## ORDEN POUR LE MÉRITE FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

#### REDEN UND GEDENKWORTE

NEUNUNDZWANZIGSTER BAND 1999

BLEICHER VERLAG · GERLINGEN

### VORTRAG VON HUBERTUS VON PILGRIM

#### HUBERTUS VON PILGRIM

# EPIGRAMME DES BILDHAUERS - DENKMALSREFLEXIONEN -

Herr Bundespräsident, Herr Ordenskanzler, meine Damen und Herren!

»Exegi monumentum aere perennius« beginnt Horaz eine seiner berühmten Oden: »Ein Denkmal habe ich errichtet, das die Zeiten länger überdauern soll als eines, das in Bronze gegossen wurde«, wie ich als Bildhauer ausholend übersetze, wobei mir die Lakonie der lateinischen Syntax: »aere perennius« unerreichbar bleibt. Und da ich interpretiere, sollte ich hinzufügen »Aus Versen habe ich ein Denkmal errichtet ...«, was sinngemäß aus folgenden, hier nicht in extenso zitierten Strophen hervorgeht.

Ich erlaube mir, diese vor nun rund zweitausend Jahren niedergeschriebenen Verse zum ersten Ausgangspunkt einiger Betrachtungen über Wesen und Widersprüchlichkeit des Denkmalsgedankens zu machen. Ein Denkmalsbewusstsein ist die Voraussetzung für die Wirkweise eines Denkmals. Schon von Horaz aus betrachtet kann man weit in die Geschichte zurückrechnen, um von solcher Bewusstseinsprägung zu sprechen. Auch auf den kundigen Römer Horaz lässt sich gewiss der Terminus von Jan Assmann beziehen vom »kulturellen Gedächtnis«.

Ein Denkmal, »das kein zernagender Regen noch des Nordwinds Ungestüm umzustürzen vermag noch die unzählbare Reihe der Jahre, der Zeiten Flucht«, dichtete Horaz. »Imber edax« heißt es wörtlich, »zernagender, verzehrender Schlagregen«, was man angesichts der vielen Schädigungen überkommener Bildwerke mit »saurem Regen« zu übersetzen versucht ist. Diese Aktualisierung sollte aber nicht darüber wegtäuschen, dass in Wirklichkeit nicht die Umwelt, sondern der Mensch der größte Denkmalzerstörer ist, offenbar seit der Zeit, seit es überhaupt Denkmäler gibt. Die alten Ägypter kannten schon die Löschung der Denkmäler, die Umwidmung der in Granit geschlagenen Inschriften, die »emendatio memoriae«. Hat sich im Prinzip unsere Zeit darin geändert?

Der Wunsch zu überdauern ist das movens, Denkmäler zu stiften, zu gestalten. Aus diesem Elementarbetrieb leitet sich nicht nur die Furcht vor Zerstörung und Vergängnis ab, sondern eben auch der brennende Wunsch, in einer bestimmten, erwünschten Sicht zu überleben. Horaz erscheint uns modern in seinem Individualismus. Denn sein Denkmalsinteresse ist dem Gegenstand gewidmet, der dem Künstler der wichtigste zu sein pflegt, auf den er am liebsten zu sprechen kommt: Seine Ode wendet sich nicht an Maecenas, um eine seiner bekanntesten Widmungen zu nennen, sondern sie ist ausdrücklich als Denkmal für sich selbst gemeint, ein Selbstdenkmal.

Dass der von memini – sich erinnern – abgeleitete Begriff monumentum sich nicht auf Statuen, Grabmäler, Gebäude allein, sondern auch auf schriftliche Zeugnisse der »rerum gestarum« beziehen kann, ist schon antiker Wortgebrauch. Der Neuzeit zugehörig – möchte ich hier einfügen – ist die Denkmalsform, die der nomenclatio, der Begriffsgebung, verbunden ist. Die Preußische Akademie der Wissenschaften nannte schon im 18. Jahrhundert ein neu entdecktes Sternbild »Friedrichs Ehre« und suchte so den Preußenkönig mit diesem »Sternendenkmal« in den Himmel zu heben. Den heutigen Naturforschern ist die Nomenclatur der Astronomie, der Physik, Chemie und nicht zuletzt der Medizin geläufig, die die Begriffe mit den entsprechenden Entdeckernamen paart. »Aere perennius« könnte man – mit Horaz – diese so schöne Denkmalsform nennen, in der große Forscher aus der fach-

lichen Begrenztheit heraustreten wie Hans-Gerhard Creutzfeld und Alphons Jacob etwa oder, mich einer anderen Katastrophe rückerinnernd, Henri Becquerel.

Welche Denkmalsart auch immer: Der in der kurzen Horaz-Zeile beschlossene Kontrast zwischen Traditionsbezug und Innovation, zwischen Norm und Subjektivität, ist das Element der Denkmalsthematik, das mich besonders fesselt. Ich bin der tiefen Überzeugung, dass ohne diesen Aspekt der Erneuerung, ohne subjektive Auslegung und Wandel ein Denkmal heute nicht mehr wirksam sein kann. Mich als Bildhauer reizt der Balanceakt zwischen Wahrung und Sprengung der überkommenen Denkmalsform. Naturgemäß aber führt diese Spannung häufig zu einem Scheitern von Wettbewerben oder zu den langjährigen Querelen, nicht nur den aktuellen, wovon noch die Rede sein wird.

»Private Mythologien« etikettierte die vierte »documenta« in Kassel einen ihrer Teilaspekte. Ist dieser Terminus akzeptabel, ist er nicht eine contradictio in adjecto? Diese Frage muss sich jeder Künstler stellen, der sich analog zu einem Mythenbegriff mit Denkmalsaufgaben beschäftigt, um sich jenseits mancher hermetischen oder ephemeren Wirkweise, auf eine - wenn auch nicht vordergründig gemeinte – Mitteilbarkeit und vor allem auf Dauer einzulassen. Die Denkmalskunst hat wie keine andere Disziplin der bildenden Kunst einen solchen Bezug zur Zeitdimension, die mit dem Verständnisproblem eng verknüpft ist. Jean-Marie Guyeau sagt (in seiner von Bergson eingeleiteten Schrift »Die Entstehung des Zeitbegriffs«): »Daher ist nichts absolut neu für uns; das ist das Geheimnis unserer Intelligenz, denn wir verstehen nichts, was nicht irgend ein Analogon in unserer Vergangenheit besitzt, was nicht irgend etwas in uns wachruft. Plato hatte recht mit seiner Behauptung, daß Erkennen zur Hälfte sich Erinnern bedeutet, daß es immer in uns etwas gibt, das dem Wissen entspricht, das wir von der Außenwelt erhalten.«

Konkret analysiert hat jedes Denkmal *drei* wesensbedingte Zeitebenen, nämlich erstens die seiner Thematik, des Dargestellten oder der des darzustellenden Ereignisses, zweitens die seiner Entstehung

und drittens schließlich die des jeweiligen Betrachters. Ein so berühmtes Denkmal wie das von Christian Rauch geschaffene für Friedrich den Großen versuchte mit historisch verbindlichem Bezug auf Kostüm und mit vielen epochebezogenen Reliefzitaten am Sockel das friderizianische Zeitalter zu beschwören. Gleichzeitig gibt es zweitens Zeugnis von der – nicht ganz ungetrübten – Denkmalfreude des 19. Jahrhunderts, ist ganz ein Werk des Klassizismus. 1830 spricht Rauch zum ersten Mal von »Nationaldenkmal«, 1839 bekommt er den Auftrag, 1851 ist das Denkmal vollendet. Es ist ganz lehrreich, in unserer ungeduldigen Gegenwart diese Jahresringe einer Denkmalsentstehung nachzuzählen!

Die dritte Zeitebene schließlich beschreibt die jeweilige Gegenwart mit ihrer wachsenden, schwindenden, seltener ihrer gleichbleibenden Rezeption. Hinter der Ortsbeschreibung, dass das Denkmal Friedrichs wieder (oder nach zwischenzeitlicher Restaurierung endlich wieder) Unter den Linden aufgestellt sei, offenbart sich eine solche Wechselgeschichte in unserem Jahrhundert, die ich hier nicht weiter auszuführen brauche. Das Max I.-Joseph-Monument vor dem Nationaltheater in München ist, was vielen nicht bewusst ist, vom gleichen Bildhauer, Christian Rauch, modelliert, wenn ich von der Mitwirkung Danneckers sowie der konzeptuellen Mitsprache von Klenze und Martin Wagner absehe. Dem Münchner Denkmal war bis heute gleichmäßigere Wirkung als dem Berliner beschieden. In der Verschiedenheit beider Denkmalgeschichten spiegelt sich auch die Teilung deutschen Nachkriegsschicksals. Darüber hinaus aber sollte man nicht tiefe Mentalitätsunterschiede verwischen noch ein bemerkenswertes Entstehungsdetail vergessen, das der gemütvollen Würde des Münchner Denkmals so entspricht: Bürger haben 1828 das Denkmal des kunstsinnigen Monarchen gestiftet.

Aber nicht nur der Denkmalanlass, sondern die Form, oder weiter gefasst, die Übereinkunft, was ein Denkmal sei, bestimmt wesentlich seine Wirkung. Und hier scheiden sich die Geister! In der neuen, weit verbreiteten und noch in den siebziger und achtziger Jahren immer wieder neu aufgelegten Propyläen-Kunstgeschichte nennt Hans-Gerhard Evers, der Koautor des Bandes für das

19. Jahrhundert, zwei Grundbedingungen für ein Denkmal, nämlich einmal, dass »es die Weltordnung widerspiegele« und zweitens, dass es eine »bestimmte Gliederung einhalte«. Solange sie intakt sei, gehören »Relief und Text an den Sockel, nicht an die Vollplastik. Die Vermengung dieser Ordnungen ist einer der wesentlichen Vorgänge in der Geschichte der Denkmalplastik und der wichtigste Grund für ihre spätere Entartung.« Wenn die Weltordnungen – was immer sich der Kunsthistoriker darunter vorstellte – wie in unserem Jahrhundert so aus den Fugen geraten sind, aber man – wie auch ich – unverdrossen der Denkmalsherausforderung stets neue Seiten abzugewinnen versucht, stoßen solche Postulate auf tiefes Unverständnis, ja, nach der geschichtlichen Erfahrung unseres Jahrhunderts auf heftigen Widerspruch bei der neuerlichen, widerlegbaren Verwendung des Verdikts »entartet«!

Evers leitet seine Denkmalszensuren von der Würdigung Christian Rauchs ab und stuft beide ebengenannten Denkmäler ein mit den Worten: »Das schönste in München für Maximilian Joseph I. von Bayern, das großartigste in Berlin für Friedrich II. von Preußen.« Weiter heißt es: »Wiederholen wir, weshalb diese beiden Denkmäler die besten sind, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht: die Respektierung dessen, was ein Denkmal ist – Rodin dachte so gänzlich anders, daß seine Werke die Denkmalsplastik sprengen –, die maßvolle Auffassung, was ein monarchisch geleiteter Staat ist, die Sensibilität des Künstlers, der sowohl die Maßstäbe wie die Inhalte abzuwägen weiß.«

Hier zeigt sich die Begrenztheit einer historisch abgeleiteten Wertkategorie, die neuen Dimensionen des »Ereignisdenkmals« nie gerecht werden kann. Aber auch für den auf den ersten Blick vielleicht weniger wandelbaren Topos des »Individualdenkmals« sind solche an die Vergangenheit gefesselten Wertungen unproduktiv – das ist aus der Geschichte selbst zu belegen. Christian Rauch zolle ich wohl meinen großen, aber eben doch kühlen Respekt; seinen Lehrer Johann Gottfried Schadow liebe ich sehr viel mehr und wünschte, ihm sei der ersehnte Auftrag des Friedrich-Denkmals zugefallen. Dem Urteil des genannten Kunsthistorikers diametral

entgegengesetzt aber ist meine Einschätzung speziell der Denkmalsleistung von Auguste Rodin.

Während meiner zwar nicht sehr langen, aber doch glücklich-produktiven Pariser Arbeitsepoche bin ich fast täglich an dem Balzac-Denkmal Rodins auf dem Boulevard Raspail nahe dem Boulevard Montparnasse vorbeigekommen. Erst an Ort und Stelle bin ich der merkwürdigen Denkmalsgeschichte gewahr geworden, die so aller Erwartung widerspricht, die man von der Wirkgeschichte eines Künstlerdenkmals haben kann, das heute sinnfällig an einem Treffpunkt literarischen und künstlerischen Lebens, nahe dem »Coupole«, in Sichtweite des »Café Flor« plaziert ist. Balzacs umfassender Ruhm ist so wenig umstritten wie der Auguste Rodins. Die Denkmalsseligkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts steht außer Frage. Und dennoch hat es um dieses Denkmal Streit gegeben: Seine Form entsprach nicht der überkommenen Denkmalsnorm. Die in leichter Schräge einsam aufragende, attributlose Gestalt wurde vom Auftraggeber nicht akzeptiert und ist erst lange nach dem Tode Rodins, in den dreißiger Jahren, gegossen und aufgestellt worden. Das lakonische Epigramm »À Balzac – à Rodin – ses amis«, ehrt den genialen Erzähler des »Chef-d'œuvre inconnu«, des »Colonel Chabert«, der »Peau de chagrin«. Gleichermaßen rühmt es den Bildniskünstler. Beider Lebenszeiten berühren sich kaum, sehr wohl aber haben sie eine Gemeinsamkeit: Die beiderseitige Anrufung Dantes in ihrer jeweiligen Sprache, in der »Comédie humaine« respektive in der »Porte d'enfer«. Und es nennt schließlich die postumen Stifter, denen sich in Gedanken die Verehrer beider Genies beigesellen können.

In der unmittelbaren Nähe des Balzac-Denkmals, nur zwei Straßenecken vom Boulevard Raspail weiter, gelangte ich in die rue d'Assas, in das Atelier von Ossip Zadkine, dessen Schüler ich im landläufigen Sinne nicht gewesen bin, den ich aber öfters aufsuchte und beim Drucken seiner späten Radierversuche einmal behilflich war. Zadkine war der Bildhauer, der mit seinem Rotterdamer Denkmal »La ville détruite« von 1946/53 den schöpferischen und damit entschiedensten Widerspruch gegen das Urteil der westli-

chen Nachkriegs-Kunstwelt einlegte, dass ein Denkmal in unserer Zeit nicht mehr möglich sei. Ich entsinne mich daran, dass mir Zadkine Maquetten und eine kleinere Teilfassung seines Rotterdam-Denkmals zeigte. Für mich war die Ermutigung, dass ein Denkmal doch noch möglich sei, umso nachhaltiger, als es sich bei Zadkine einerseits um die Neufindung einer Form, andererseits aber um das in jener Zeit besonders bemerkenswerte Vorbild handelte, auch und gerade bei einem »Ereignisdenkmal« an der figurativen Lösung festzuhalten.

Die Welt ehrt eher Herrscher denn Dichter und Erfinder - und das häufig im zu großen Maßstab. Das Urbild aller Reiterstandbilder, das des Marc Aurel in Rom, blieb vielleicht das schönste, sicher aber - als Huldigung für den Kaiser und Philosophen gleichermaßen – das maßvollste der Gattung: 4,24 m misst die größte Höhe, in nur doppelter Lebensgröße schon für die Entstehungszeit (160 oder 180 n. Chr.) nicht die Norm. Als spätestes Reiterstandbild in Deutschland gilt das von Wilhelm I. in Koblenz – es misst vom Boden bis zur Helmspitze 14 m und wurde gegen den Rat der vom Rheinland-Pfälzischen Landtag eingesetzten Fachkommission mit einem »remake« wieder errichtet. Wolfgang Mommsen, Lothar Gall, Thomas Nipperdey (mit dem schon vom Tode Gezeichneten beriet ich mich noch) und auch ich gehörten zu den vergeblichen Ratgebern. Zu fast gleicher Stunde wurde in Berlin das Thälmann-Denkmal abgetragen: Dem hätte ich auch nicht nachgetrauert, denn mit dem wilhelminischen Koloss gibt es eine andere merkwürdige Koinzidenz: Ebenfalls 14 m war das Höhenmaß Boden-Fahnenspitze. Besonders das ägyptische Altertum belehrt uns darüber, dass nur mit einem gewissen Grad der Abstraktion das menschliche Maß denkmalhaft zu überschreiten ist, nur mit einer den Plastiken innewohnenden Geometrie. In der Bildhauersprache gebrauchen wir denn auch den Terminus »monumental« entgegen fahrlässiger Umgangssprache als Prädikat im Sinne von »groß gesehen« – absolut unabhängig von faktischen Dimensionen.

Die Frage der *Dimension* spielt auch eine gewisse Rolle bei der von mir bisher vermiedenen, nun aber nicht ganz verzichtbaren Präsentation von einigen Lichtbildern. Die Projektion eines Dias kann die urtümliche Größenempfindung elementar verletzen – nicht anders als die kleine Buchabbildung in umgekehrter Richtung. Als Beispiel zeige ich hier eine Medaille von mir, ein Taschendenkmal, das in Wirklichkeit handtellergroß ist: Descartes, ich habe ihn letztes Jahr zu Ehren Dani Karavans zitiert, aber auch zur Rechtfertigung alles cartesianischen Denkens in der Kunst, was – sonst zitatmäßig immer unterschlagen – die Kraft der Empfindung und die der Vorstellung genauso einschließt wie den auswählenden Willensakt. So groß wie hier projiziert ließe sich auch ein Denkmal vorstellen, etwa in Neuburg an der Donau, wo Descartes im freiwillig gewählten Kriegsabenteuer Winterquartier bezog, das geliebte Florett sinken ließ und in die Maske des Philosophen schlüpfte.

So paradox es klingen mag: Dass selbst Persönlichkeitsdenkmäler nichtfigurativ lösbar sein können oder sein sollten (auf dieses erstaunliche Postulat bei der Ausschreibung des Wettbewerbs für das Adenauer-Denkmal werde ich noch kurz eingehen), stand mir in meiner Jugendzeit schon vor Augen. Wenn ich zwei Denkmalsbeispiele, von Rodin und Zadkine, nannte, die mein bildnerisches Denken in meiner späten Ausbildungszeit mitprägten, so will ich hier auch auf zwei im gewissen Sinn gegensätzliche Denkmaltypen hinweisen, die mir früh, schon vor beginnender künstlerischer Bewußtheit, vor Augen waren. Am südlichen Stadtrand von Berlin befindet sich die Denkmalanlage für einen der Männer, denen wir unsere heutige, so selbstverständliche Lebensmobilität mitverdanken, für Otto Lilienthal. Der Flugpionier, der mit seiner Untersuchung über den Vogelflug das Auftriebprinzip der entsprechend geformten Tragfläche entdeckte und formulierte und um den Einsatz seines Lebens ausprobierte, hat ein in der Endphase unserer ersten Republik konzipiertes, 1933 vollendetes Denkmal erhalten, das in verschiedener Hinsicht verdient, genannt und - wenn es denn möglich wäre, in seinen ganz ursprünglichen Zustand zurückversetzt zu werden. Auf dem elf Meter hohen Hügel, einer künstlichen Aufschüttung, seinem »Fliegeberg«, wie Lilienthal ihn

nannte, ist ein um ein großes, offenes Zentrum umlaufendes Dach auf leichten Metallstützen errichtet worden, nicht nur, um den historischen Ort zu markieren, sondern auch um eine große Bronzekugel auf schwarzem Basaltsockel zu umfassen. Auf dieser Kugel waren die wichtigsten Pionierflüge der Epoche eingraviert: Allein die einem nationalen Chauvinismus abholde Negierung eines Alleinanspruchs eines Volkes an einer bahnbrechenden Entdeckung machte dieses leider heute in seinem Kernstück so verhunzte Denkmal sympathisch. Offenkundig ist die durch Krieg oder späteren Mutwillen zerstörte Kugel durch einen lediglich geographisch verstandenen Globus gedankenlos ersetzt und heute überdies durch Graffiti vollends entstellt worden. Der Architekt Fritz Freymüller ist – in Verbindung mit einem Gartenarchitekten Eschenbach – der Schöpfer dieses Denkmals, das im »leichten« Stil eher Bauhausgeist atmet, als dass es von einem nationalistischen, »schweren« Pathos gezeichnet ist, das in jenen Jahren eine andere Formund Materialwahl bevorzugte. Das pionierhaft-konstruktive Element ist der Ehrung eines frühen Flugingenieurs angemessen. Gleichzeitig ist aber in der Form auch ein Traditionsbezug der »Lilienthal-Gedenkstätte« unverkennbar. Die lichte Stahlkonstruktion läßt auch an die antike Form des Rundtempels denken, der als eine Denkmalsform im klassizistischen Zeitalter Beliebtheit und Verbreitung fand.

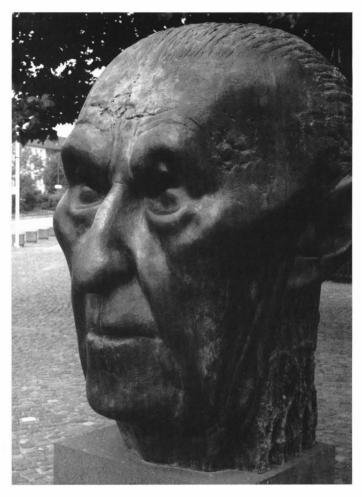
Eine solche »Tholos«, (ἡ θόλος) wie die Griechen sagten, nenne ich als frühes klassizistisches Beispiel das 1790 im »Georgengarten« in Hannover-Herrenhausen errichtete Leibniz-Denkmal. Den Entwurf zeichnete Johann Daniel Ramberg, ein Verwaltungsjurist, der sich nicht auf sein Amt als »Hofrat« (im Kabinett von Georg III. von England-Hannover) beschränkte, sondern auch als Kunstliebhaber und -sammler hervortrat. Sein zumindest in Niedersachsen wohlbekannter Sohn Johann Heinrich Ramberg (1763–1840), der in London respektive Hannover Hofmaler war, hat ihn, zusammen mit seiner Mutter und Schwester etwa in der Zeit der Entstehung des Leibniz-Denkmals reizvoll gezeichnet. Was hier den Geist heiteren Rokokos zu atmen scheint, mag geeignet sein, das Uneinheit-

liche der genialischen Epoche zu verdecken. Mit Lichtenberg standen Ramberg Vater wie Sohn in freundschaftlichem Briefkontakt: Da scheint es über die Angemessenheit eines Denkmals für einen solchen universalen Geist wie Leibniz zu Diskussionen gekommen zu sein. Man bedenke, dass neben dem über viele Zeitalter so üblichen Herrscherdenkmal das Individualdenkmal für einen Dichter oder Philosophen längst nicht die gleiche Selbstverständlichkeit gehabt hat, was auch aus der Tatsache folgert, dass das Leibniz-Denkmal nicht aus der Privatschatulle Georg III., sondern mit Hilfe einer öffentlichen Sammlung finanziert wurde, die Johann Daniel Ramberg mit initiierte. Das Rundtempelchen steht heute noch, die zugehörige Leibniz-Büste befindet sich aber nicht mehr im Tempel, der somit die wahrscheinlich ursprüngliche »unpersönliche« Form, eines Individualdenkmals ohne Porträt wiedergewonnen hat, allerdings von Farbsprayern demoliert, was auch eine Art von »imber edax« geworden zu sein scheint.

Wie Denkmäler sich im Wandel befinden können, kann ich mit meiner ersten nicht rezeptiv-betrachtenden, sondern ausübenden Erfahrung belegen, die ich mit dem Gefallenendenkmal der deutschen Studentenschaft machte. Dazu muß ich hier die Denkmalsgeschichte des jetzt vor achtzig Jahren gestifteten und Anfang der zwanziger Jahre in Würzburg realisierten Denkmals andeuten: Im Zuge des politischen Wandels Deutschlands konstituierte sich 1919 die Deutsche Studentenschaft, die sich als Repräsentanz aller Studenten der deutschen Universitäten verstand. Das war in dieser Form ein Neuanfang, der sich aber im Schatten des gerade beendeten Krieges auch mit einem Rückblick auf die vielen Gefallenen verband. Etwas von dem nationalen Pathos der Kriegsfreiwilligen des frühen 19. Jahrhunderts schwang in der Aussage der ersten Denkmalsfassung mit. »Deutschland muß leben, auch wenn wir sterben müssen« stand auf einer Seite eines massiven Granitwürfels von jeweils zwei Metern Kantenlänge, bekrönt von einem bronzenen Adler. Doch diese heroische Ausdrucksform ging den Nationalsozialisten nicht weit genug, die unmittelbar nach ihrer Machtübernahme dieses Denkmal zu einer zweiten Fassung umgestalteten. Zwei der streng mittig eingemeißelten Eisernen Kreuze wurden in ahistorischer Usurpation durch Hakenkreuze ersetzt, und sei es auch nur, um die Zwangsablösung der demokratischen Verfasstheit der Studentenschaft der ersten deutschen Republik zu demonstrieren. 1945 kam der dritte Denkmalswandel. Der von den Nationalsozialisten durch einen größeren und gröberen ersetzte Adler war in den Kriegs- oder Nachkriegswirren verschwunden, die nationalsozialistischen Embleme herausgemeißelt, der massige, durch unproportionierte Umgestaltung der Aufstellung wie durch Einschüsse verhunzte Granit war in jeder Hinsicht beziehungslos geworden. Er stand der Würzburger Stadtverwaltung im Wege, als sie, ein gutes Jahrzehnt nach Kriegsende, die von Bomben stark gezeichnete Stadt zu sanieren begann und u.a. an dieser Stelle eine neue Straßenführung plante. So wurde - gut vierzig Jahre nach Denkmalsstiftung - die nächste, die vierte Metamorphose durch eine Ausschreibung unter den Kunststudenten der Berliner wie der Münchner Akademie initiiert. Ich gewann den Wettbewerb als meine erste öffentliche Arbeit. Sie stellte mich neben der gestalterischen Aufgabe vor die Lösung einer schlüssigen Widmungsinschrift. Da war die Erinnerung an die gefallenen Studenten des Ersten Weltkriegs. So viele Studenten waren Kriegsfreiwillige. 1939 aber schwang schon mehr die Erinnerung an 1918 mit. Doch einfach nur mit Zahlen operieren 1914/1918 und 1939/1945 verbot schon der Hinweis auf den Tod widerständiger Studenten seit 1933 und nach 1945 in der sowjetischen Besatzungszone. Die vielen studentischen Kriegstoten und die wenigen, aber so oft beschworenen der »Weißen Rose« sollten nun auf einen Nenner des gemeinsamen Gedenkens zusammengerechnet werden. Es gab 1958/59 manchen Widerspruch im stillen Würzburg, das man sich 1919/20 als zentralen Ort zwischen Königsberg und Straßburg, zwischen Greifswald und Freiburg als quasi geometrische Mitte einstmaliger Universitätslandschaft erwählt hatte. Zusammen mit dem klugen Generalsekretär des Verbandes Deutscher Studentenschaften einigte ich mich auf die - nach Lage der Dinge äußerst kurze - Inschrift: »Die Deutsche Studentenschaft / im Gedenken / an den Tod / das Opfer / das Vorbild.« Uns leitete die Vorstellung, dass jeder der drei beschworenen Begriffe einen Rückverweis auf den vorhergehenden enthalten sollte, also nicht der beliebige Tod und nicht das beliebige Opfer, nicht die Rücknahme weit zurückliegender Geschichte, ohne die verloren gegangene Stimmung eines »dulce et decorum pro patria mori« anklingen zu lassen. Heute, nach wiederum vierzig Jahren, gibt es die Deutsche Studentenschaft – das ist nüchtern festzustellen – qua Verfassungsurteil in dieser Form gar nicht mehr, und die SBZ ist ein Trümmerstück der Vergangenheit. Und ob ein solches Denkmalsepigramm noch heute in dieser Form zu Stande käme, bezweifle ich. Dennoch bleibt nachzutragen, dass das Denkmal bis heute – sit venia verbo – benutzt wird.

Denkmale und ihre Geschichte. Hier in Bonn liegt es für mich nahe, kurz an die Vorgeschichte des Adenauer-Monuments zu rühren, weil schon die Nachgeschichte wieder ein neues Kapitel aufschlägt. Soll der »Alte«, wenn möglicherweise die große Moore-Plastik vom Kanzleramt nach Berlin transferiert wird, »im Beipack«, wie es höhnisch hieß, mitkommen? Ich bin nicht gefragt worden und höre widersprüchliche Meinungen. »Natürlich« gehöre der Adenauer-Kopf nach Bonn, heißt es, er soll an der angestammten Stelle stehen bleiben. Andere nachdenkliche Stimmen stufen Adenauer nicht als Nostalgiekanzler der Bundesrepublik ein und plädieren für eine Berliner Aufstellung, die aber bisher jeder Konkretisierung eines möglichen architektonischen Bezuges entbehrt noch einen gesamtpolitisch-historischen, »interfraktionellen« Zusammenhang ins Auge fasst.

Ich will hier die farbenreiche, nicht schattenlose Entstehungsgeschichte des Adenauer-Monuments nicht breit ausmalen. Zwanzig Jahre sind seither vergangen, mancher hat offenbar vergessen, dass die Wettbewerbsausschreibungs- und Aufstellungsgeschichte in die Zeit der sozialliberalen Koalition zurückreicht. Aber ich muss ein wenig lächeln über Wendungen wie »angestammter« Platz, wenn ich mich der langen Aufstellungsquerelen entsinne und daran erinnere, dass ausschreibungsgemäß Rhöndorf der vorgesehene Stand-



Konrad Adenauer-Monument Bonn, 1979–82 Bronze, 200 cm × 150 cm × 150 cm. (Foto: Hubertus v. Pilgrim)

ort war, einstmals und offenbar doch nicht ohne inneren Zweifel an dieser anekdotischen Reduktion auf das Lokale.

Ich widerspreche der klischeehaften Übertreibung der Adenauer nachgesagten Abneigung gegen Berlin. Eben dort hatte ich ihn unversehens, in ganz unmittelbarer Nähe vor Augen bekommen, am Kurfürstendamm, 1961, als er mit schnellem, entschiedenem Schritt aus dem »Hotel am Zoo« kam, seiner Entourage einen Schritt voraus. Der lebhafte, aber greisenhafte Kopf faszinierte

mich spontan (ich schiebe die erklärende Nebenbemerkung ein, dass zumindest ich selbst damals keine fernsehabendliche Vorstellungsprägung besaß). Am tiefsten aber beeindruckte mich der offenkundige, tiefe Gegensatz von Alterszeichnung und gespannter Vitalität. »Wie würdest du ihn modellieren« fragte ich mich selbst. Wer heute an dieser meiner vorgreifenden Ahnung zweifeln mag, den erinnere ich an meine künstlerische Ausbildung bei Bernhard Heiliger, der in damaligen Jahren ein großer Porträtist war und dessen plastische Bildnisse großer Zeitgenossen damals Aufsehen erregten, von Karl Hofer angefangen bis zu den Großen der Politik wie Reuter oder – sehr intensiv – Theodor Heuss. Adenauer aber blieb ausgespart.

Als mich aber die Adenauer-Wettbewerbsanfrage vor nun zwanzig Jahren erreichte, stand dieser frühere Berliner Eindruck unmittelbar frisch vor meinen Augen und ich modellierte sofort meinen ersten Bozzetto in der spontanen Idee, einen so gut wie sockellosen großen Kopf zu machen. Der Aufforderung folgte eine erste Bonner Arbeitsbesprechung, bei der der Auslober den Wettbewerbern nahelegte, kein Persönlichkeitsdenkmal zu entwerfen. Mit diesem Einwand hatte ich überhaupt nicht gerechnet. Und in der Tat ließ sich keiner der Konkurrenten auf eine wie auch immer geartete Porträtlösung ein, abgesehen von einem nicht vorbildfreien, offenbar etwas an der Lincoln-Sitzfigur (Washington D. C.) orientierten Vorschlag. Politisches Handlungsgeschehen losgelöst von der Wesensstruktur des Hauptakteurs - das konnte mir ausgerechnet am Beispiel Adenauers überhaupt nicht einleuchten, das widersprach auch dem Historikerurteil wie dem Barings von der »Kanzlerdemokratie«. Ich wich aber von meinem allerersten, spontanen Konzept nicht ab, das ich nach und nach klärte und ausformte.

Schwerer wog noch das Verdikt führender Kunsthistoriker vom Ende des Individualdenkmals, doch an dieser Stelle verdient die Fairness des Bonner Kunsthistorikers Eduard Trier gerühmt zu werden, der ein deutliches »revoco« dieser Auffassung mit einem Aufsatz 1983 publizierte, in dem er fünf Denkmäler der achtziger Jahre vorstellte, die sich in der Autorenschaft stark unterscheiden

(Hrdlicka, Gerresheim, Rückriem, Bill und ich) und ebenso wenig wie die Geehrten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind: Engels, Heine (zweimal), Einstein und Adenauer. Nur meine Denkmalfassung ist unter diesen zitierten Individualdenkmälern (neben der Düsseldorfer Heine-Totenmasken-Version Gerresheims) ein Porträtdenkmal, doch meine ich, ganz eigener Art. Gerresheim hat ein *Toten*mal konzipiert, mir ging es um die Verlebendigung, wie das die beispielhafte Tendenz der griechischen Grabstele war.

Im Zentrum des Meinungsstreits hatte ich die Ruhe, mein Konzept zu entwickeln, was vor allem die in den Kopf eingearbeiteten Begleitreliefs betraf, die »Entartung« des Denkmalsgedanken laut oben zitierter Propyläen-Kunstgeschichte. Mir kam es auf die Formulierung eines »republikanischen« Denkmals, will sagen, eines auch berührbaren, auch aus der Nähe zu betrachtenden Monuments an. Ein »Herrscherdenkmal«, in aller Regel städtebaulich eindrucksvoll platziert, erlaubt in den meisten Fällen keine verzerrungsfreie Nahbetrachtung, sondern erheischt eine untertänig einzuhaltende Distanz.

Die von mir gewählten Details ordnete ich ein, sie brauchten aus der Ferne nicht sofort lesbar zu sein, sollten aber die fehlende Denkmalinschrift entbehrlich machen oder genauer, ins Bildhafte transformieren: außer stark integrierten, knappen Zahlenzitaten keine Schrift! Keinerlei Einzelvorgaben, aber auch keine nachhaltige Einzelkritik, beispielsweise an meiner bewußten Setzung des Preußenadlers. Köln habe ich mit dem Dom interpretiert – das ist historisch-genau natürlich falsch (es hätte der Gürzenich sein müssen, der alte, längst zerstörte). Mit diesem nur im übertragenen Sinn richtigen Zitat gewann ich die von mir gewünschte Parallelstellung zur Kathedrale von Reims.

Das alles sind persönliche, individuelle Setzungen. Wenn es eine objektive Geschichtsschreibung gibt, eine objektive Denkmalskunst gibt es nicht einmal intentional! Und doch will ich allgemeinverständlich sein, nicht einseitig gewichten, in der notwendigen Reduktion auf subjektive Weise zu objektivieren versuchen, wenn mir diese philologisch anfechtbare Wendung nachgesehen werden sollte!

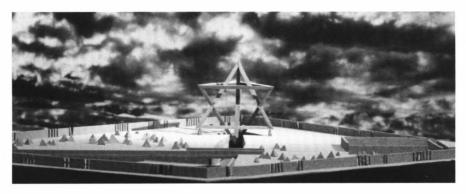
Im Falle meines Ludwig-Erhard-Denkmals konnte ich zwar – nach der Vorgabe des Auftraggebers, der Deutschen Ausgleichsbank in Godesberg, einen Bildnisbrunnen zu schaffen – auf die mir wesenhaft schlüssigen Elemente wie Kubus und Kreis zurückgreifen, auf die Assoziation von Fließen, Münzzitat und natürlich auf die Bildnisbeschwörung vertrauen. Eine Denkmalinschrift schien aber doch vonnöten. Das Epigramm selbst zu formulieren, wurde mir bis auf eine Detailkorrektur nicht strittig gemacht; ich konnte den Text auf eine quadratisch anlegbare Knappheit konzipieren: Hier zeige ich die ursprüngliche Fassung meines Bozzettos.

Für den Berliner Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein »Denkmal für die ermordeten Juden Europas« war keine Inschrift vorgegeben; falls ein Wettbewerbsteilnehmer sie vorsehe, müsse sie Teil des Konzeptes sein, hieß es auf Rückfrage. In diesem Bescheid lag Gestaltungsfreiheit vor allem für die Wettbewerber, aber eben auch eine tiefe Unsicherheit des Auslobers. Das erwies sich darin, dass im Nachhinein der Ausschreibung eine wesentliche Grundlage entzogen wurde, als nämlich die Widmung Den ermordeten Juden Europas in Zweifel geriet und die anhaltende Diskussion erst den spezifischen, nun vielleicht den prinzipiellen Denkmalssinn stürzte.

Schließlich hatten 528 Künstler respektive Autorengemeinschaften Entwürfe eingereicht, von denen ein beträchtlicher Teil – in aller Regel mit Symbolen wie dem Davidstern, aber auch mit Texten – auf das ausgeschriebene Thema einging. Aus unseren Reihen hier sind es Dani Karavan, Peter Busmann und ich. Dani Karavan riet, einen asymmetrischen Davidstern zu pflanzen – »a yellow star on the soil of Berlin« und schränkte mahnend ein: »Not a monument. For this monstrosity, it is impossible to create a monument« und fügte die Auffassung an: »Only the flowers are the mark, the memory, the testimony.« Peter Busmann hat eine reich differenzierte Konzeption vorgelegt aus verschiedenen Elementen, einen bepflanzten, von einem tiefen Graben gestörten, zentralen Kreis, in dem auch die »dreizehn Punkte des Siegels Salomons« den Stern Davids markieren.

Das zentrale Motiv meines Konzepts stellt ein aus zwei Tetraedern licht konstruierter Davidstern dar, der das bekannte Motiv meiner Ansicht nach vorbildlos in die Dreidimensionalität transformierte. Mir kam es in einer der beiden Versionen bewußt nicht auf die stereometrische Vollkommenheit, sehr wohl aber auf die Allsichtigkeit der städtebaulichen Tauglichkeit an. Unter der Stahlkonstruktion sollte sich, nach dem Konzept meines Koautors, des Münchner Architekten und Architekurlehrers Horst Auer, ein schmuckloser Besinnungsraum nach oben öffnen. Kein Text war vorgesehen das gebräuchliche Davidsymbol verstanden wir als Epigramm. In den in das Gelände eingetieften Zugangsschneisen sollten in unmittelbarer Konfrontation mit dem Besucher zwei große Bronzefigurationen stehen, Totenmotive, wie ich sie vor fünfunddreißig Jahren schon andeutungsweise im Zusammenhang mit der Gedenkkirche Helmut Strifflers im Gelände des ehemaligen Dachauer Konzentrationslagers formulierte. Ferner griff ich das Motiv der sich dahinschleppenden Häftlingsgruppe auf, das ich in meinem abschließenden Bildbeispiel nennen werde.

Am prägnantesten formulierte wohl Reinhard Kosseleck die Kritik an der Widmungsbeschränkung auf die jüdischen Opfer, wie er sie in der Zeit wiederholt veröffentlichte oder auch bei einem Besuch in meinem Atelier scharfsinnig und warmherzig zugleich analysierte. Versuche ich, die schuldbestimmte Täterperspektive einzu-



Hubertus von Pilgrim und Horst Auer: Denkmalsentwurf für die ermordeten Juden Europas, Wettbewerbsmodell, 1994. (Foto: Hubertus v. Pilgrim)

nehmen, erscheint mir diese Argumentation logisch. Versuche ich aber, mich nach schriftlichen und inzwischen manchen mündlichen Berichten in die Sicht der Opfer einzufinden, komme ich, wie ich gleich noch andeuten werde, zu anderen Schlüssen. Zunächst aber will ich zwei mir entscheidend erscheinende, einander nicht unbedingt widersprechende Argumente vorbringen.

Die Stätten des Grauens, die vielen überkommenen KZ-Gelände zerfallen – so kam vor zehn Jahren ein entsprechender Hilferuf aus Polen. Mich bewegt hier nicht die vordergründig finanzielle Frage, sondern das ausweglos erscheinende Dilemma: Tilgte man diese Spuren des Verbrechens – auch mit den aufrichtigen Hinweisen, dass die leeren, stacheldrahtgesäumten Felder heute nur noch völlig unzureichende Evokationen der Vergangenheit zu wecken vermögen – so bekäme man entweder falschen Beifall oder erntete berechtigte Empörung, je nach dem.

Restauriert man aber, rührt man an die unvernarbten Wunden der Authentizität. In Dachau zum Beispiel kann man das an einer nachgebauten Häftlingsbaracke studieren: Sie ist notwendigerweise schulbuchmäßig lehrhaft, aber eben nicht authentisch. Ob Walter Benjamin in seinen schlimmsten Visionen sich hätte träumen lassen, dass man auch einmal von der *Aura* der epochalen Verbrechensorte würde reden müssen? Vor einem Jahr erwähnte ich ihn im Zusammenhang mit der Ehrung für Dani Karavan und den von ihm geschaffenen Gedächtnisort in Port Bou. Hier nun komme ich zu dem Hölderlinschen Schluss, dass Gedächtnis nicht gestiftet wird, wenn nicht durch die Kunst.

Und doch bleibt nagender Zweifel: Würde nicht eine »zentrale Gedächtnisstätte«, wie es so amtlich heißt, Analoges bewirken, was mit der formelhaften Anrufung »Auschwitz« auch geschehen mag: Das ist weit, das ist nicht hier. Konkret gefragt: Kann man sich beispielsweise in der wohl geordneten Landschaft des bayerischen Voralpenlandes den Schrecken des staatlich organisierten Massenmordes vorstellen, zwischen wohlbestellten Feldern, wo in die gewölbte Weite Waldstücke eingewebt erscheinen und Kirchen schmucke Dörfer akzentuieren? Und doch ist auch hier eine grau-

sige Erinnerungsspur nachzuzeichnen. In den letzten Kriegstagen, im April 1945, schleppten sich dort viele Tausend KZ-Häftlinge aus den Lagern Dachau und Landsberg/Kaufering in Richtung Süden, bei noch einmal einsetzendem Schneeregen, scharf bewacht, völlig erschöpft, tage- und vor allem nächtelang, denn die Bevölkerung sollte nicht sehen, was sie nur raunend halb wusste und nun doch entsetzt wahrnahm, verstohlen helfend, wo sie nicht von den gleichen Gewehrkolben zurückgetrieben wurde, die die ursprünglich wohl Neun- oder Zehntausend voranstießen.

An dieses Geschehen – das an anderen Orten Deutschlands Parallelen hat, soll mein Denkmal erinnern - ein »Stationenmal«, das achtzehnmal in identischer Form am historischen Weg aufgestellt wurde. Ich erzähle hier nicht die Vor-, die Wettbewerbsgeschichte. Man kann die dissonanten Stimmen der Berliner Holocaust-Debatte auf den regionalen Bezug herunterrechnen, um sich die örtlichen Einwände vorzustellen. Ungeahnt aber waren manche Aspekte der Wirkgeschichte des 1989 zum ersten Mal aufgestellten Denkmals auf einer Strecke, die man sich - auf hiesige Verhältnisse projiziert - vom Weichbild Kölns an Bonn vorbei und auch hindurch bis zum Fuß des Siebengebirges vorstellen muss. Einige Jahre nach der Aufstellung der ersten Stationsmale saßen in meinem Pullacher Atelier Überlebende dieses Marsches, zwei amerikanische ehemalige Soldaten aus der Einheit, die sie befreiten, ein junger amerikanischer Historiker, der aufgrund einer »Schlüsselgeschichte« sie zusammengebracht hatte, und schließlich, als deutscher Zeuge ein befreundeter, bekannter Historiker. Solly Ganor heißt einer dieser Überlebenden, der seine Erinnerung mit wachsender literarischer Dichte niedergeschrieben und in Amerika, inzwischen auch in Deutschland unter dem Titel Ein anderes Leben veröffentlicht hat. Er gehört zu der in Israel durch diese Erinnerungsbesuche in Deutschland entstandenen Bürgergemeinschaft. Ihre Mitglieder tragen bei diesen Anlässen ein Abzeichen, das en miniature meine Figurengruppe abbildet. »You made our logo« sagte lächelnd Solly Ganor zu mir, als er mir, dem von dieser Motivverwendung völlig Überraschten, das Abzeichen anheftete, und wir lachten das Lachen,



Hubertus von Pilgrim: Stationenmal für den »Todesmarsch« von KZ-Häftlingen von Dachau und Landsberg, 18 identische Bronzefigurationen im Münchner Umland (und in Jerusalem)  $80~\mathrm{cm} \times 145~\mathrm{cm}$  auf  $140~\mathrm{cm}$  hohem Sockel, 1989. (Foto: Hubertus v. Pilgrim)

das man bei luziden jüdischen Witzen lacht, knapp an den Tränen, denn er hätte ja auch sagen können: »You made our stigma«.

Vorausgegangen war eine Begegnung in Jerusalem, wo in Yad Vashem ein Abguss meiner Bronzegruppe aufgestellt war, freilich ohne die Wiederholung des deutschen Chronistentextes, der ja so wörtlich an dieser Stelle ohnehin nicht zutraf und den ich durch einen alttestamentarischen Text zu ersetzen riet. In Jerusalem fand sich schnell ein weiser Schriftgelehrter, in München ein geschickter Schreibkundiger, der mir half. Als nun bei der Einweihung 1992 die Sprecherin beim Verlesen der Jeremia-Stelle (8,23) einen Augenblick stockte, fiel der Chor der Umstehenden wie mit einer Stimme ein:

»Wer gäb's, mein Haupt wär ein Gewässer, meine Augen ein Born der Träne, Tag und Nacht wollt ich beweinen die Durchbohrten der Tochter meines Volks!«,

wie es in der Verdeutschung von Buber/Rosenzweig heißt. Ich erinnere mich an diese Stunde, an die genannte Begegnung in meinem Atelier und manche anderen Gespräche mit Überlebenden. Ich denke an die vielen Blumen, die die Stationendenkmale längst von mir abgelöst - ständig schmücken, an die durch die Bronzefiguren an vielen Orten des bayerischen Oberlandes beschworene Zeugenschaft, an die »katalytische« Wirkung dieser Mahnmale auf die Überlebensgemeinschaft der speziell aus litauischen Ghettos verschleppten, im mörderischen Bunkerbau von Landsberg gequälten Überlebenden, und grüble über Sinn oder Zwecklosigkeit meines Tuns nach. Irrig die Annahme, dass ein Denkmal sofort hohe Akzeptanz finden könnte. Jedes Denkmal aber wandelt sich in den Jahren, die Wirkungserfahrung der Stationendenkmäler im Münchner Umland bestärkt mein Plädoyer für ein großes Mahnmal für die ermordeten Juden Europas, wenn auch nicht so riesig und auch nicht notwendigerweise am bisher vorgesehenen Standort.

die von in sich nicht widerspruchsfreien Momenten geschichtlichen Umbruchs zeugen sollten und die ihre Personifikation fanden in Kurt Eisner zum Beispiel oder – vergeblich für den Platz vor der Paulskirche geplant – Heinrich von Gagern. Auch meinte ich, dass es ein Mahnmal geben müsste, das an Flucht und Vertreibung erinnern sollte. Dass jeder vierte Deutsche, den dieses Schicksal traf, in die sich formende Bundesrepublik integriert wurde, bleibt für unsere Geschichte ein bedeutendes Bauelement. Aber kann man ein nationales Denkmal dieses Themas erwägen, wenn international gesehen die Basis der historischen Distanz fehlt, das »Es war einmal« wahrhaft märchenhafte Züge trägt. Solange Geschehen andauert, denkt man genauso wenig an Mahnmale, wie man ebenso nach »antikischer Frömmigkeit« noch Lebenden keine Denkmäler setzen sollte.

Ich resümiere: Neben den wohl wenigen Denkmälern, die unverändert bestehen bleiben, sehe ich solche,

deren Form man verändert, deren Epigramm umgeschrieben wird, die man versetzt, negiert, abträgt,

solche, die ohne Epigramme sind,

und schließlich erwähne ich die aktuelle Erörterung des gewissermaßen komplementären Modells, nämlich einer Inschrift ohne Denkmal.

Hier breche ich ab und besinne mich auf den Terminus Epigramm. Da ich ihn hier nur in der ursprünglichen, nicht in der literarisch gewohnten Form verwendet habe, so will ich, im 250. Goethejahr mit einem Epigramm schließen, das *Goethe* 1770 in Venedig auf sich münzte, und das ich hier in quasi inversem Sinn für mich zitiere:

Vieles hab ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen, Öl gemalt, in Thon hab' ich so manches gedruckt, Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet; Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah: Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter Im schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.