wie Augenzeugen berichten, befand es sich bereits Anfang der fünfziger Jahre an Ort und Stelle. Auch die Frage, auf welchem Wege die Figuren nach Eberswalde gelangt sind, kann nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden. Die spärlichen Hinweise in Akten und Bilddokumenten lassen freilich ein span-



4 Eberswalde, Sportplatz der sowjetischen Kaserne: »Pferd« von Josef Thorak (Foto: Bernd Nicolai)

nendes Kapitel der deutsch-sowjetischen Nachkriegsgeschichte sichtbar werden: »Künder« und »Berufung« stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem 20 km entfernten Städtchen Wriezen, wo die »Steinbildhauer-Werkstätten Arno Breker GmbH« ihren Sitz hatte. Ein Besitzverzeichnis der Generalbauinspektion aus dem Jahr 1943 weist die beiden Plastiken für die Lagerhalle dieses Unternehmens aus.²⁰ Vermutlich standen die übrigen Figuren bei Kriegsende ebenfalls in Wriezen; nach den Berliner Bombennächten im November 1943 hatte man dorthin nicht nur einzelne Abteilungen der GBI, sondern auch Kunstschätze aus der Reichshauptstadt ausgelagert.²¹ Eines der beiden Thorak-Pferde jedenfalls ist im Hintergrund eines Fotos zu erkennen, das im September 1944 in Wriezen aufgenommen wurde und das den sogenannten »Arbeitsstab Wiederaufbauplanung zerstörter Städte« bei einer Einpotfmahlzeit im Grünen zeigt.²² Nach dem Kriege muß dann Eberswalde die Funktion einer Sammelstelle für Kunstschätze aller Art übernommen haben. Hier scheint manches verschollen geglaubte Werk aus dem Besitz der nationalsozialistischen Machthaber die Zeit überdauert zu haben. So ist in einer Grünanlage im Stadtzentrum ein Bronzeuß der »Reitenden Amazone« von Franz von Stuck zu bewundern; dabei handelt es sich offenkundig um jenes Exemplar, das früher Hermann Görings Jagdschloß »Karinhall« zierte.²³

Doch kehren wir zurück zu unserem eigentlichen Thema, den beiden Breker-Plastiken. Der Kontrast zwischen dem ideologischen Rahmen, in dem die Figuren vor fast fünfzig Jahren entstanden sind, und ihrem heutigen Kontext könnte kaum größer sein; die Sowjetunion des Jahres 1988 werden selbst die Protagonisten des Historikerstreits nicht mit dem »Dritten Reich« vergleichen wollen. Dennoch ergeben



5 Eberswalde, Sportplatz der sowjetischen Kaserne:
»Olympia« von Fritz Klimsch (Foto: Bernd Nicolai)



6 Eberswalde, Sportplatz der sowjetischen Kaserne:
»Galathea« von Fritz Klimsch (Foto: Bernd Nicolai)

sich unerwartete Berührungspunkte zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Ihrer Aufstellung nach zu schließen, sind die Figuren in Eberswalde als Illustration der sie umgebenden Propagandaparolen eingesetzt. In den athletischen Körpern soll man die soldatischen Tugenden wiederentdecken, um die es auf einem Kasernensportplatz im allgemeinen geht: Kampfbereitschaft und Wehrtüchtigkeit, sportlicher Ehrgeiz und Disziplin. Unter ähnlichen Aspekten wurden die Plastiken schon im »Dritten Reich« rezipiert: getreu der Forderung Adolf Hitlers, daß sich die Kunst den in »Sport-, Wett- und Kampfspielen« gestählten (Männer-)Körper zum Gegenstand wählen müsse²⁴, sah man in ihnen Sinnbilder eines neuen Menschentyps, der Körperkraft und Kampfbereitschaft aufs glücklichste miteinander vereint. Der Kunsthistoriker Johannes Sommer etwa fand hier 1943 die »Tugenden eines heroischen Mannestums, das dem Kampf für den Bestand der Nation die feste Grundlage gibt«²⁵, dargestellt. Und für den Kunstberichtersteller Werner Rittich wiesen Brekers Werke »[...] mit der Verkörperung des gesunden, kraftvollen, lebensbejahenden Menschen auf einen neuen Typus, der aus einem neuen Lebensmythus hervorgeht; sie versinnbildlichen«, so Rittich weiter, »in ihrer straffen Form die soldatische Diszipliniertheit unserer Zeit.«²⁶ In beiden Fällen wird also das athletische Körperideal in den Dienst militärischer Interessen genommen – mit dem gravierenden Unterschied allerdings, daß im »Dritten Reich« der Körperkult auf das engste mit dem Postulat rassischer Auslese verbunden war.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, nimmt die Wiederverwendung der NS-Plastiken auf einem sowjetischen Sportplatz geradezu groteske Züge an. Schließlich wurden Brekers Männergestalten auch als Propagandamittel im Ver-

nichtungsfeldzug gegen die Völker im Osten, die »slawischen Untermenschen«, eingesetzt. So erhielten deutsche Soldaten im Sommer 1942 beim Vormarsch in der Ukraine eine »Sonderschrift des Oberkommandos der Wehrmacht« mit Abbildungen nach und kommentierenden Gedichten zu Werken des Bildhauers.²⁷ Darin wird in Versform der »heldenhafte Kampf« der Deutschen um den »Lebensraum im Osten« besungen und dem Gegner das Existenzrecht mit den lapidaren Worten entzogen:

»Du mußtest sterben,
damit wir leben,
und unsere Zukunft ist dein Verderben,
denn meine Jungen werden erben,
was niemand dir einst gegeben.

Dein Tod gibt Land für Deutschlands Söhne
und Raum für deutscher Bauern Treck.
Aufblüht unser Volk zu herrlicher Schöne,
unsrer Jugend Trommeln dumpfes Gedröhne
geht über die sterbenden Völker hinweg.«²⁸

Der Kommentar zur »Berufung« in dem gleichen Heft endet mit den Strophen:

»Auf denn du tödlich Verklärter, stürze die Wehmut hinab,
biede den strotzenden Arm in das Getümmel der Schlacht.
Lodert dein Herz voran, neigt sich die blutige Schale,
und deine Schläfen umrauscht flüsternd der Lorbeer des Sieges.
Wenn dann der Morgen erhebt, ruhest du im grünen Geweid,
auf der zerklüfteten Stirn leuchtet der Adel des Todes.«²⁹

Man fragt sich, ob die Verantwortlichen in Eberswalde den historischen Gehalt der Breker-Figuren nicht kannten, oder ob sie ihn einfach ignorierten. Auch wenn die Werke möglicherweise zunächst als Beutestücke präsentiert werden sollten, so ist doch in der heutigen Aufstellung von einer – wie auch immer gearteten – kritischen Distanz nichts zu spüren. Im Gegenteil: »Künder« und »Berufung« haben eine affirmative Funktion übernommen. In Verbindung mit den Propagandafeln verleihen sie dem Sportplatz politische Dimension.

Im Augenblick geht es freilich weniger um das Geschichtsverständnis der zuständigen Militärbehörden, als um die These von der ideologischen Eindeutigkeit der Plastiken. Offensichtlich nämlich sind die Männerakte in ihrer Aussage so allgemein gehalten, daß sie, aus dem Kontext der NS-Propaganda gelöst, neue Funktionen übernehmen konnten. Wir stehen vor dem Dilemma, daß das, wofür die Figuren ursprünglich geschaffen wurden und wofür sie im »Dritten Reich« standen, nicht ohne weiteres an der formalen Gestaltung ablesbar ist, sondern mühsam über den historischen Kontext rekonstruiert werden muß. Anders wäre ein Austausch des ideologischen Rahmens, wie er in Eberswalde vorgeführt wird, kaum möglich.

Nun könnte man einwenden, daß immerhin der militärische Kontext vor und nach 1945 der gleiche geblieben sei. Ich möchte deshalb meine Behauptung mit ei-

nem zweiten Beispiel untermauern, das aus einem ganz anderen Bereich stammt. Die Rede ist von der Weserbergland-Klinik in Höxter, einem dem Paritätischen Wohlfahrtsverband angegliederten Fachkrankenhaus für physikalische Medizin. Dort steht an der Auffahrt zum Klinikparkplatz die Brunnenplastik »Ewiges Leben« von Arno Breker. Die Gruppe wurde 1970/71 aufgestellt; sie ist, wie eine Inschrift vor dem Brunnenbecken informiert, eine »Stiftung der am Erweiterungsbau der Klinik beteiligten Architekten, Unternehmer, Handwerker, sowie von leitenden Mitarbeitern, Freunden und Gönnern.« Auf den ersten Blick geht es hier um die Darstellung familiären Glücks mit traditioneller Rollenzuweisung: Gedankenversunken widmet sich die Frauengestalt dem jauchzenden Kind auf ihrem Arm, während der männliche Begleiter sie schützend umfängt und mit großartiger Gebärde den Kontakt zur Außenwelt aufrecht erhält. In diesem Sinne läßt sich auch der Titel »Ewiges Leben« deuten; er spricht die Kontinuität menschlichen Daseins über die Generationen hinweg an. Doch die Idylle trägt, wie sich bei näherem Hinsehen herausstellt. Das Kind wird nicht gehalten; es balanciert vielmehr freihändig auf dem Unterarm der Mutter, die ihrerseits lediglich einen Zipfel seiner Windeln durch die Finger gleiten läßt. Und auch die scheinbar schützende Geste des Mannes gibt zu denken: der Arm hinter dem Rücken der Frau ist angewinkelt, die Finger sind gekrümmt, als sollten sie eigentlich einen Gegenstand umfassen. Eine Erklärung für solche formalen Ungereimtheiten liefert die Geschichte der Figuren. Denn lediglich das Kindchen ist neueren Datums. Seine »Eltern« stammen aus dem Figurenfundus, den Breker zu Beginn der vierziger Jahre geschaffen hat. Freilich handelt es sich hier nicht, wie in Eberswalde, um Originalplastiken aus dem »Dritten Reich«, sondern um teilweise überarbeitete Nachgüsse.

In dem athletischen Männerakt erkennen wir den »Herold« wieder. Die Plastik wurde in der zeitgenössischen Kunstliteratur auf das Jahr 1943 datiert.³⁰ Armhaltung und Standmotiv folgen dem Vorbild der »Partei« aus dem Ehrenhof der Reichskanzlei.³¹ Die Fackel allerdings fehlt beim »Herold«; von ihr ist nurmehr die manierierte Haltung der rechten Hand übrig geblieben. Bei der weiblichen Gestalt handelt es sich um eine Neuschöpfung aus alten Teilen. Breker hat hier den Körper der »Flora« von 1943 mit dem Kopf der ein Jahr später entstandenen »Demut« kombiniert.



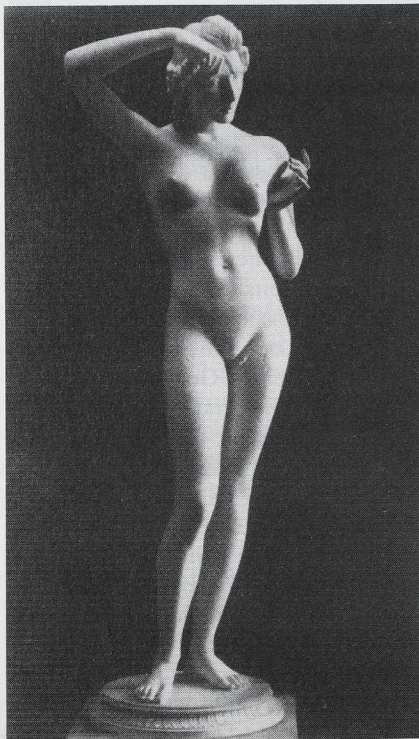
7 Höxter, Weserbergland-Klinik: »Ewiges Leben« von Arno Breker (Foto: Magdalena Bushart)

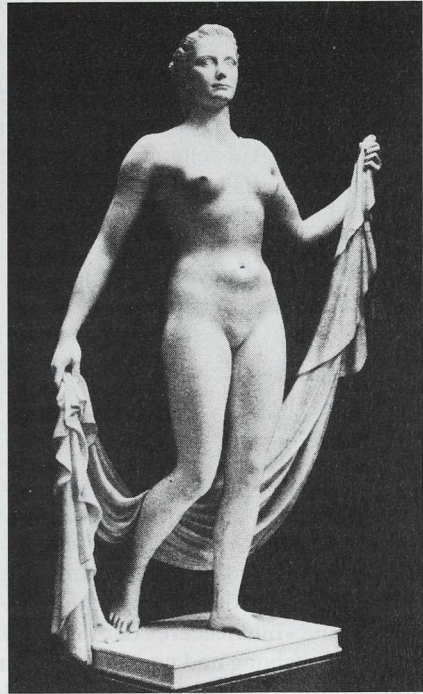
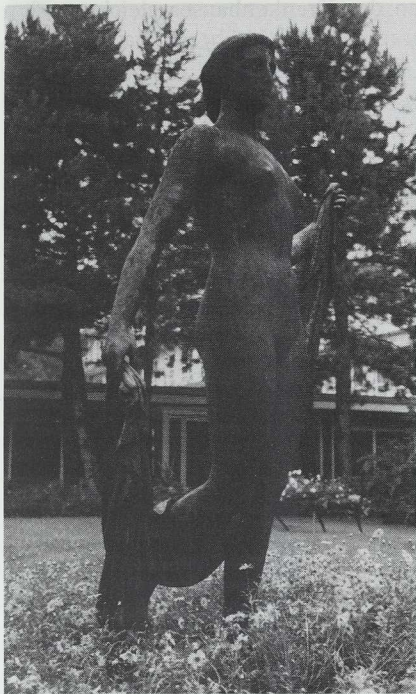


8 Höxter, Weserbergland-Klinik: »Ewiges Leben« von Arno Breker (Foto: Ralph Paschke)

9 Arno Breker, »Flora«, 1943 (aus: KIDR 7, 1943)

10 Arno Breker, »Demut«, 1944 (aus: Katalog Skulptur und Macht, Berlin 1983)





11 Höxter, Weserbergland-Klinik: »Schreitende« von Arno Breker (Foto: Ralph Paschke)

12 Arno Breker, »Schreitende«, 1941 (aus: Die Kunst für Alle 58, 1942/43)

Durch den Austausch der Köpfe sollte offensichtlich die Entstehungszeit der Plastik verunklärt werden: denn während die antikische Frisur der »Demut« zeitlich nicht genau einzuordnen ist, läßt sich die Modefrisur der »Flora« mit den seitlichen Korkezieherlocken und der Haartolle über der Stirn unschwer als Produkt der vierziger Jahre identifizieren.

Nachträgliche Korrekturen am historischen Erscheinungsbild seiner Plastiken hat der Künstler bereits in früheren Jahren vorgenommen. So ist vor dem Schwesternhaus der Weserbergland-Klinik eine Wiederholung der »Schreitenden« aufgestellt. Das Werk aus dem Jahre 1941 gehörte zu jenen fünf Figuren, die ursprünglich den »Runden Saal« in der Reichskanzlei an der Voss-Straße schmücken sollten. Auch diese Figur erhielt einen neuen Kopf, so daß aus der matronenhaften Gestalt, in der einst die Kunstberichterstatter das Frauenideal des Nationalsozialismus wiedererkennen wollten³², eine zeitlose Schönheit mit klassischem Profil wurde.³³

In Höxter fehlt ein propagandistischer Rahmen, wie er in Eberswalde gegeben ist. Stattdessen könnte man die Bildwerke unter den kulturellen Anspruch subsumieren, den sich das Krankenhaus selbst gesetzt hat. Ist man hier doch laut Hochglanzprospekt der »Stiftung Weserberglandklinik« darum bemüht, »so weit wie möglich eine Krankenhausatmosphäre« zu vermeiden und den Patienten mit kulturellen Veranstaltungen aller Art »geistige Anregung und Abwechslung« zu bieten.³⁴ Der anatomische Detailrealismus Arno Brekers³⁵ trägt offensichtlich dem Kulturbel-

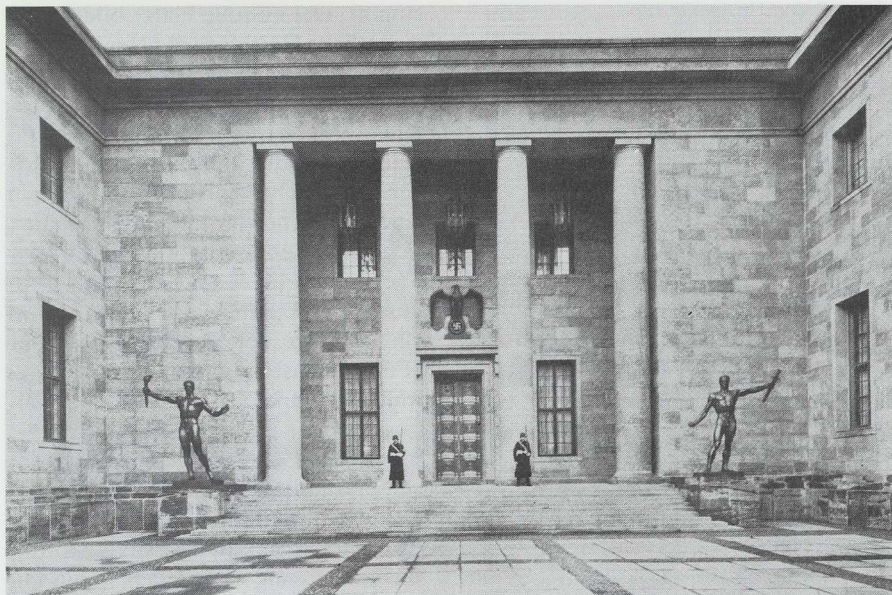
dürfnis und den therapeutischen Aktivitäten des Krankenhauses gleichermaßen Rechnung. Allerdings sollte man diese Programmatik nicht überstrapazieren: den Auftrag zur künstlerischen Ausstattung des Gebäudekomplexes³⁶ erhielt der Bildhauer nämlich nicht durch den Stiftungsverband, sondern durch den ehemaligen Klinikleiter Fahrenberg, mit dem er persönlich befreundet war.

Was die Aufstellung der Gruppe vor einer Rehabilitationsklinik für Infarktpatienten und Unfallopfer makaber erscheinen läßt, ist in erster Linie die Tatsache, daß die Figuren im »Dritten Reich« als Gleichnis für den »Triumph des Starken und Gesunden über das Kranke, Schwache« verstanden wurden.³⁷ Damit war natürlich nicht der Kampf gegen die Krankheit gemeint, sondern die Ausgrenzung alles »Ungesunden« im Sinne der Rassedoktrin. Nüchtern betrachtet wirken Brunnenplastik und Frauenakt jedoch als befremdliche, aber auch harmlose Dekoration eines insgesamt überdimensionierten architektonischen Ensembles: die Klinik überragt mit ihrem breitgelagerten Baukörper den gesamten Abschnitt des Wesertals und greift in die Landschaft ebenso zerstörerisch ein wie in die gewachsene Stadtsilhouette von Höxter.

Das Beispiel macht erneut die Diskrepanz zwischen ursprünglicher und heutiger Funktion deutlich; es zeigt einmal mehr, daß Brekers Werke offensichtlich nur über den historischen Kontext als »Symbole« nationalsozialistischer Weltanschauung erfahrbar sind, als die sie vor 1945 galten. Weitaus brisanter als »Muskelpanzer« und »Pose« – um die eingangs zitierten Analysen noch einmal aufzunehmen – scheint deshalb die »Inhaltsleere« der Figuren zu sein; sind diese doch in der Lage, sich einer neuen Umgebung und neuen Aufgabenstellungen fast nahtlos anzupassen. Von den vom Künstler einstmals intendierten Bedeutungen werden lediglich so allgemeine, nicht unbedingt NS-spezifische Inhalte weitertransportiert, wie: Kraft, körperliche Idealität, Gesundheit, nicht zu vergessen die tradierte Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern. Damit ist zwar etwas über die Kontinuität solcher Wertvorstellungen nach 1945 ausgesagt, nichts jedoch über die mörderische Konsequenz, die sie im »Dritten Reich« hatten.

Nun soll hier keineswegs der *l'art pour l'art*-Auffassung das Wort geredet werden, die Breker selbst für sich in Anspruch nimmt, um die Umstände vergessen zu machen, unter denen seine Plastiken im »Dritten Reich« entstanden sind. Ohne Zweifel diene das, was der Bildhauer zwischen 1937 und 1944 im Auftrag der nationalsozialistischen Machthaber schuf, propagandistischen Zwecken. Doch nicht in der Form als solcher liegt die politische Dimension, sondern in ihrer ideologischen Verwertung. So gilt es denn, die Verbindungsstellen zwischen Kunstwerk und Politik möglichst präzise zu beschreiben und das Augenmerk, sobald es um eine politische Standortbestimmung geht, weniger auf die formale Gestaltung, als auf die Funktion zu richten, die die Plastiken in Ausstellungen, in den Medien, sowie im Rahmen eines städtebaulichen Ambientes eingenommen haben bzw. einnehmen sollten.

Insbesondere der letzte der genannten Punkte, der städtebauliche Aspekt, ist über die Diskussion körpersprachlicher Ausdrucksformen vernachlässigt worden. Immerhin entstanden Brekers Aktplastiken ausnahmslos für die Repräsentationsbauten des Regimes; genau betrachtet handelt es sich dabei um »Kunst am Bau«. Eingebettet in den vorgesehenen architektonischen Kontext hätten die Figuren, ebenso wie die Bauwerke selbst, politischen Symbolcharakter erhalten. Bekannte-

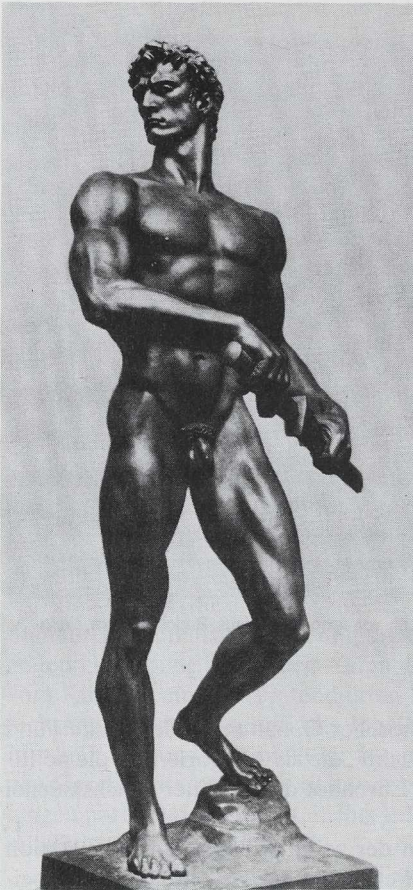


13 Berlin, Ehrenhof der Reichskanzlei: »Partei« und »Wehrmacht« von Arno Breker (aus: Rudolf Wolters, *Neue Deutsche Baukunst*, Berlin 1940)

stes Beispiel für eine solche Übertragung politischer Gehalte sind der Fackel- und der Schwertträger alias »Partei« und »Wehrmacht«, die als Allegorien auf die politische und militärische Stärke des Reiches im Ehrenhof der Berliner Reichskanzlei standen.

Eine ähnliche Funktion übernahmen in der zeitgenössischen Interpretation auch der »Künder« und sein Pendant, die schwertziehende »Bereitschaft«. Die beiden Plastiken waren offiziell für das Nürnberger »Reichsparteitagsgelände« bestimmt, wo sie in der Pfeilerhalle der Haupttribüne auf dem Zeppelinfeld aufgestellt werden sollten.³⁸ Zusammen sind sie als Paraphrase auf das Figurenpaar in der Reichskanzlei lesbar. So sah man denn auch in ihnen die »Kräfte« symbolisiert, »die das neue Reich schufen und erhalten«: sie galten als »Sinnbilder des aktiven, von der Durchführung einer Aufgabe besessenen Mannes und des weltzugewandten, offenen, kündenden Geistes.«³⁹ Freilich war diese Bestimmung so endgültig nicht, wie es scheinen mag. Denn für die »Bereitschaft« war gleichzeitig intern noch ein ganz anderer Standort im Gespräch: auf elf Meter vergrößert, sollte sie das 45 Meter hohe »Mussolini-Denkmal« bekrönen, das auf dem »Adolf-Hitler-Platz« (heute Theodor-Heuss-Platz) an der Ost-West-Achse in Berlin vorgesehen war. Die Männergestalt mit gezücktem Schwert wäre damit zum Symbol für die Waffenbrüderschaft mit dem faschistischen Italien geworden.⁴⁰ Überdies hätte sie sich als streitbares Gegenstück zur Victoria der gleichfalls auf die Ost-West-Achse versetzten »Siegessäule« präsentiert.⁴¹

Die übrigen Werke Brekers, die heute in Höxter und Eberswalde zu bewundern sind, waren für den »Großen Platz« und die daran angrenzenden Gebäude be-

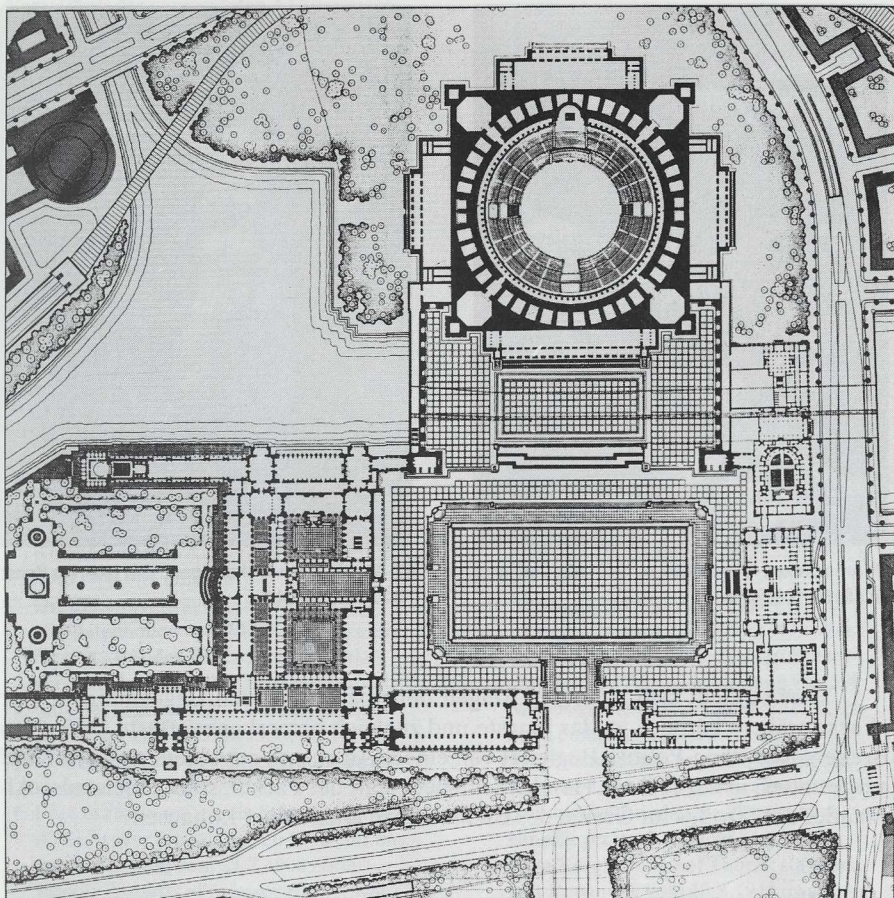


14 Arno Breker, »Bereitschaft«, 1939 (aus: Katalog Skulptur und Macht, Berlin 1983)

stimmt. Der »Große Platz« bildete das eigentliche Herzstück der Neubauplanungen für Berlin. Hier, am Ende der als »Via Triumphalis« angelegten Nord-Süd-Achse, hätte das ideologische und machtpolitische Zentrum des künftigen Weltreiches entstehen sollen. Um eine Freifläche von 450 x 280 m sollten sich die Repräsentationsbauten der obersten Militär- und Regierungsbehörden gruppieren.⁴² Geplant waren ein Neubau der Reichskanzlei, der »Führerpalast« Adolf Hitlers, der gewaltige Kuppelbau der »Großen Halle«, der neue und der alte »Reichstag«, sowie ein Gebäudekomplex für das »Oberkommando der Wehrmacht«. Gemessen an seiner potentiellen Bedeutung haben sich die Architekturhistoriker bislang erstaunlich wenig mit dem Platz beschäftigt; über seine künstlerische Ausstattung ist in der Literatur so gut wie nichts zu erfahren.

In den ersten Entwürfen, die Albert Speer 1937 zu Hitlers Geburtstag anfertigte, spielte figürlicher Schmuck noch keine große Rolle.⁴³ Erst in den folgenden Jahren entstand ein regelrechtes Figurenprogramm, das bis 1945 ständig erweitert, aber auch mehrfach abgeändert wurde.⁴⁴ Den letzten Stand der Planungen gibt eine Rechnung im Bundesarchiv Koblenz vom 21. März 1945 wieder, mit der Breker wenige Ta-

ge vor Kriegsende Honorarforderungen in Höhe von 5,5 Mio. RM einzufordern suchte.⁴⁵ Danach waren »Flora« und »Demut« als Ausstattungstücke für die persönliche Residenz Hitlers bestimmt. In einer Reihe von Frauenakten sowie Reliefs mit mythologischen Szenen sollten dort Werke mit »lyrischem« Charakter zur Aufstellung kommen.⁴⁶ Sie hätten das »besinnliche« Gegengewicht zu einem insgesamt zwanzig Einzelfiguren und zwei Pferdegruppen umfassenden Heroenprogramm auf der Platzfläche vor dem »Führerbau« gebildet, zu dem der »Herold« und die »Berufung« gehörten.⁴⁷ Beide Plastiken sollten auf eine Höhe von sechs Metern vergrößert werden. Während man den vorgesehenen Standort des »Herolds« nicht kennt, läßt sich die »Berufung« anhand der Speer-Pläne im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München als eine von vier Sitzfiguren identifizieren, die die Eckbrunnen im inneren Platzgeviert bekrönen sollten.⁴⁸ Von den übrigen drei Brunnenplastiken war bei Kriegsende lediglich der »Verwundete« fertiggestellt. Die beiden ausgeführten Wer-



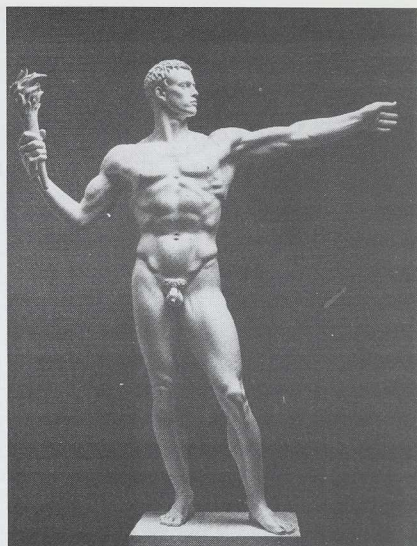
15 Albert Speer, Großer Platz (aus: Leon Krier (Hg.) Albert Speer, Architecture (1932-1942), Brüssel 1985)

ke allerdings geben bereits die Richtung an, in denen das Ensemble zu verstehen ist: es geht um den Willen zu unbedingtem Gehorsam, um Kampfbereitschaft und Opfermut. Die gleichen Themen sollten auch in den Reliefs des »Triumphbogens« an der Nord-Süd-Achse, einem monumentalen Kriegerdenkmal für die Gefallenen der beiden Weltkriege, dargestellt werden. Für den Kunstberichtersteller Werner Rittich handelt es sich dabei um »die Eigenschaften und Kräfte, die das deutsche Schicksal bestimmen und somit zeitlose Geltung haben.«⁴⁹

Überragt werden sollten diese »Eigenschaften und Kräfte« von einer allegorischen Darstellung der »Partei«, dem 1941 entstandenen »Fackelträger«. Zwar nennen die Quellen auch hier keinen genauen Standort, doch wäre die Figur mit einer Höhe von 30 Metern (zuzüglich Sockel!) sicherlich kaum zu übersehen gewesen.⁵⁰ Die Dimensionen legen den Schluß nahe, daß Planer und Künstler dabei an ein deutsches Gegenbild zur amerikanischen Freiheitsstatue gedacht haben.



16 Arno Breker, »Verwundeter«, 1940 (aus: Die Kunst für Alle 58, 1942/43)



17 Arno Breker, »Fackelträger«, 1941 (aus: Die Kunst für Alle 58, 1942/43)

Hier schließt sich auch der Reigen der überraschenden Begegnungen. Der »Fackelträger« nämlich ist das jüngste und zugleich bemerkenswerteste Opfer von Brekers Recycling-Politik. Begleitet von einem Adler und mit einem anderen Kopf ausgestattet, in der rechten Hand einen Speer statt der Fackel, steht er jetzt als »Alexander der Große« im Garten des Bildhauers in Düsseldorf-Lohausen.⁵¹

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

BA = Bundesarchiv Koblenz
GBI = Generalbauinspektion
HstA = Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Büro Speer-Pläne
KiDR = Kunst im Dritten Reich/Kunst im Deutschen Reich

Anmerkungen

- 1 Albert Speer, Vorwort zum Katalog Arno Breker, Potsdam 1944, S. 4.
- 2 »Siegerin« und »Zehnkämpfer« auf dem »Sportforum« des »Reichssportfelds«.
- 3 Brief vom 24.2.1938, zit. nach: Klaus Staack (Hg.), Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988, S. 133.
- 4 Adolf Hitler, Rede zur Eröffnung der »Zweiten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerk-Ausstellung«, in: KiDR 3, 1939, S. 4ff.; S. 5.
- 5 Die ersten Aufträge, Plastiken für die »Soldatenhalle« von Wilhelm Kreis und für den »Runden Platz«, erhielt Breker vermutlich unmittelbar nach der Einrichtung der sogenannten »Durchführungsstelle« der GBI im Juni 1938, die für die Realisierung der geplanten Baumaßnahmen zuständig war.
- 6 Die Diskussionen um ein Staatsatelier für Arno Breker setzten im Juli 1938 ein; unter dem Datum vom 23.7.1938 notierte Rudolf Wolters: »Professor Breker war heute morgen hier und äußerte nochmals den Wunsch, daß ihm vom Park des Schlosses Ruhwald (städtischer Besitz) ein Teil abgetrennt würde«. Im Herbst des Jahres wurde dann die Stadt Berlin angewiesen, einen Baugrund in Dahlem für ein Wohnhaus und das Atelier zur Verfügung zu stellen und den Bau »mit größter Beschleunigung sofort in Angriff zu nehmen, da die Aufgaben, die Herr Prof. Breker für die Neugestaltung vom Führer bekommen hat, außerordentlich große und dringliche sind und eine schnellstmögliche Benutzung des zu erbauenden Ateliers erforderlich machen.« (Brief des Präsidenten der GBI an den Oberbürgermeister von Berlin vom 3.10.1938) Die Baumaßnahmen wurden bei Kriegsbeginn zunächst eingestellt; 1942 wurde wenigstens der Atelierbau vollendet (BA R 120/1641).
- 7 Die »Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH« war ein Subunternehmen der GBI. Ihr Geschäftsführer Walter Hoffmann war gleichzeitig Hauptabteilungsleiter im Hauptamt Verwaltung und Wirtschaft der GBI und später Leiter des Zentralamtes Kultur beim Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion (BA R 120/2735). Zur Entwicklung der GmbH vgl. Marta Mierendorff, Der Untergang Steinbildhauerwerkstätten Arno Breker GmbH in Wriezen/Oder. (Maschinenschriftliches Manuskript, Landesarchiv Berlin); Magdalena Bushart, Arno Breker (geb. 1900) – Kunstproduzent im Dienst der Macht, in: Skulptur und Macht, Katalog Berlin 1983, S. 155ff.; S. 157.
- 8 Rechnung vom 21.3.1945 (BA R 120/1460a). Von dieser Summe hat Breker vermutlich nur 3,5 Mio. RM erhalten; eine weitere Abschlagszahlung von 5,4 Mio. RM, die er in der genannten Rechnung einforderte, wurden zwar am 5.4.1945 noch zur Anweisung freigegeben, doch erscheint es unwahrscheinlich, daß das Geld zu diesem Zeitpunkt seinen Empfänger noch erreicht hat.
- 9 Zum Vergleich: Josef Thorak standen laut Rechnung vom 10.8.1944 insgesamt 1332650,- an Honorar- und Herstellungskosten zu. In dieser Aufstellung waren außer dem »Reichsautobahndenkmal« alle Arbeiten erfaßt, die der Bildhauer seit Beginn der vierziger Jahre für das Reich geschaffen hatte (Rechnung vom 10.8.1944; BA R 120/3956). Höher dotiert als Breker dürfte lediglich sein Freund Albert Speer gewesen sein: für seine Entwürfe im Rahmen der Neugestaltungsmaßnahmen waren Honorare in Höhe von insgesamt 75 Mio. RM vorgesehen (Aufstellung vom 1.6.1944 BA R 120/1458); 1943 wurden beispielsweise Abschlagszahlungen in Höhe von 7025400,- RM fällig (Aufstellung vom 25.5.1943; BA R 120/1458).
- 10 Sprachregelung des Deutschen Wochen-

- dienstes Nr. 7638, zit. nach: Otto Thoma, Die Propaganda-Maschinerie, Berlin 1978, S. 372.
- 11 Werner Rittich, Zum 40. Geburtstag von Professor Arno Breker, in: KiDR 4 (Ausgabe B), 1940, S. I.
 - 12 Werner Rittich, Symbole großer Zeit. Zu dem Reliefwerk Arno Brekers, in: KiDR 6, 1942, S. 4.
 - 13 Wolfgang Fritz Haug, Ästhetik der Normalität/Vorstellung und Vorbild, in: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S. 79ff.; S. 94.
 - 14 Max Imdahl, Pose und Indoktrination – Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich, in: Staeck, 1988 (wie Anm. 3), S. 87ff.; S. 88.
 - 15 a. a. O., S. 90.
 - 16 Für ihre Hilfe bei der Übersetzung der Inschriften danke ich Anna Gara-Bak, Berlin und Frank Schimmelpfennig, Tübingen.
 - 17 Die Plastiken waren zum Zeitpunkt der Eröffnung der Neuen Reichskanzlei noch nicht fertiggestellt (Deutsches Nachrichtenbüro Nr. 55 vom 12.1.39; BA R 43 II/1054); dafür war eines der beiden Pferde im Sommer des Jahres in München auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« zu sehen. (Katalog der GDK 1939, Nr. 1184). Zur Aufstellung im Garten der Reichskanzlei vgl. die Abbildungen in: KiDR 3, 1939, S. 286f.
 - 18 Die Figur entstand offensichtlich ohne einen konkreten Auftrag. Sie wurde 1937 auf der Pariser Weltausstellung und 1938 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München gezeigt. Ein weiterer Guß steht heute vor dem Landeskrankenhaus in Salzburg (vgl. Hermann Braun, Fritz Klimsch – Werke, Katalog Hannover 1980, S. 76f.).
 - 19 Die Figur wurde erstmals 1939 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München ausgestellt (Katalog der GDK 1939, Kat. Nr. 578).
 - 20 Besitzverzeichnis der GBI vom 20.7.1943 (BA R 120/1768).
 - 21 Werner Durth, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970, Braunschweig/Wiesbaden 1986, S. 229.
 - 22 a. a. O., S. 231, Abb. 74.
 - 23 Für den freundlichen Hinweis auf Karin hall als möglichem Herkunftsort danke ich Frau Eva Heilmann, Baldham.
 - 24 Rede Hitlers anlässlich der Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung«, München 1937, abgedruckt in: KiDR I, 1937, S. 47ff.; S. 60.
 - 25 Johannes Sommer, Arno Breker, Bonn o.J. (1942), S. 12.
 - 26 Werner Rittich, Zu einigen neuen Werken des Bildhauers Arno Breker, in: KiDR 7, 1943, S. 236ff.; S. 236.
 - 27 Bereitschaft, Sonderschrift des Oberkommandos der Wehrmacht, Abteilung Inland, Berlin o.J. (1942). Die Schrift trägt die Widmung: »Dem deutschen Soldaten«. Die Gedichte stammen von Helmut Dietlof Reiche. Von der Verteilung berichtet der Leserbrief von Christian Dethleffsen, Pinneberg, in: Die Zeit 33, 12.8.1988, S. 13.
 - 28 Bereitschaft 1942 (wie Anm. 27), S. 28.
 - 29 a. a. O., S. 8.
 - 30 Rittich 1943 (wie Anm. 26), S. 238. Volker G. Probst datiert die Figur auf das Jahr 1938 (Volker G. Probst, Arno Breker. Der Prophet des Schönen. Skulpturen aus den Jahren 1920-1982, München 1982, Kat. Nr. 82).
 - 31 Auf diese beiden Vorbilder wies der Bildhauer seinerzeit selbst hin. Bei Werner Rittich heißt es dazu: »Arno Breker selbst bezeichnet den »Herold« als eine Variation jenes ausdrucksmäßigen Themas, das er in den Figuren der »Partei« und des »Künder« gestaltet hat. Der Vergleich dieser Werke, deren Entstehung etwa vier bzw. fünf Jahre auseinanderliegt, zeigt die aus der Aufgabe begründeten Ähnlichkeiten, erweist aber zugleich eine Steigerung, die in der Entwicklung des Gesamtwerkes begründet liegt.« (Rittich 1943, wie Anm. 26, S. 238).
 - 32 Werner Rittich, Die Plastik in der Großen Deutschen Kunstausstellung 1943, in: KiDR 8, 1943, S. 157ff.; S. 176.
 - 33 Mit Wiederholungen operierte der Bildhauer freilich schon im Dritten Reich. So dürfte der Torso der »Aufschauenden« (um 1943) identisch sein mit dem der »Flora« und der »Demut«; der »Atlas«, den Breker für die »Halle des Volkes« entworfen hat, ist eine Wiederholung des »Prometheus« von 1937, bei der die Fackel durch die Weltkugel ersetzt ist.

- 34 Prospekt der Weserbergland-Klinik, herausgegeben von der Stiftung Weserbergland-Klinik, Hörter, o.J.
- 35 Der Bildhauer bekannte im Gespräch mit Ben Witter, er könne »von Muskeln nicht genug kriegen«. (Ben Witter, »Ich kann von Muskeln nicht genug kriegen«. Arno Brekers Kunstschaffen geht weiter, in: Die Zeit Nr. 26 vom 20.6.1980).
- 36 Von Arno Breker stammt neben den rundplastischen Figuren auch die Wandgestaltung im großen Bewegungsbad der Klinik: eine Reiterszene mit antikisch gewandeten Männer- und Frauengestalten.
- 37 »Breker sucht im Kunstwerk den gesunden und starken Menschen zu gestalten. Das ist kein Programm, sondern eine Folge der Lebensanschauung. Der Mensch unserer Zeit erstrebt die Vollkommenheit seines Körpers, weil er sie als ein großes Glück erlebt und nur in ihr die Gewähr dafür weiß, daß er selbst und sein Volk, von dem er ein Teil ist, bestehen können. Der Triumph des Starken und Gesunden über das Schwache und Kranke muß notwendigerweise in der Kunst Ausdruck finden. Diesen Triumph des Gesunden feiert das Werk Brekers.« Sommer 1942 (wie Anm. 25), S. 10.
- 38 Karin Förster, Staatsaufträge an Bildhauer für das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, in: Magdalena Bushart u.a. (Hg.), Entmachtung der Kunst, Berlin 1985, S. 156ff.; S. 163.
- 39 Werner Rittich, Einführung zum Katalog, Arno Breker, Köln 1943, S. 8.
- 40 Obwohl die Planungen für das Mussolini-Denkmal geheim waren, finden sich dezente Hinweise auf diesen Verwendungszweck der »Bereitschaft« auch in zeitgenössischen Publikationen. So plazierte man in einem Artikel über den Neubau der italienischen Botschaft in Berlin ein Modell der Figur auffällig in allen Aufnahmen vom Arbeitszimmer des Botschafters: es steht mal auf dem Schreibtisch des Gesandten, dann wieder auf dem Kartentisch oder dem Kaminsims: Friedrich Hetzelt, Der Neubau der Königlich Italienischen Botschaft in Berlin, in: KiDR 5 (Ausgabe B), 1941, S. 160ff. Abbildungen S. 167-169 und S. 173.
- 41 Kristine Pollack, Bernd Nicolai, Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg?, in: Kat. Berlin 1983 (wie Anm. 7), S. 61ff.; S. 74.
- 42 Vgl. Albert Speer, Erinnerungen, Berlin 1969, S. 66f. und Leon Krier (Hg.), Albert Speer, Architecture 1932-1942, Brüssel 1985, S. 65ff.
- 43 Die Pläne – sie tragen die Aufschrift: »Ausgearbeitet nach den Ideen des Führers durch Speer, Architekt, Berlin, den 20. April 1937« – zeigen an Bildwerken lediglich einen Adler als Bekrönung der »Großen Halle« und je ein Figuren paar für die beiden auf der Eingangsseite des Platzes gelegenen Gebäude (HstA 2772 und 2884).
- 44 Die meisten Entwürfe zur Platzgestaltung im Bayerischen Hauptstaatsarchiv stammen – soweit sie überhaupt datiert sind – aus der Zeit zwischen dem Juli 1940 und Mai 1941. Somit sind die Planungen in Verbindung mit Deutschlands Sieg über Frankreich zu sehen. Am 25.6.1940, in der Nacht nach der Kapitulation Frankreichs, hatte Hitler befohlen, die Neugestaltung Berlins mit größerer Eile voranzutreiben, um der Stadt den ihr »durch die Größe unseres Sieges zukommenden Ausdruck als Hauptstadt eines starken neuen Reiches« zu geben (Durth 1986, wie Anm. 21, S. 138f.). Neben Arno Breker wurde 1940 offensichtlich auch der Wiener Bildhauer Robert Ullman mit Aufträgen für den »Großen Platz« bedacht. Von ihm berichtete Werner Rittich 1943, er habe im Auftrag der GBI für Berlin vier Gruppen mit Darstellungen der Tageszeiten geschaffen (Werner Rittich, die Plastik in der Großen Deutschen Kunstausstellung 1943, in: KiDR 7, 1943, S. 157ff.; S. 181; ders., Robert Ullmann, in: KiDR 7, 1943, S. 188ff.; Abbildungen S. 111; 151; 192). Diese Gruppen tauchen als Wandbrunnen in Speers Plänen für den »Großen Platz« auf (HstA 1835, 2802 und 2886). Die Entwürfe Ullmanns scheinen Hitler außerordentlich gut gefallen zu haben. Vgl. dazu Rudolf Wolters, Chronik des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt Albert Speer, 1941 (Landesarchiv Berlin, Pr.Br. Rep 107/53a) S. 90.
- 45 BA R 120/3460a; auf diese Akte beziehen sich auch die folgenden Angaben.
- 46 Als dritte Figur gehörte zu dem Flora-De-mut-Ensemble die 1941 entstandene »Psy-

- che« – ebenfalls ein Frauenakt mit »anmutig« geneigtem Kopf. Als weitere Ausstattungsstücke für den Führerpalast waren vorgesehen: die Reliefs »Apoll und Daphne«, »Orpheus und Euridike«, »Abschied« und »Du und Ich«, sowie die Rundplastiken »Aufschauende«, »Schreitender Jüngling« und »Stehender Jüngling«.
- 47 Vgl. Werner Rittich, *Das Lyrische in der Plastik*, in: *KiDR* 8, 1943, S. 99ff.; S. 103.
- 48 HstA 1813 (»Großer Platz, Ansicht gegen West mit Eckbrunnen«; M 1:100; datiert 29.4.1941) und HstA 1812 (»Großer Platz, Brunnen mit Plastik«, M 1:50, datiert 24.4.1941). Karin Förster, die diesen Plan erstmals veröffentlichte, glaubte an einen Entwurf für das Nürnberger Reichsparteitagsgelände (Förster 1985, wie Anm. 38, S. 164f.). Ein Vergleich der Maßangaben der Plastik mit den Lageplänen der Eckbrunnen (HstA 1811 und 1816) und dem Gesamtplan des Platzes (Krier 1985, wie Anm. 42, S. 64) weist jedoch eindeutig Berlin als geplanten Standort aus. Allem Anschein nach hatte man nicht von Anfang an an ein Heroenprogramm für die Eckbrunnen gedacht: ein früherer Plan vom 14.1.1941 zeigt eine »Europa mit dem Stier« als Brunnenbekrönung; er trägt den Zusatz »überholt«! (HstA 1814).
- 49 Werner Rittich, in: *Kat. Potsdam 1944* (wie Anm. 1), S. 9.
- 50 Am Beispiel des »Fackelträgers« zeigt sich deutlich, daß ein überdimensionierter Maßstab schon aus finanziellen Gründen äußerst attraktiv für Breker sein mußte. Während er 1945 für eine 2,20 m hohe Bronzeplastik 45 000,- RM und für eine 6 m hohe Figur wie der »Berufung« 250 000,- RM veranschlagen konnte, waren es für die 30 Meter-Version des »Fackelträgers« stolze 1 250 000,- RM Honorarkosten. Für das Modell im Maßstab 1:10 konnte er bereits 50 % der Gesamtsumme fordern, also 625 000,- RM, für den ebenfalls 3 m hohen Entwurf der »Berufung« jedoch »nur« 125 000,- RM.
- 51 Ein Entwurf des Denkmals ist abgebildet bei Volker G. Probst, *Arno Breker, 60 ans de sculpture*, Paris 1981, S. 204; der neue »Alexander«-Kopf des Fackelträgers ist publiziert bei Probst 1982 (wie Anm. 30), Nr. 200 und 201. Der Adler ist ebenfalls ein Weggefährte aus alten Tagen: er war ursprünglich für die Soldatenhalle von Wilhelm Kreis bestimmt.