

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung	13
Abkürzungen / Archive	15
Einleitung	17
I. Kunstgeschichte in der Sackgasse	17
II. Ein deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts	18
III. Kunstpolitisches Engagement und bildhauerisches Werk	19
IV. Intention statt Rezeption	19
V. Schwerpunkt Denkmal	20
A. Voraussetzungen (1906–1936)	21
I. Ein Katholik wird Kommunist	21
II. Talentförderung in Essen	22
III. Bildhauerei oder Filmkunst?	23
IV. Unterricht bei Wilhelm Gerstel (1929–1936)	25
V. Realismus und Psychologie	26
B. Erfolg und Widerstand im ‚Dritten Reich‘ (1936–1943)	29
I. Preußischer Staatspreis für Bildhauerei 1936	31
1. „Trauernde Frauen (Gestapo)“ (1936)	33
1.1. Erste Reaktionen (1936/37)	34
1.2. „Gesichterkampf“	35

1.3.	Kritik am NS-Regime	37
2.	„Sterbender Krieger“ (1935/36)	39
2.1.	Kämpfende und sterbende Soldaten – eine Werkgruppe	40
2.2.	Der „Sterbende Krieger“ als Selbstporträt (1936/37)	43
3.	Weltanschauliche Prägung und bildhauerische Tradition	46
II.	Trauer und Widerstand	48
1.	Die „Mütter“-Gruppe (1939)	48
2.	Gewand und Gebärde (I)	51
3.	Ein Sinnbild ‚inneren Widerstands‘: „Soldatenmutter“ (1943)	52
C. Kriegsgefangenschaft in Jugoslawien (1945/46)		55
D. Die Wiener Jahre (1946–1950)		57
I.	Der „Freiheitskämpfer“ (1947)	58
1.	Vorbilder und Deutung	58
2.	Die Widmung	60
II.	Das Denkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof (1946–1948)	61
1.	Zur Vorgeschichte: Das Denkmalprojekt der KPÖ (1946)	62
2.	Der neue Wettbewerb (1946/47)	63
3.	Intrigen, Hindernisse und Veränderungen	65
4.	Die Denkmalfiguren	67
4.1.	„Die Trauernde“	67
4.2.	„Die Anklagende“	68
4.2.1.	Drei Versionen	68
4.2.2.	Vorbilder	70
4.3.	„Der befreite Mensch“	71
5.	Neues Menschenbild und Bild des Neuen Menschen	74
6.	Denkmal- und Materialkonzeption	76
III.	Kritik an der Moderne (1947/48)	79
IV.	Abgrenzung vom „Naturalismus“ – Gewand und Gebärde (II)	82
V.	Denkmalprojekte 1949 und 1950	84
1.	Der zweite Denkalentwurf für die KPÖ	84
2.	Das französische Mahnmal in Mauthausen	87
3.	Der Gedenkstein für die französischen KZ-Opfer in Ebensee	88
4.	Das Denkmal für NS-Opfer in Knittelfeld	89
5.	Der Entwurf zu einem Antikriegsdenkmal in Budapest	90
6.	Zwei Entwürfe für das „Denkmal der Großen Sozialisten“ in Berlin	92
7.	Der Entwurf für ein Berliner Thälmann-Denkmal	97
VI.	Weibliche Aktfiguren	99

E. Die ersten Jahre in der DDR (1951–1957)	105
I. Formalismus-Debatte 1951	107
II. Erste Projekte in der DDR	108
1. Der Denkmalentwurf für Halbe (1951)	109
2. „Mutter Erde“ (1951)	112
3. Figurenentwürfe für die Fassade der „Volksbühne“ (1951)	117
III. Verunsicherung und Isolation des Künstlers	120
IV. In Zugzwang: Der Entwurf zum „Marx-Engels“-Denkmal (1951/52)	122
V. Der sowjetische Maßstab oder: eine Reise mit Folgen	126
VI. „Aufbauhelfer“ (1952/53) und „Aufbauhelferin“ (1954)	128
1. Annäherung und Selbstbehauptung	130
2. Leitbild und Sinnbild	132
3. Die Frage nach der Aufstellung	137
VII. Unter dem Einfluss „helfender Kritik“: zwei Bildnisaufträge	141
1. „Karl-Marx-Maske“ (1952) und „Karl-Marx-Büste“ (1953)	142
2. Das Bildnis „Franz Franik“ (1953/54)	144
3. Die Rolle Walter Besenbruchs	148
VIII. Stagnation und Rückkehr zum Akt	150
IX. Widersprüche im Werk und ein widerspruchsvoller Ausweg	155
 F. Drei Mahnmale: Buchenwald – Ravensbrück – Mauthausen (1951–1967)	157
I. Buchenwald (1951–1958/59)	157
1. Die Buchenwald-Gruppe	157
1.1. Die Vorgeschichte des Denkmals (1945–1951)	160
1.2. Der Wettbewerb (1951/52)	164
1.3. Der erste Entwurf (1952)	168
1.3.1. Die Figurengruppe	169
1.3.2. Skulptur und Sockel	172
1.3.3. Die „Skizze des Dichters“	175
1.4. Die Diskussion (1952/53)	178
1.4.1. Der Girnus-Artikel vom 2. Juli 1952	179
1.4.2. Die Aussprache im Atelier am 9. Oktober 1952	181
1.4.3. Der Besenbruch-Artikel vom 19. November 1952	182
1.5. Der zweite Entwurf (1953)	183
1.6. „Anpassung“	186
1.6.1. Staatskrise und künstlerische „Frontstellung“	186
1.6.2. Kunstdiskussion und Auftragslage	187
1.6.3. Distanzierung	189
1.7. Der dritte Entwurf zur Buchenwald-Gruppe (1954)	191

1.7.1.	Veränderungen	191
1.7.2.	Das Verhältnis zu Architektur und Inschrift	196
1.7.3.	Kampf der Aufständischen	198
1.7.3.1.	Physiognomische Einflüsse: die Hamburger Totenmasken	198
1.7.3.2.	Ikonomographische Anleihen	200
2.	Das Buchenwald-Denkmal – ein Deutungsversuch	202
2.1.	Das realisierte Denkmal im Überblick	202
2.2.	Sakrale Motive	204
2.3.	Der Turm als Freiheitssymbol	205
2.4.	Sozialistische Ikonomie	207
2.5.	Kulturpolitische Einflüsse auf die Architektur	209
II.	Ravensbrück (1957–1964)	212
1.	Vom Konzentrationslager zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte	213
2.	Die Denkmalanlage und die „Tragende“ von Will Lammert	213
3.	Warum eine weitere Figurengruppe?	217
4.	Die Entstehung der Ravensbrück-Gruppe	219
4.1.	Das Motiv der Mutter und das Antikriegsthema	220
4.2.	Anregung und Abgrenzung	222
4.3.	Entwurf – Realisation – Standort	224
III.	Mauthausen (1960–1967)	226
1.	Die Vorgeschichte des Denkmals	227
2.	Von der Entwicklung der Denkmalkonzeption bis zur Einweihung	229
3.	Trauernde Mutter und Germania	231
4.	Inschrift und Plastik	234
4.1.	Das Brecht-Gedicht als Inspirationsquelle	234
4.2.	Zeichen der Schuld: Kainsmal und Brudermord-Motiv	236
4.3.	„Germania degenerans“	238
4.4.	Die dialektischen Züge der „Mutter Deutschland“	239
5.	Ein Henry-Moore-Zitat und seine Hintergründe	240
6.	Mahnmal oder Schandmal?	244
G.Am Rand des „Bitterfelder Wegs“		249
I.	Ein neuer Weg und seine Schatten	249
II.	Einwände	250
III.	Das Projekt „Lesender Arbeiter“ (1961–1963)	252
1.	Ein Leitmotiv des „Bitterfelder Wegs“	252
2.	Plastische und graphische Variationen	253
2.1.	Erste und zweite Entwurfsfassung	254
2.2.	Die dritte Entwurfsfassung	256
IV.	Auf Konfrontationskurs	258

H. Vom „Aufsteigenden“ zum „Auferstehenden“ (1964–1985)	261
I. „Aufsteigender“ (1964/65)	262
1. Zur Frage der Datierung	262
2. Ein neuer Typus	263
3. Vor- und Gegenbilder	264
3.1. Constantin Meuniers „Lastträger“ von 1889	265
3.2. Waldemar Grzimeks „Gefesselter I“ von 1963/64	267
4. Die Widmung	270
5. Erste Reaktionen	271
II. Das Denkmalprojekt „50 Jahre Oktoberrevolution“ (1965–1990)	272
1. Eine Radierung von 1963 und ein „Bildhauerdiallog“	273
2. Von der Einzelfigur zur Fünffigurengruppe	277
3. Eine dialektische „Darstellung des Weltganzen“	278
4. Späte Erläuterungen	282
III. Das Denkmal für die deutschen Interbrigadisten (1967/68)	283
1. Zur Entstehungsgeschichte	283
2. Sinnbild eines gerechten Kampfes	286
IV. Der gekreuzigte Mensch	289
1. „Gekreuzigter“ (1964–1976) und „Auferstehender“ (1978–1985)	290
2. Berührungen mit der Befreiungstheologie Ernesto Cardenals	297
3. „Das endlose Kreuz – Irrgarten des Glaubens“ (1979–1983)	299
4. Versuche einer Sinngebung	300
 J. Bildende Kunst und Literatur	305
I. Galileo Galilei – „Und sie bewegt sich doch!“ (1968–1972)	307
1. Zur Entstehungsgeschichte	307
2. Die „Galilei“-Figur als künstlerische Summe	311
2.1. Kein Historienbild	312
2.2. Gewand und Gebärde (III): eine Modus-Frage	313
2.3. Doppeldeutigkeiten und dialektisches Prinzip	314
2.4. Die Verantwortung des Wissenschaftlers	315
2.5. Deutungsmuster	317
3. Bildhauerei und Theater	318
II. Das Denkmal für Bertolt Brecht (1956–1989)	320
1. Das Porträt „Bertolt Brecht“ (1956/57): der weise Klassiker	321
2. Der erste Denkmalentwurf (1963): der regieführende Dramatiker	323
3. Seitenwege	326
3.1. Anregungen von Grzimek und Seitz	326
3.2. Das Johannes-R.-Becher-Denkmal (1963–1965)	329
4. Der zweite Denkmalentwurf (1968/69): der Zuhörer	331

5.	Der dritte Denkmalentwurf: der Betrachter als „Hauptfigur“	333
5.1.	Die Konzeption (1986/87)	333
5.2.	Die Realisation (1986–1989)	336
6.	Einseitig und universell: Brecht-Denkmal und Brecht-Rezeption	339

Zusammenfassung	341
------------------------	-----

Anmerkungen	343
--------------------	-----

Literaturverzeichnis	447
-----------------------------	-----

Bildnachweis	477
---------------------	-----