



www.MinisterieVanPropaganda.org



**Antifaschistische Mahnmale
in der DDR**

ANTIFASCHISTISCHE MAHNMALE IN DER DDR

Walter Böhmer
Bachstraße 71 a
32756 Detmold
Tel. 05231 / 69624

VOLKER FRANK

**Antifaschistische Mahnmale
in der DDR**

IHRE KÜNSTLERISCHE
UND ARCHITEKTONISCHE GESTALTUNG

*Walter Böhmer
493 Detmold
Bachstr. 71a*

2 5. 10. 70

VEB E. A. SEEMANN VERLAG · LEIPZIG

FOTONACHWEIS

Die Fotos schuf Foto-Brüggemann, Leipzig, mit Ausnahme folgender Abbildungen:
Titelbild und Bildtafel 22 Claus G. Beyer, Weimar; Textabb. 1, 8 sowie Bildtafel 47 Deutsche Foto-
thek, Dresden; Textabb. 2, 3 Deutsche Akademie der Künste Berlin; Textabb. 5, 6 Staatliche Museen
zu Berlin; Bildtafel 1 Deutsche Bauinformation (Schmidt), Berlin; Bildtafel 45 Deutsche Bauinfor-
mation (Blohm), Berlin; Bildtafel 26 Lothar Willmann, Berlin

Copyright by VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig 1970. Veröffentlicht unter Lizenz-
Nr. 460 - 350/39/70. Karte unter Nr. 1063/69 des Mdl - Abb. 26 unter Nr. ZLB/L 2237/67 des Mdv
der DDR - Satz, Reproduktion und Druck übernahm Interdruck, Leipzig. Die Buchbindarbeiten
führte die Firma Hermann Schöber, Leipzig aus - Umschlag und Titelei gestaltete Erika Palme,
Leipzig - Bestell-Nr. 269 B

Nach dem zweiten Weltkrieg entstanden in vielen europäischen Ländern, in denen Krieg und faschistische Barbarei unermessliche Opfer gefordert hatten, vor allem an den Stätten des Widerstandes, plastische und architektonische Mahnmale. Sie sind jenen Menschen gewidmet, deren Widerstand das faschistische Regime durch brutalsten Terror, Folter und Mord zu brechen versucht hatte. In der DDR sind diese Mahnmale als Manifestation der vollkommenen Abrechnung mit der Vergangenheit wirksam. Zwar entstanden in Westdeutschland ebenfalls viele Ehrenmale, doch konnten sie meist ihrer eigentlichen Aufgabe nicht gerecht werden, da die endgültige Vernichtung des Faschismus dort noch immer aussteht.

Unbeugsam hatten die aktivsten Kräfte des deutschen Volkes unter Führung der Kommunisten auch hinter Stacheldraht und im Kerker ihren Kampf gegen faschistische Diktatur und imperialistischen Krieg nicht aufgegeben. Sie waren, wie es Bertolt Brecht formulierte, „verschwunden, aber nicht vergessen, niedergeknüppelt, aber nicht widerlegt, zusammen mit allen unverbesserbar weiterkämpfenden, unbelehrbar auf der Wahrheit beharrenden, weiterhin die wahren Führer Deutschlands.“

Der deutsche Faschismus hatte nach der Besetzung fremder Länder fast ganz Europa mit einem Netz von Konzentrationslagern überzogen, in denen sich unter schwierigsten Bedingungen ein wirksamer Widerstand, eine aktive internationale Solidarität entwickelte. Doch wurden 11 Millionen Häftlinge – darunter 6 Millionen jüdische Menschen – erschlagen, erschossen, vergast oder durch unmenschliche Ausbeutung in der Rüstungsindustrie zu Tode geschunden. Selbst für ihren persönlichen Besitz und für die Leichenberge fand sich in der Kriegsproduktion noch eine rationelle Verwertung. Niemals hat es in der neueren Geschichte der Menschheit ein solches Maß an Zynismus und Unmenschlichkeit gegeben, wie in der systematisch betriebenen, technisierten Massenvernichtung in diesen Lagern.

Den fast unvorstellbaren Grausamkeiten und Schrecken vermochten die antifaschistischen Kämpfer ihre Standhaftigkeit und ihren Opfermut entgegenzusetzen.

Der erste Arbeiter-und-Bauern-Staat in Deutschland, die Deutsche Demokratische Republik, sah es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben an, die heroischen Taten der Widerstandskämpfer in bleibende Erinnerung zu rufen, ihre Opfer zu ehren und zum Geschichtsbewußtsein späterer Generationen beizutragen.

Der bildenden Kunst und der Architektur kommt dabei eine große Bedeutung zu. Doch mußten Bildhauer, Maler und Architekten bei der Übernahme dieser großen gesellschaftlichen Aufgabe davon ausgehen, daß es für ihre Lösung keine vergleichbaren Vorbilder in der Geschichte der Kunst gab. Das antifaschistische Mahnmal stellte nach der Denkmalsflut in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der weiteren Abwertung der Denkmalsaufgabe durch den Faschismus an die Bildhauer und Architekten auf diesem Gebiet neue Forderungen.

Die wechselvolle – noch ungeschriebene – Geschichte des Denkmals in den vergangenen hundert Jahren erweist, daß gerade in dieser künstlerischen Aufgabe die Forderungen der Gesellschaft an die Kunst besonders wirksam werden, und sie zeigt weiterhin, in welchem Maße Kunst aus der Verantwortung vor der Gegenwart lebt – wie oft es auch gelehrt werden sollte.



1 Ernst Barlach, Ehrenmal
im Dom zu Magdeburg.
1929, Holz

Unter dem Begriff der „monumentalen Plastik“ fassen wir nicht das Denkmal allein, aber zwischen Monumentalität und Denkmal besteht ein ursächlicher, auch sprachgeschichtlich sichtbarer Zusammenhang: Monumental kommt vom lateinischen „monumentum“ (Denkmal, Mahnmal, Andenken), das auf den gleichen Wortstamm wie „monere“ (erinnern, mahnen) zurückgeht.

Das Denkmal war zu allen Zeiten, wenn auch in unterschiedlichen Formen, „monumentale Propaganda“. Die Arten des Denkmals, die alle eine sehr lange Tradition aufweisen, wurden dabei im Dienste der jeweils herrschenden Klasse nur verändert und abgewandelt. Gerade im Denkmal wirken deshalb alte Formen und Symbole weiter, die immer wieder neu aktualisiert werden.

Durch die Spezifik ihrer bildnerischen Mittel erscheint die Plastik zur Menschendarstellung, zur Formung eines Menschenideals, eines Leitbildes im ethischen Sinne, besonders geeignet. Dies ist einer der Gründe, warum die menschliche Gestalt sich in der spätbürgerlichen Plastik des 20. Jahrhunderts stärker behauptete als in Malerei und Grafik. Der Schritt zur gegenstandslosen Plastik wurde zwar auch schon vor dem ersten Weltkrieg vollzogen, doch zur gleichen Zeit und in den folgenden Jahren erreichte die bürgerlich-humanistische Bildhauerkunst in Deutschland einen Höhepunkt, besonders im Schaffen von Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), Richard Scheibe (1879–1964), Georg Kolbe (1877–1947), Käthe Kollwitz (1867–1945), Ernst Barlach (1870–1938), Wilhelm

Gerstel (1879–1963), Hermann Haller (1880–1950) und Ernesto de Fiori (1884–1945). Noch später entwickelten sich Künstler wie Hermann Blumenthal (1905–1942) und Ludwig Kasper (1893–1945), die aus ihrer realistischen Grundhaltung heraus von der Darstellung des Menschen sicher nie abgegangen wären. Gleichzeitig mit ihnen schufen Fritz Cremer (geb. 1906) und Gustav Seitz (1906–1969) ihre ersten reifen Werke.

Als nach 1945 die neue gesellschaftliche Aufgabe entstand, Mahnmale für die Opfer des Faschismus zu schaffen, suchten die Bildhauer in den realistischen Leistungen der deutschen Plastik des 20. Jahrhunderts nach Formen, an die sie anknüpfen konnten. Doch eine Übernahme der Mittel und Symbole des bürgerlichen Gefallenen Denkmals erwies sich als unmöglich, denn diese Ehrenmale hatten – von einigen wegweisenden Ausnahmen abgesehen – einem oft religiös verbrämten „Heldenkult“, einem Idealisieren des „Heldentodes“ gedient. Nur wenigen bedeutenden Künstlern war es gelungen, im Gefallenenmal den Krieg anzuklagen. Zu den beeindruckendsten dieser Bildwerke gehörte Ernst Barlachs Ehrenmal im Dom zu Güstrow (1926/27): eine schwebende Gestalt, deren verinnerlichtes Gesicht die Züge der großen Käthe Kollwitz trägt. Im Jahre 1936 als „entartet“ entfernt und dann vernichtet, wurde dieser schwebende Engel als Mahnmal für beide Weltkriege und auch als Ehrung für Barlach selbst 1953 nach dem Kölner Zweitguß des Originals noch einmal nachgegossen. Barlachs erschütterndes Mal im Magdeburger Dom (1929) gehört ebenso wie das von Käthe Kollwitz zu Beginn der 30er Jahre vollendete Elternpaar auf dem Soldatenfriedhof zu Vladsloo-Prædbosch (früher in Roggevelde) in Belgien zu den wichtigsten vorbereitenden Werken für die antifaschistische Plastik. Demgegenüber fehlten die Vorbilder einer breit entwickelten proletarisch-revolutionären Bildhauerkunst. Doch konnten deren vorhandene Ansätze die Entwicklung des antifaschistischen Mahnmals maßgeblich bestimmen. Die Gründe für das Fehlen solcher Werke in größerem Umfang liegen im besonderen Wesen der plastischen Kunst: Wie die Baukunst bleibt sie immer von einem gesellschaftlichen Auftraggeber abhängig. Eindeutig sozialistische Denkmäler konnten deshalb in Deutschland vor 1945 oft nur dort entstehen, wo sich die Künstler der allgemeineren Aussage architektonischer oder gegenstandsloser Formen bedienten. Aber selbst diese Male fielen der Zerstörungswut der Nazis zum Opfer, so das expressiv-zeichenhafte Denkmal für die Märzgefallenen (1921) von Walter Gropius (1883–1969) in Weimar (dieses einzige Bildwerk des bahnbrechenden Architekten ist 1946 rekonstruiert worden) und das von Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) im Jahre 1926 gestaltete Liebknecht-Monument in Berlin-Friedrichsfelde. Die von Heinrich Tessenow (1876–1950) im Jahre 1930 (unter Rückgriff auf den Patheon-Gedanken) als Gefallenenmal umgestaltete Neue Wache von Schinkel in Berlin wurde als Mahnmal für die Opfer beider Kriege wiederhergestellt. Und auch in der Gegenwart kommt dem architektonischen Mal große Bedeutung zu, vermag es doch mit einfachen Mitteln – meist unter Verwendung alter symbolkräftiger Formen – ruhevollen Ernst auszustrahlen.

Besondere Bedeutung für die Entstehung des antifaschistischen Mahnmals gewann die Widerstandskunst, obwohl sich die proletarisch-sozialistischen Künstler im wesentlichen auf Malerei und Grafik konzentriert hatten, um während der faschistischen Diktatur ihrem Protest künstlerischen Ausdruck zu verleihen, denn die Plastik blieb unter den Bedingungen der Illegalität zur Wirkungslosigkeit verurteilt. So äußert sich der antifaschistische Widerstand in der deutschen Plastik verschlüsselt und zurückhaltend, vor allem im Bekenntnis zu einem humanistischen Menschenbild. Der deutliche Rückgriff auf die bürgerlich-humanistische Bildhauerkunst bei der Gestaltung der ersten Mahnmale kam deshalb zunächst einem Verneinen des faschistischen „Menschenbildes“ gleich, hob dann aber ebenso den bürgerlichen Humanismus im kritischen Sinne auf.



2a Käthe Kollwitz, Gefallenemal in Vladslou-Praedbosch (Belgien), „Die Eltern“, 1932. Granit. Mutter

Im ersten Nachkriegsjahr war das Gesamtbild der deutschen Plastik von einem deutlichen Mangel an künstlerischen Kräften bestimmt. Ernst Barlach war 1938 in Einsamkeit gestorben, Käthe Kollwitz, die vor allen anderen dazu berufen gewesen wäre, den Widerstandskämpfern ein Denkmal zu schaffen, starb hochbetagt kurz vor der Befreiung vom Faschismus.

Hermann Blumenthal fiel 1942. Ludwig Kasper und Ernesto de Fiori starben nach Kriegsende. Der talentierte Joachim Karsch (geb. 1897) wählte 1945 in Verzweiflung den Freitod. Der Krieg hatte die Ausbildung junger Kräfte verhindert oder verzögert, viele der politisch bewußtesten Bildhauer, nach 1933 zur Emigration gezwungen, waren noch nicht in die Heimat zurückgekehrt: Will Lammert (1892–1957), Theo Balden (geb. 1904), René Graetz (geb. 1903) und Eugen Hoffmann (1892–1955). Fritz Cremer arbeitete seit dem Kriegsende in Wien.

Wurden die ersten deutschen antifaschistischen Mahnmale meist spontan und den Möglichkeiten der Orte entsprechend geschaffen, so bildete die architektonische und bildkünstlerische Gestaltung der sowjetischen Gefallenensriedhöfe die erste große Aufgabe der Monumentalkunst auf dem Gebiet der späteren DDR. An die Stelle der kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in den deutschen Mahnmalen trat hier das Siegesbewußtsein eines Volkes, das die Hauptlast des Krieges getragen und den Faschismus bezwungen hatte. Die sowjetischen Mahnmale sind deshalb im stärkeren Maße Siegesmale.

8

2b Käthe Kollwitz, Gefallenemal in Vladslou-Praedbosch (Belgien), „Die Eltern“, 1932. Granit. Vater

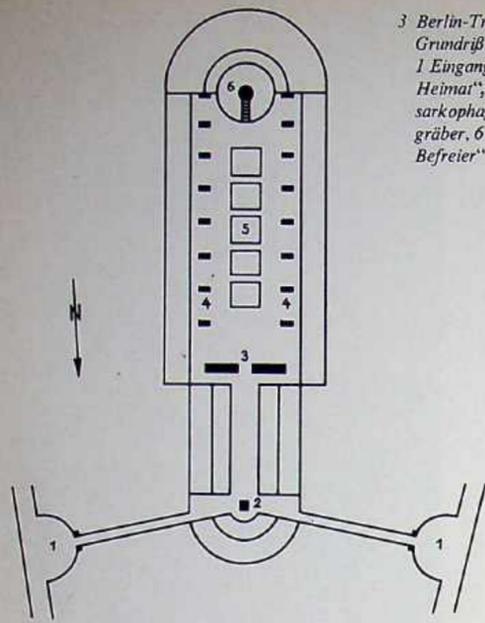


Zentrale Gedenkstätte für die im Kampf gegen den Faschismus Gefallenen der Roten Armee ist das Ehrenmal in Berlin-Treptow, auf dessen Gelände 7000 Soldaten ihre letzte Ruhestätte fanden.

1946 wurde für die künstlerische Gestaltung dieses Ehrenmals ein Wettbewerb ausgeschrieben, an dem mehr als 45 Künstler teilnahmen, darunter auch deutsche Bildhauer und Architekten. In fast allen Projekten war der Versuch unternommen worden, für das flache Wald- und Parkgelände eine beherrschende Dominante zu finden, deren Wirkung ein Waldgürtel auf das eigentliche Gelände des Ehrenhains konzentrieren sollte. Die Entwürfe des sowjetischen Bildhauers E. W. Wutschetitsch (geb. 1908) und des Architekten J. B. Belopolski wurden ausgewählt; unter der Leitung der Künstler sind sie in den Jahren 1947 bis 1949 verwirklicht worden.

Von Norden oder Westen her kann der Besucher das Gelände des Ehrenmals betreten. Zwei gerade Wege führen von den triumphbogenartigen Granittoren zu einem Platz, der den Richtungswechsel zur Hauptachse der Anlage vermittelt. Im Schnittpunkt der Eingangswege und der Hauptachse steht die Plastik „Mutter Heimat“, eine Frauengestalt, deren gebeugte Haltung den Weg zum Hauptmonument, „Der Befreier“, weist. Zwischen beiden Denkmälern erstreckt sich der Raum der eigentlichen Gedenkstätte, der sich im Südosten und im Nordwesten durch gärtnerisch gestaltete, um das Denkmal gezogene Halbkreise apsidial schließt.

9



3 Berlin-Treptow, Schematischer Grundriß des Ehrenmals, 1947/49: 1 Eingangstore, 2 Skulptur „Mutter Heimat“, 3 Fahnen, 4 Marmorsarkophage mit Reliefs, 5 Massengräber, 6 Hauptmonument „Der Befreier“

Das Trauermotiv der Müttergestalt leitet den bildnerischen Themenkreis der Gedenkstätte ein. Kniende Soldaten vor stilisierten Fahnen vertiefen dieses Trauermotiv, das im Hauptmonument, dem sieghaften Soldaten mit Kind, seine Aufhebung findet. Die geneigten steinernen Fahnen von einprägsamer Verallgemeinerung stehen zur Hauptachse der Mahnmalsanlage im rechten Winkel, vergleichbar den antiken Pylonen, durch die einst ein geheiligter Bezirk betreten wurde. Mehrere Treppenläufe hinter den mauerartigen Fahnen leiten zum tiefer liegenden Terrain über – ein Herabsteigen, das beim Besucher das Erlebnis der weiträumigen Anlage verstärkt. Zu beiden Seiten hintereinander liegender Massengräber stehen je acht Marmorsarkophage, deren Seiten Reliefs aus der Geschichte des Vaterländischen Krieges des sowjetischen Volkes tragen.

Hinter den Gräbern erhebt sich das von Jewgeni Wutschetitsch geschaffene Hauptmonument: Auf einem breiten, etwa zehn Meter hohen Erdhügel – einem Kurgan (Hügelgrab) – ragt ein steinerner Rundbau empor, zu dessen Ehrenhalle eine breite Treppe führt. Dieser Bau ist in seiner architektonischen Gliederung und auch in seiner inhaltlichen Funktion an die uralte Bauform des Grabturmes und des antiken Rundmausoleums angelehnt. Er trägt die symbolhafte Gestalt „Der Befreier“, deren fast barock wirkende, aufgelockerte Oberfläche zur Geschlossenheit des steinernen Unterbaus einen Kontrast bildet. Unter den Füßen des Soldaten liegt das zerschlagene Symbol des Faschismus, über das sich der Sieger erhebt. Auch hier finden sich Anklänge an eine alte bedeutungsvolle Form, ein Triumphmotiv der mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Bildhauerkunst. Die Anlage in Treptow zeigt, daß in der Denkmalkunst Bau- und Bildformen von weit zurückreichendem Symbolgehalt besondere ikonographische Schwerkraft gewinnen können. Die strenge

Grundrißgestaltung der Mahnmalsanlage bestimmt maßgeblich die feierliche Gesamtwirkung.

Ein weiteres sowjetisches Ehrenmal, in Architektur und Plastik stärker auf stille Trauer abgestimmt, entstand in Berlin-Wilhelmsruh. 13000 gefallene sowjetische Soldaten sind hier bestattet. Die Denkmalgruppe zeigt eine pyramidenartige Komposition: Ein nach oben sich verjüngender Katafalk trägt einen aufgebahrten Toten; hinter ihm steht eine Frau in einfacher Tracht mit einem Kranz und einem faltenreichen Fahmentuch, das den Toten zum Teil verhüllt. Zu den ersten deutschen Künstlern, die nach 1945 mit plastischen Entwürfen für ein antifaschistisches Mahnmal hervortraten, gehörte Georg Kolbe. Schon 1945 modellierte er als erste Nachkriegsarbeit die Skizze „Der Befreite“, gleichsam als Selbstbefreiung. Die Plastik stellt einen Unbekleideten dar, der schamvoll das Gesicht in den Händen birgt. Kolbe versucht hier, der Selbstanklage des deutschen Volkes Ausdruck zu verleihen. In dem Entwurf für ein antifaschistisches Mahnmal (1946) führte er diesen Gedanken weiter: Tod und Widerstand, Unterliegen und helfende Solidarität gestaltete er als wesentliche Seiten des antifaschistischen Kampfes. Kolbes Nachkriegsplastik zeigt eine Konsequenz und Verdichtung im Inhaltlichen, die auf eine neue Stufe seines Schaffens hinweist. Er konnte sie nicht erreichen, da er 1947 starb.

Richard Scheibes Schaffen ist dagegen bis zuletzt von einer reinen, aber zeitlosen Idealität bestimmt geblieben. Das zeigt auch der gefesselte Jüngling, den er im Jahre 1953 als „Mahnmal für die Opfer des 20. Juli 1944“ schuf. Über die Ausdrucksformen Kolbes und Scheibes hinaus gelangte bereits Hermann Blumenthal mit seinen kraftvollen Figuren „Schreiender Mann“ (1935/36) und „Römischer Mann“ (1936/37), die in ihrer natürlichen Schönheit verhaltene Proteste gegen das hohle Menschenideal des Faschismus darstellen.

Von ähnlicher Einfachheit in Inhalt und Form waren die meisten der ersten Mahnmale geprägt, so das von Gustav Seitz 1946 geschaffene Denkmal auf dem Platz der Roten Armee in Weißwasser (Lausitz) oder die Dreiergruppe von Robert Propf (geb. 1910) in Zeitz.

Zu den frühesten künstlerisch bedeutenden Mahnmalen gehört das zu Unrecht wenig bekannte Denkmal von Walter Arnold (geb. 1909) auf dem Leipziger Südfriedhof, das bereits 1949 entstand. Es stellt einen aufsteigenden Kämpfer dar, der einen Arm in abwehrender Haltung von sich stößt und den anderen rufend erhebt. Niederbrechen und Aufsteigen, Schmerz und Widerstand sind hier gültig ausgedrückt. Arnolds „Aufsteigender“ überwindet das aktionslose Erleiden. Das vorgesetzte Bein mit dem sich vom Boden lösenden Fuß macht das Aufsteigen deutlich. Der schmerzvolle Gesichtsausdruck ist zu Entschlossenheit gesteigert. Expressive Kontur und klare plastische Oberflächenbildung verstärken die Aussage.

Gleichzeitig schuf in Mühlhausen Walter Krause (1891–1967) ein eindrucksvolles Mal, das fest in der realistischen Tradition der deutschen Bildhauerkunst steht. Walter Krause war Schüler des bahnbrechenden Bildhauers Adolf von Hildebrand (1847–1921), der Konzentration auf klare Überschaubarkeit der Figur lehrte und die Pseudomonumentalität sowie den Naturalismus des Neubarock durch echtes Zusammenklängen von Bildwerk und Architektur überwand. Das Mühlhäuser Mal, eine Rundsäule mit elliptischem Querschnitt, trägt in Hochrelief gearbeitete Figuren: Gefesselte, Befreite, Trauernde, Männer- und Frauengestalten von einer ergreifenden Menschlichkeit, wie sie ähnlich das Werk der Käthe Kollwitz ausstrahlt.

Bewegtere Formen in Stein bildete 1949 Herbert Volwahn (geb. 1906) in dem großen Relief auf dem Gertraudenfriedhof in Halle. Er gruppierte friesartig die Häftlingsgestalten, versuchte dabei ein Motiv mittelalterlicher Totentanzdarstellungen für seine Aussage zu nutzen: Links umklammert die Gestalt des Todes, ein bekleidetes Knochengeriippe.

einen zusammensinkenden Häftling. Volwahn macht Anklage, lähmenden Schmerz, aber auch beginnendes Erkennen und Handeln ablesbar.

Dem gegenüber ist das Mahnmal in Schönebeck (1951) von Richard Horn (geb. 1898) zu stärkerer Wichtigkeit getrieben. Horn gruppierte schwere, quaderhaft zusammengeschlossene Sandsteinfiguren, doch stört an diesem Denkmal eine spürbare „Deutschtümelei“.

Ganz aus den Eigenheiten des Steins entwickelte der Hallenser Bildhauer Gustav Weidanz (geb. 1889) das Mahnmal in Apolda, das er im Jahre 1951 schuf. Ein aufsteigender Treppenlauf führt zu einem apsidenartig geschlossenen kleinen Platz, dessen rückseitig begrenzender Mauer zwei Figurenstelen vorgesetzt sind. Weidanz bildete große verallgemeinernde Formen, gestaltete zeichenhaft Unterdrückung und Befreiung.

Von betonter Einheitlichkeit in Form und Material ist auch das bewegtere Mahnmal in Zerbst. Die durch den Eisenguß ermöglichten „Durchbrüche“, die im Naturstein schwer zu erreichen sind, steigern die Dramatik der Gruppe.

Nach der Gründung der DDR bildete die Gestaltung würdiger Denkmalanlagen in den größten ehemaligen Todeslagern Buchenwald, Sachsenhausen und Ravensbrück eine verantwortungsvolle künstlerische und darüber hinaus politische Aufgabe. Es ging nicht nur darum, eindrucksvolle Mahnmale zu errichten, sondern es mußten bildhauerische und architektonische Werke entstehen, die in hoher künstlerischer Form vom antifaschistischen Wesen des neuen Staates zeugen konnten; ein Menschenbild mußte vergegenständlicht werden, das für die antifaschistisch-demokratische Ordnung und beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft als Leitbild wirken konnte.

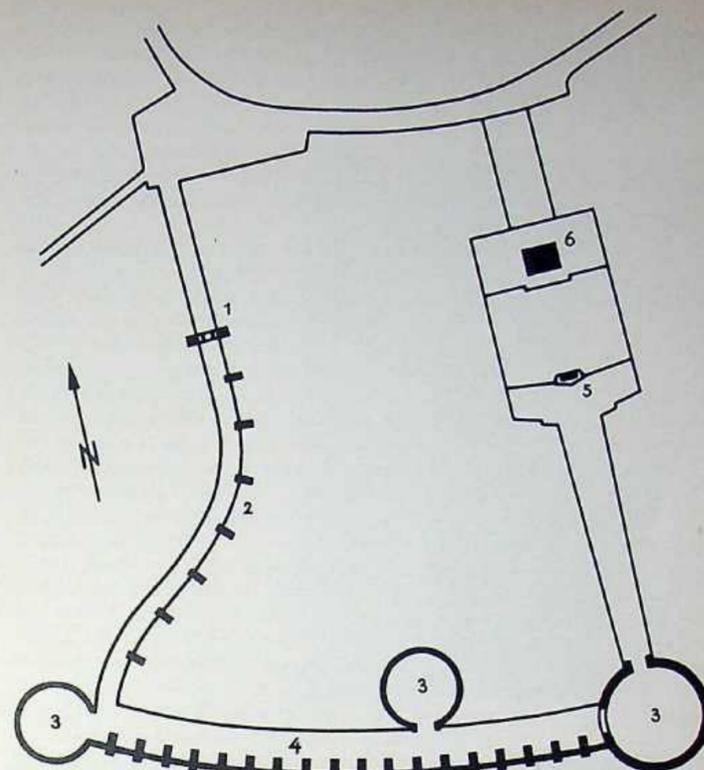
Waren die ersten Mahnmale in Deutschland nach 1945 durch eine allgemein humanistische Aussage, durch kontemplative Trauer oder ekstatischen Gefühlsausbruch bestimmt, so ging es jetzt um eine neue inhaltliche Stufe in der Denkmalkunst. Zwar wurden auch in Westdeutschland und Westeuropa zahlreiche Denkmale geschaffen, doch sie wollten lediglich Trauer erwecken und ihr Menschenbild blieb in seiner Aussage allgemein und unverbindlich, oder es entstanden Gestaltungen, die sich auf abstrakte, maßvoll arrangierte Formen beschränkten.

Die Mahnmale in der DDR zeugen dagegen von dem bewußten Anliegen, durch das Bewahren der Erinnerung an die Opfer und an deren Leid, an die verletzte Menschenwürde und Menschlichkeit, den Besucher zu einer politischen Haltung zu aktivieren. Dem jeweiligen Charakter der Stätte des Widerstandes entsprechend soll das Denkmal in seiner konkreten historischen Situation Verallgemeinerungen über die geschichtsbildende Kraft des Widerstandskampfes und seiner führenden politischen Kräfte zum Ausdruck bringen.

Diese Forderungen bestimmten die bildhauerischen und architektonischen Mittel, die in Buchenwald, Sachsenhausen und Ravensbrück erarbeitet wurden.

Mit der Gestaltung der Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald wurde die bisher bedeutendste Aufgabe der monumentalen Kunst in der DDR verwirklicht. In der Einheit von Architektur und Plastik erscheint diese 1958 eingeweihte Anlage vorbildlich. Die zentrale Denkmalgruppe von Fritz Cremer stellt ein Hauptwerk der sozialistischen Kunst Deutschlands dar.

Der besondere Charakter des ehemaligen KZ, in dem über 250000 Menschen eingekerkert waren und 56000 umkamen, erforderte eine entsprechende künstlerische Lösung. Als aufrechte Kämpfer starben hier hervorragende Vertreter unterschiedlicher antifaschistischer Gruppen und Bewegungen – Kommunisten, Sozialdemokraten, Christen – unter ihnen Ernst Thälmann, Rudolf Breitscheid, Pfarrer Ernst Schneider, Ernst Heilmann – Buchenwald wurde so zum Symbol der Einigkeit im Widerstand. Hier



4 Buchenwald, Schematischer Grundriß der Mahn- und Gedenkstätte, 1951/58: 1 Eingangstor, 2 Stelenweg, 3 Ringgräber, 4 Straße der Nationen, 5 Gruppe von Cremer, 6 Glockenturm

triumphierten die Einheit der Arbeiterklasse und internationale Solidarität, als am 11. 4. 1945 die bewaffnete Selbstbefreiung des Lagers gelang. Nur dieser siegreiche Widerstand konnte das Thema eines Monuments auf dem Ettersberg sein.

Zu dem 1951 ausgeschriebenen Wettbewerb reichte Fritz Cremer einen bemerkenswerten Entwurf ein: eine Gruppe von acht stehenden Kämpfern. Obwohl der Künstler über reiche Erfahrungen bei der Gestaltung antifaschistischer Denkmale verfügte, war es noch ein harter Weg von den ersten Entwürfen bis zur endgültigen Lösung – zugleich ein künstlerisches und politisches Reifen.

Fritz Cremer war für diese schwere Aufgabe zu Recht berufen, denn er hatte immer wieder, seit seinen frühen Werken aus den 30er und 40er Jahren, konsequent politische Stellung bezogen und seine Bildwerke in den Dienst einer bewußten sozialen Aussage gestellt. Der bedeutende Bildhauer-Lehrer Wilhelm Gerstel hatte ihm den Weg gewiesen und ihn gegen zwei Möglichkeiten künstlerischer Dekadenz gewappnet: Akademismus und Forment-



5 Fritz Cremer, Die „Trauernde“
vom Wiener Mahnmal, 1947/48.
Bronze, National-Galerie, Berlin

leerung. Cremer knüpfte in seinem Frühwerk an die nationalen Traditionen an, griff Gestaltungselemente der unter den Nazis verfemten und als „entartet“ diffamierten Käthe Kollwitz und Ernst Barlachs auf. 1936 entstand das erschütternde Relief „Trauernde Frauen“, in dem das Erlebnis der proletarisch-sozialistischen Kunst der Kollwitz verarbeitet ist, das aber gleichzeitig als Werk der Widerstandskunst auf Cremers erste antifaschistische Mahnmale weist: Die Gebärde des im Schmerz von beiden Händen bedeckten Gesichtes griff Cremer 1947/48 wieder in der „Trauernden“ vom Wiener Mahnmal auf. Zugleich bildete er ein Faltenmotiv, das den Kopf verhüllende Tuch, welches dem Magdeburger Ehrenmal von Ernst Barlach entnommen scheint. Hier zeigt sich die enge Bindung der ersten antifaschistischen Mahnmale an die wenigen bedeutenden Gefallenemmale der 20er und 30er Jahre.

Cremer hatte in seiner Wiener Tätigkeit – er schuf Entwürfe und Mahnmale für Auschwitz (1947), Mauthausen (1949), Knittelfeld (1949) – eine Stufe erreicht, die eine Wende erforderte. Sein künstlerisches Menschenbild, unter den Bedingungen des Faschismus entwickelt, hatte sich durch den Widerstand geformt, es zeigte Stärke und Aktivität. In der Mahnmalsplastik hatte er es zum Tragischen gewandelt und zugleich eine emotionsstarke Formelhaftigkeit ausgebildet, die auch Anregungen des englischen Bildhauers Henry Moore für die Aussage nutzte. Doch die zunehmende, tiefere Erkenntnis der Bedingungen des Widerstandskampfes verlangte – nach der Verallgemeinerung in den

14

Wiener Figuren – erneut nach Konkretisierung. Dazu kam, daß Cremer durch die „Rechts“entwicklung Österreichs die Grundlage für seine progressive Denkmalskunst in diesem Land verlor. 1950 kehrte er nach Deutschland, in die DDR zurück.

In Cremers erstem Entwurf für das Buchenwalddenkmal sind die Erfahrungen der Wiener Schaffensperiode genutzt. Inhaltlich neu ist jedoch, daß er nicht mehr nur Einzelfiguren schuf, sondern eine fest zu einem dynamischen Keil zusammengeschlossene Gruppe bildete. Schon hier fand er Motive, denen dann auch in der Endfassung eine wichtige Aussage zukam; insbesondere bildete der Schwörende bereits das Zentrum der Gruppe.

Kritisch wurde gegen diesen Entwurf eingewendet, daß eine zu geringe Differenzierung der Häftlinge in Gestalt und Antlitz die Vielschichtigkeit des antifaschistischen Kampfes nicht genügend ausdrückte: Cremer stellte mehr eine Haltung und zufällige Stellung, weniger den Kulminationspunkt einer Entwicklung dar. Trotzdem gelang ihm bereits mit dem ersten Entwurf ein bildhauerisch beachtliches Werk.

Das erwähnte, etwa gleichzeitig entstandene Mahnmal in Schönebeck beweist, daß durch bloße Steigerung der Figurenanzahl, durch quantitative Komposition, die Aussage kaum verstärkt werden kann. Cremer sah seine gestalterische Aufgabe vielmehr darin, eine Individualisierung zu finden, die vielfältige unterschiedliche Haltungen kennzeichnet. Durch Einfügen einiger symbolischer Attribute mußte er die Gestalten als Häftlinge eines Lagers bestimmen, das sich selbst befreien konnte. Bei der Erweiterung der Gruppe auf elf Häftlinge fand er eine Komposition, welche die Einzelfiguren inhaltlich und formal fest zusammenschloß.

Cremer baute die Gestalten in breiter Front auf und gruppierte sie auf einer Plinthe, die durch leichte Erhöhungen den Kämpfer mit Gewehr, den Schwörenden und den Rufer hervorhebt. Den kompositorischen Schwerpunkt bilden die Figuren, über denen die Fahne aufragt. Die Bewegung der Fahne wird durch den Kämpfer mit dem Gewehr verstärkt. Die Arme des Schwörenden und der aufgereckte Arm des Stürzenden bilden kompositorische Gegengewichte. Von den Gestalten hinter dem Stürzenden, dem Kämpfer mit Baskenmütze und dem Kämpfer mit Decke, geht überlegene Ruhe aus. An die Abseitsstehenden rechts wendet sich aktivierend der Rufer.

Ein wesentliches Motiv für die gesteigerte Aussage stellt der Stürzende dar. Cremer hatte, ausgehend von der architektonischen Gesamtkonzeption, die ursprünglich vorgesehene Keilform der Gruppe in eine breite Front umgewandelt, vor deren Mitte, an der Spitze des jetzt entstehenden stumpfen Winkels, er den stürzenden Kämpfer einfügte. Diese Figur zeugt symbolhaft von den Opfern des Kampfes: Ihre Formung als Gestalt und kompositorische Einbindung in die Gruppe bot dem Bildhauer schwierige Probleme. Gegenüber früheren ähnlichen Versuchen weist diese Buchenwaldfigur eine neue Qualität auf: Der Stürzende vom Mahnmal in Knittelfeld, wie auch andere Gestalten aus der Zeit um 1949 sind von übermächtigen Gewalten Zerschlagene, der stürzende Kämpfer in Buchenwald siegt im Sterben.

Eindrucksvolle Formungen des künstlerischen Menschenbildes sind auch mit dem Jungen – einem Kind mit dem wissenden Antlitz eines Erwachsenen –, dem Kämpfer mit Baskenmütze, dem zweifelnden alten Mann und dem abseitsstehenden „Zyniker“ gelungen. Der Künstler gestaltete eine Fülle menschlicher Verhaltensweisen, von Opferbereitschaft, Kampfschlossenheit über Hilflosigkeit bis zum verneinenden Abseitsstehen. Cremers Gruppe faßt gedanklich den Zyklus der Reliefstelen zusammen, den Waldemar Grzimek (geb. 1918), René Graetz und Hans Kies (geb. 1910) für die Gedenkstätte in Buchenwald schufen und in dem die Geschichte des Lagers von seiner Errichtung im Jahre 1937 bis zu seiner Selbstbefreiung geschildert wird. Die reicher – epischen –

Möglichkeiten der Reliefkunst erforderten nicht die Beschränkung auf wenige Figuren und sparsam gewählte Details.

Von Hans Kies stammt die erste Stele „Aufbau des Lagers“: Mächtige Diagonalen, ein Baum, der gefällt und ein Galgen, der aufgerichtet wird, beherrschen die Komposition. Bereits hier werden Qual, Erliegen, aber auch selbstlose Solidarität sichtbar. In der zweiten Bildstele „Ankunft im Lager“ fand Waldemar Grzimek eine Komposition, die mehrere Handlungsgruppen in zwei übereinanderliegenden Zonen vereint. Er schuf dabei ausdrucksstarke Figurenballungen, wie die Gruppe der Wartenden, die, furchtsam zusammengedrängt, dennoch ein Kraftzentrum, den Häftlingen am Pfahl gegenüberstehen. Die Wartenden stellen in der Komposition ein Zentrum der Menschlichkeit dar, aus dem neuer Widerstand erwächst: Hinter ihnen verbirgt ein Häftling den „Jungen von Buchenwald“. Es gelang Grzimek, die formalen Mittel zur inhaltlichen Aussage klug zu nutzen. So sind die Wartenden, aus großen Kuben gebildet, zu einer abwehrend geschlossenen Form zusammengezogenen, im Gegensatz zur expressiveren Gestaltung der anderen Häftlinge. Die Stele „Arbeit im Steinbruch“ von Hans Kies ist dagegen weicher in der Bearbeitung des Steins gehalten, die Oberfläche wird kleinteiliger, aufgelöster. In der Komposition herrscht stärkere Bewegung: Der Zug der „Singenden Pferde“ fällt in diagonaler Richtung die Fläche.

Das Relief „Ausbeutung und Vernichtung der Häftlinge“ forderte von Grzimek in besonderem Maße überzeugende Motivwahl und Komposition. Der Künstler teilte die Fläche wiederum in zwei inhaltliche Bereiche, wobei die Darstellung der Ausbeutung durch schwerste Arbeit der „Liquidierung“ der nicht mehr Arbeitstauglichen gegenübersteht. Der vor Erschöpfung Zusammengebrochene verbindet beide Handlungszonen. Die Reliefstelen „Solidarität“, „Illegale Thälmannfeier“ und „Befreiung“ schuf René Graetz, der direkter als Kies und Grzimek Gedanken des politischen Kampfes darstellte, stärker die Aktivität gereifter Kräfte, die ihr Ziel in der Vernichtung des Faschismus sehen, zu zeigen vermochte.

Hervorragenden Anteil an der Wirkung der Bildwerke hat die architektonische Gestaltung der etwa 600 x 520 m großen Fläche der durch das Architektenkollektiv Ludwig Deiters, Hans Grotewohl, Horst Kutzat und Kurt Tausendschön geschaffenen Gesamtanlage. Der Besucher betritt sie durch ein archaisierendes Steintor, schreitet den ein wenig geschwungenen Stelenweg herab, der neben dem ersten Ringgrab auf die „Straße der Nationen“ trifft. Diese führt am zweiten vorbei zum dritten Ringgrab. Von hier steigt man über sich weitende Stufen zur Hauptgruppe von Fritz Cremer empor, hinter der sich als architektonisches Mal der weit im Land sichtbare 55 m hohe Glockenturm erhebt. Am dritten Ringgrab hat sich der Charakter der architektonischen Raumgestaltung gewandelt: Die Bewegung des Stelenweges und der „Straße der Nationen“ wird durch zwingende, auf den Turm orientierte Axialität abgelöst.

In der Halle des Glockenturms befindet sich ein Urnengrab, das eine bronzene Reliefplatte von Waldemar Grzimek schließt. Das flache Relief zeigt in gegenseitig sich durchdringender Darstellung Fußabdrücke und Stacheldraht, umgeben von den eingeritzten Namen der größten europäischen Vernichtungslager.

Die Freiheitsglocke im Turm überzog Grzimek in feinem Hochrelief mit einem Gespinst von Stacheldraht, der – wie unter der übermächtigen Kraft der schwellenden Glockenform – zerreißt.

Neben den großen Gedenkstätten entstanden in den 50er Jahren auch kleinere Mahnmale. Das von Walter Arnold 1958 vollendete Thälmann-Denkmal auf dem „Platz der 56000“ in Weimar erinnert an die Ermordung des großen deutschen Arbeiterführers in Buchenwald am 18. 8. 1944.

16



6 Fritz Cremer, 1. Entwurf für das Buchenwalddenkmal, 1952. Bronze. National-Galerie, Berlin

Der Künstler stand bei der Gestaltung dieses Denkmals vor einer schwierigen Aufgabe: Er mußte eine Form finden, die im kämpferischen Gestus Thälmanns führende Bedeutung im revolutionären Kampf, seine Fähigkeit zu leidenschaftlicher und klarer Agitation zeigen konnte, gleichzeitig aber eindeutig Bildnis blieb, menschliche Maße wahrte, weder in verschönernde Idealisierung noch in pathetischen Proletkult verfiel. Arnold erfaßte den Arbeiterführer in der Bewegung der Rede, mit geballter Faust, in straffer, gespannter Körperhaltung. Die Züge des Antlitzes zeugen von Klarheit, Standhaftigkeit im Kampf und auch im Leid. Arnold formte ein Denkmal, das den kleinen „Platz der 56000“ beherrscht, sich jedoch nicht vordergründig dem Vorübergehenden aufdrängt. Die Fläche des Platzes wird durch eine lange geschwungene Mauer begrenzt, die Bewegung und Blick des Betrachters auf das seitlich vor der Mauer stehende Denkmal konzentriert.

Mit dem Mahnmal für Sangerhausen schuf der Bildhauer Gerhard Geyer (geb. 1907) im Jahre 1956 ein beeindruckendes Werk. Das aus Kalkstein geschlagene überlebensgroße Monument zeigt zwei Häftlinge, die einen ausgemergelten, zu Tode erschöpften

17

Kameraden zwischen sich halten. Blockhaft ist die Gruppe gestaltet, wie eine Mauer ragen die drei Körper auf. Die großen Formen der stützenden Männer, die schweren Glieder, die unförmigen Schuhe machen die Schwäche des mittleren Kameraden umso deutlicher: er hängt nur noch zwischen den Stehenden, kraftlos berühren seine nackten Füße den Boden. Geyer schlug harte klare Gesichter aus dem Stein, die Hände bildete er ausdrucksstark durch, zog die Oberfläche in anderen Partien bis zur letzten Einfachheit zusammen. Nur wenige Details waren für den Bildhauer nötig, um seine Ergriffenheit zum Ausdruck zu bringen.

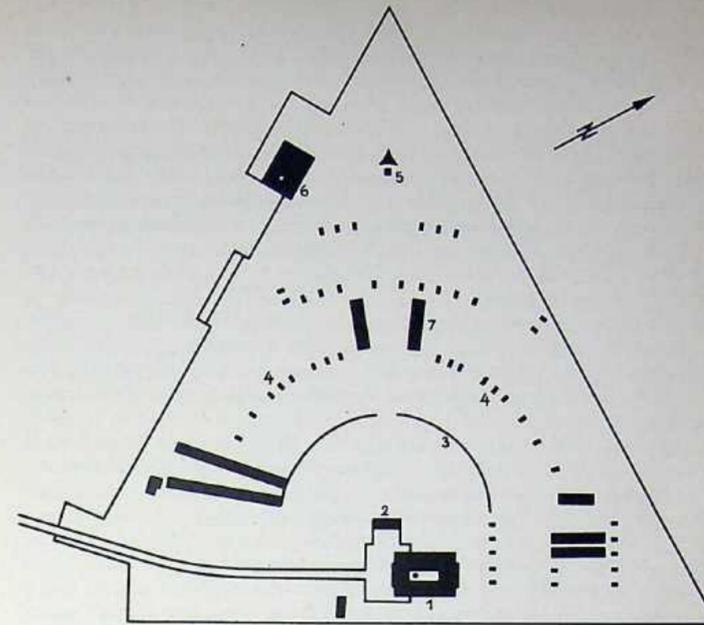
Unabhängig von dieser Gruppe entstand wenig später in Meissen ein vergleichbares Denkmal, zu dem die Grafikerin Lea Grundig (geb. 1906) den Entwurf schuf. Ihre Radierung „Appell im KZ“ (1956) wurde von dem Bildhauer Georg Türcke (geb. 1884) seitenverkehrt in ein Hochrelief an einem mächtigen Steinkubus umgesetzt.

Die Architekten Ludwig Deiters, Horst Kutzat, Hubert Matthes, Hugo Namslauer und Kurt Tausendschön gestalteten von 1956 bis 1961 in Zusammenarbeit mit den Bildhauern René Graetz und Waldemar Grzimek sowie dem Maler Walter Womacka (geb. 1925) die Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen bei Oranienburg. Dort hatten die Faschisten bald nach der „Machtergreifung“ ein Konzentrationslager errichtet. An seine Stelle trat 1936 ein größeres Lager, das KZ Sachsenhausen, zur gleichen Zeit, als in Berlin mit den „Olympischen Spielen“ für die Weltöffentlichkeit eine Fassade vor dem in ganz Deutschland herrschenden Terror, Mord und den Kriegsvorbereitungen gesetzt wurde. Dieses Lager war SS-Schule, hier wurde ein großer Teil der SS-Führer und -Unterführer ausgebildet, die später auch in vielen anderen europäischen Konzentrationslagern zum Einsatz kamen. In unmittelbarer Nähe des Lagers befand sich die „Inspektion der Konzentrationslager“ und von 1939 bis 1945 die zentrale Leitung aller KZ.

In der Mittelachse des Lagergeländes, das die Form eines gleichseitigen Dreiecks hat, wurde eine hochaufragende dreiseitige Betonstele errichtet, das „Ehrenmal der Nationen“. Durch das erhaltene Eingangstor, den „Turm A“, betritt man den ehemaligen Appellplatz, der von einer halbkreisförmigen, gitterartig durchbrochenen Mauer umgeben wird. Hier stand der erste Barackenring, um den sich konzentrisch weitere Baracken gruppierten. Achtzehn aus Beton gebildete Flächen an dieser Mauer deuten die einstigen Barackenstirnwände an. Durch flache Granitblöcke sind auf dem Lagergelände die Standorte der zahlreichen Baracken markiert.

Das in der Mitte geöffnete Halbrund der Mauer ermöglicht den Ausblick über den Appellplatz zum „Turm der Nationen“ mit der davor aufgestellten Steinskulptur „Befreiung“ von René Graetz. Der Künstler schuf eine kraftvolle Gruppe: Zwei Häftlinge werden von einem Sowjetsoldaten in die Freiheit geführt. Der Soldat, eine schwere kubische Masse, erhebt sich schützend hinter ihnen. Der ausgebreitete Sturmmantel wirkt wie eine moderne Umformung des mittelalterlichen Schutzmantelmotivs. Zaghafte und Zögern kennzeichnen die eine, kraftvolle Entschlossenheit die andere Häftlingsgestalt. Graetz sucht im Stein eine strenge Form zu verwirklichen, die er durch die sichtbar gebliebenen Spuren der bildhauerischen Arbeit belebt. Nur wenige Details und Faltenbildungen verwendet er zur Formung der Figuren.

Die Gruppe erinnert an die Befreiung des Lagers durch die Rote Armee am 22. 4. 1945, die 5000 Häftlingen das Leben rettete. Doch für 100000 Menschen, unter ihnen viele hervorragende Kämpfer der antifaschistischen Bewegung, wurde Sachsenhausen Stätte eines qualvollen Todes. Besonders diesen Opfern gilt die Bronzegruppe von Waldemar Grzimek als Denkmal. Auf dem Gelände des ehemaligen Krematoriums, über den Trümmern der Vernichtungsanlage, erhebt sich die beeindruckende Plastik: Zwei Häftlinge bergen einen Toten in einem Tuch. Einer beugt sich schmerzvoll über seinen Kameraden, der



7 Sachsenhausen, Schematischer Grundriß der Gedenkstätte, 1956/61: 1 Museum des antifaschistischen Freiheitskampfes der europäischen Völker, 2 Eingangstor, 3 „Barackenumauer“, 4 Markierungen ehemaliger Baracken, 5 Stele und Gruppe von Graetz, 6 Krematorium, Gruppe von Grzimek, 7 Lagermuseum

andere steht aufrecht in gesammelter Kraft, drückt Tatbereitschaft und Haß aus. Ein zeichnerischer Entwurf des Bildhauers macht den gestalterischen Ausgangspunkt deutlich: er zeigt einen knienden Häftling, auf dessen vorgesetztem Bein ein Toter ruht. Grzimek erweiterte mit innerer Notwendigkeit diesen Entwurf durch den stehenden Kämpfer, so daß die Aussage vertieft wurde und die Komposition Spannung erhielt. Ein kräftiger Schwung zieht sich so vom Kopf des Stehenden über dessen Arm zum Tuch, das den Toten trägt, läuft weiter über den Oberkörper zum Arm des Gebeugten in das Zentrum der Gruppe, zwingt den Blick des Betrachters immer wieder zum Toten. Die Modellierung der Oberfläche ist reich, die Gesichter sind vom Ausdruck physischen und seelischen Leides geprägt. Dieser Grundzug findet in der Gruppe „Befreiung“ von Graetz die aktive inhaltliche Erweiterung.

Über der Plastik von Grzimek wurde in der Ausdehnung des ehemaligen Krematoriums ein Betondach errichtet. Durch eine Öffnung fällt Licht auf die Plastik, belebt ihre silhouettenhafte Wirkung im Halbdunkel durch vielfältiges Spiel der Lichtreflexe.

Als künstlerisches Hauptwerk im Museum des antifaschistischen Freiheitskampfes der europäischen Völker schuf Walter Womacka für die Eingangshalle das dreiteilige Glasfenster „Internationaler Widerstandskampf“. Womacka gestaltete, ausgehend von den architektonischen Gegebenheiten, eine triptychonartige Komposition in den 4,50 m

hohen, durch schmale Wandstreifen getrennten Fenstern. Jeweils ins Zentrum eines Fensters stellte er eine figürliche symbolhafte Hauptgruppe, der er epische Nebenszenen zuordnete. Die Figurengruppe des mittleren Fensters, ein sowjetischer Soldat mit einem Kind auf dem Arm, ein schwörender befreiter Häftling und eine Frauengestalt mit einer roten Fahne sind der inhaltliche Schwerpunkt der Gesamtkomposition. Vom illegalen Widerstandskampf in Deutschland und dem Partisanenkrieg in Europa erzählen die Seitenfenster. Die großen Gestalten, deren Körperlichkeit durch Binnenzeichnung und durch Bemalung der Stege verstärkt wird, sind in klaren Blau-, Violett- und Rottönen gehalten, so daß sie als Schwerpunkte in Erscheinung treten. Hellere Farbnuancen hat der Künstler für die kleinen erzählenden Darstellungen und Schriftbilder verwendet. In der alten Technik der Glasmalerei schuf Womacka ein Werk, das den Besucher durch die schnell erfassbaren Motive und durch die verhaltene Leuchtkraft der Farben auf den notwendigen Ernst einstimmt.

Im Hof des Museums gemahnt eine kraftvolle lebensgroße Bronzeplastik des sowjetischen Bildhauers Fjodor Fiwejski (geb. 1931) an die 17000 ermordeten sowjetischen Kriegsgefangenen. Die reich durchgebildete, an Rodin erinnernde Dreiergruppe „Stärker als der Tod“ zeigt Häftlinge angesichts des Erschießungskommandos in sich gegenseitig stützender Standhaftigkeit.

Ein Vergleich dieser Gruppe mit dem Mahnmal, das der Thüringer Bildhauer Erich Wurzer (geb. 1913) im Jahre 1958 für den Rathenau-Park in Bad Salzungen zum Gedenken an zahlreiche, bei schwerer Bergwerksarbeit umgekommene sowjetische Kriegsgefangene schuf, gibt Aufschluß über die unterschiedlichen, durch nationale Entwicklungslinien bestimmten bildnerischen Mittel. Das Denkmal folgt, wie viele Mahnmale deutscher Bildhauer, einer Tradition, die auf Hildebrands und Kolbes Wirken aufbaut und in der es um die Darstellung der menschlichen Figur in großer Geschlossenheit geht. Die sowjetischen Bildhauer schöpfen dagegen mehr die Möglichkeiten zu bewegteren Formungen aus, wie sie durch Berührungen russischer und sowjetischer Künstler – vor allem der Rodin-Schülerin Anna Golubkina (1864–1927) sowie Wera Muchinas (1889–1953) – mit der französischen Bildhauerkunst vorbereitet wurden.

Die Aussage des Denkmals von Erich Wurzer wird durch den „Mahner“ bestimmt, eine 3,60 m hohe Porphyrfigur, die auf einer breiten Mauer aufstellung fand. Der Stehende, von einer straff um den ausgemergelten Körper gelegten Gewandung verhüllt, hebt sich mit seiner einfachen Silhouette klar von der Parklandschaft ab. Hinter der Hauptfigur, nur durch einen flachen Sockel über den Boden erhoben, liegt eine Gruppe: ein unbekleideter Toter und ein sich aufbäumender Sterbender.

In der bildkünstlerischen Gestaltung der Gedenkstätten Buchenwald und Sachsenhausen dominieren die Motive des siegreichen Widerstandes, dagegen herrscht in der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück die Aussage der Trauer um die Opfer vor.

Bestimmend für das große Mahnmalprojekt von Will Lammert und die später als Ergänzung entstandene Figurengruppe von Fritz Cremer waren die Besonderheiten dieses furchtbaren Vernichtungslagers, in dem von 132000 Frauen und Kindern 92000 einen grausamen Tod fanden.

Aber auch in Ravensbrück, wo unzählige der Ankommenen gleich in die Vernichtungsmaschinerie getrieben wurden, war der Widerstand stark, wenn er auch einen anderen Charakter trug. Hier waren die Selbstbehauptung des Menschen, das Ringen um die Bewahrung der Menschenwürde und die bewußte Solidarität wichtigste Elemente des Widerstandes.

Lammert wählte deshalb bei seinen Entwürfen nicht die Befreiung des Lagers als Motiv für ein Mahnmal, sondern er versuchte, in bewußter humanistischer Parteinahme das

Sich-Behaupten des Menschen gegenüber den unmenschlichen Bedingungen des Lagers zu gestalten.

Durch die in rascher Folge kurz vor seinem Tode geschaffenen Figuren krönte er ein Lebenswerk, in dem die Darstellung der Frau eine vorrangige Stellung einnimmt. Lammert wuchs mit der Arbeit an diesem Mahnmal zu einem der bedeutendsten Bildhauer der DDR empor. Sein Tod 1957 verhinderte die Ausführung des Entwurfes und die Vollendung vieler als ausdrucksvolle Skizzen erhaltener Einzelbildwerke.

Will Lammert plante eine vielfigurige Frauengruppe am Fuße einer Stele, die weitere Gestalten tragen sollte. In zahlreichen plastischen Modellen und Skizzen setzte er sich mit dem Monument auseinander. Diese Einzelfiguren und Studien gehören trotz ihres fragmentarischen Charakters zu den besten Leistungen der realistischen sozialistischen Plastik.

In mehreren Fassungen erarbeitete sich Lammert die Gruppe für den stelenartigen Sockel, die einer Pietà vergleichbar ist, wenn auch nur im weitesten Sinne, denn er verallgemeinerte, aktualisierte und aktivierte das alte Motiv. Der Künstler formte eine schreitende Frau, die eine zusammengebrochene Kameradin trägt. Er suchte diese Gruppe in einem ruhigen Umriß zusammenzufassen, bildete die plastischen Formen klar und eindeutig, um auch aus ferner Sicht einen beherrschenden Eindruck zu erreichen. Die ersten Entwürfe waren dagegen lockerer modelliert und bewegter in der Komposition gehalten. In der 1957 entstandenen Endfassung zog er die Einzelformen stärker zusammen, bedeckte den Kopf der Tragenden mit einem Tuch, das diesen mit den Schultern zu körperhaft geschlossener Wirkung verband. Insbesondere suchte er das Tragen zu verdeutlichen, daher setzte er beide Körper klar voneinander ab. In der ersten Lösung (1955) hatte die Tragende den Körper der Zusammengebrochenen umschlungen gehalten, in der Endfassung greift sie unter dem schlaff herabhängenden Arm durch. Der Kopf der Getragenen, der nun nach vorn fällt, macht den Gegensatz zwischen aufrechtem Gang und physischer Ohnmacht deutlich und verstärkt zugleich den Eindruck der schweren Last. Das Antlitz der Tragenden ist von seelischem und körperlichem Schmerz gezeichnet, wirkt aber trotzdem hoheitsvoll und beherrscht.

Diese Endfassung wurde von den Bildhauern Hans Kies und Gerhard Thieme (geb. 1928) unter Leitung Fritz Cremers auf eine Höhe von 4,30 m vergrößert und auf einer sieben Meter hohen Stele angebracht. Dazu fanden zwei weitere noch von Lammert vollendete Frauenfiguren aufstellung, allerdings nicht im ursprünglich geplanten Zusammenhang mit der Stele. Ohne die Kenntnis der furchtbaren Tatsache zu verleugnen, enthüllte Lammert im Antlitz dieser beiden Menschen verhaltene Schönheit, der schwer massige Körper gegenüberstehen. Insbesondere im Gesicht der jungen Frau machte er hinter der Härte Anmut sichtbar. Vergleicht man diese Frauengestalten mit den weiblichen Figuren, die der Kölner Bildhauer Gerhard Marcks (geb. 1889) als Mahnmale für Köln (1949) und Bochum (1955/56) ausführte, so erkennt man die inhaltlich neue Stufe des künstlerischen Menschenbildes, die Lammert erreicht: Marcks hatte – ebenso wie in seinem Hamburger Mal für die Opfer des Bombenterrors (1949–1952) – eine hohe bildhauerische Qualität erreicht, doch seine Gestalten verharren im Bereich allgemeinmenschlicher Idealität.

Die Architektur der Gedenkstätte in Ravensbrück ist einfach gehalten. Sie wurde vom Architektenkollektiv Ludwig Deiters, Hans Grotewohl, Horst Kutzat und Kurt Tausend-schön entworfen. Zu ebener Erde, vor einer langen Mauer, stehen die Figuren der beiden schreitenden Frauen. Die Stele mit der Gruppe der Tragenden ragt vor einem Platz am Ufer des Schwedtsees auf. Der Blick der Tragenden geht über den See zur Silhouette der nahen Stadt Fürstenberg an der Havel. Wie in den anderen großen Gedenkstätten ver-

einen sich auch hier die verschiedenen Künste, Architektur, Plastik und andere bildnerische Formen, Gartenkunst und Landschaftsgestaltung zum Gesamtkunstwerk.

Nach der Vollendung des Buchenwalddenkmals begann Fritz Cremer die Arbeit an einem Bildwerk, das zu Lammerts Figuren, ohne direkt mit ihnen in Verbindung zu stehen, als eine inhaltliche Bereicherung hinzutreten sollte. Er schuf eine Frauengruppe, die um das Leben eines kranken Kindes ringt, ein Thema, in dem – besonders eindringlich an dieser Stätte ständig gegenwärtigen Todes – der Kampf der Frauen um Freiheit zum Ausdruck kommt, ist doch das Leben eines Kindes der Inbegriff aller Zukunftshoffnung. So fügte Cremer den Figuren Lammerts das Mutter-Kind-Motiv hinzu, das dieser in einer Skizze auch für seine Konzeption angedeutet hatte.

Cremer bildete drei Frauen, die auf einer Bahre ein krankes Kind tragen, wobei sie dadurch nicht nur kompositorisch, sondern auch inhaltlich, d. h. durch ihr Wollen, verbunden sind. Auf das Kind konzentriert sich ihr Handeln von unterschiedlicher Aktivität: Die jugendliche Frau am Ende der Trage geht schleppend mit gesenktem Kopf, ganz ihrer Verzweiflung ergeben, die Frau in der Mitte wendet sich in erregter Gestik dem Kind zu. Sie ist die Mutter. Die vom Schreitenden dagegen geht aufrecht. Sie bildet den aktiven Kern der Gruppe, ihr Gesicht zeugt von letzter Entschlossenheit. Sie besitzt im Denken und Tun Klarheit, die über den Augenblick hinausweist. Ihr Kopf ist durch das ertragene Leid hart, fast unweiblich, das Antlitz den offenen Gesichtern der Buchenwaldkämpfer vergleichbar. Das bei ihr schutzsuchende Kind ist ein aussagestarkes Motiv der proletarischen Kunst: Käthe Kollwitz formte es ähnlich in Grafik und Plastik, Cremer selbst verwendete es bereits 1936 in dem Relief „Trauernde Frauen“, dem er seinen Freunden gegenüber den Titel „Gestapo“ gab.

Eine weitere zum Mahnmal bestimmte Frauengestalt schuf Fritz Cremer 1961 als Beitrag der DDR für die Gedenkstätte Mauthausen in Österreich. Er formte eine allegorische Figur, die sich unter innerem Schmerz vom Betrachter abwendet. Geschlossen sind die Augen, stummes leidvolles Ertragen spricht aus der Frau. Die linke Hand weist in einfacher Gebärde auf die Umgebung des Lagers – das Mahnmal wurde am Rande des Lagersteinbruchs aufgestellt.

Cremer versuchte in dieser Sitzfigur, die eine neue Formung der klagenden Frau in seinem Schaffen darstellt, die Selbstanklage des deutschen Volkes zum Ausdruck zu bringen. Mit Bertold Brechts Worten gab er der Plastik den Titel: „Deutschland bleiche Mutter“. Der selbstbildhafte Zug im Antlitz erinnert an den Stürzenden vom Buchenwalddenkmal, weist wie dieser auf Cremers Selbstbildnis als „Sterbender Soldat“ aus dem Jahre 1937.

Seit 1959 rang Cremer um die Gestaltung, setzte sich in grafischen und plastischen Skizzen mit dem Thema auseinander, nahm dabei vielfältige Anregungen auf, die er seiner Aufgabe und seinem eigenen Formwillen unterwarf. Henry Moores Sitzfiguren vor Mauern regten ihn an, aber auch Älteres – vielleicht die antike „Demeter von Knidos“ (4. Jh. v. u. Z.) – könnte befruchtend gewirkt haben, wie nachgewiesen wurde. (Bereits 1950 setzte sich Cremer in einer Figur mit der Gestalt der Demeter – „Mutter Erde“ – auseinander).

Mit diesem Denkmal wurde ein Umbruch im Schaffen Cremers sichtbar. Von der ersten Fassung bis zur expressiv-durchgeistigten Ausführung erweiterte er die ruhige Form seiner Plastik der 50er Jahre durch erneutes Ringen um ausdrucksstarke Mittel.

Für ein Außenlager des KZ Ravensbrück in Genthin gestaltete 1965 die Bildhauerin Ursula Schneider-Schulz (geb. 1925) eine stehende Frauenfigur. Auch hier ist, wie bei Cremer und Lammert, nicht die Verzerrung durch den Schmerz, nicht das Deformierende der Qual in der Darstellung gesucht, sondern Kraft und Entschlossenheit sind gestaltet. Besonders von den Händen geht die Aktivität aus, die Rechte ist an die Brust gelegt.

22

dringt in die Falten des Tuches, macht geradezu den Herzschlag spürbar. Die andere Hand ist zur Faust geballt. Sparsame Details, große Faltenbahnen lenken nicht vom ersten Gesicht und den ausdrucksstarken Händen ab. Einfache Mauerstücke und -blöcke steigern die Wirkung der Figur.

Nach Abschluß der künstlerischen Gestaltung dieser großen Nationalen Mahn- und Gedenkstätten wurden viele solcher kleinerer Denkmale errichtet. Vor allem jüngere künstlerische Kräfte, deren Beginnen bereits von veränderten gesellschaftlichen Bedingungen bestimmt war, traten jetzt mit Werken hervor, in denen sich oft neue Motive und Kompositionen zeigen. Neben der Notwendigkeit des antifaschistischen Mahnmals reifen immer neue Aufgaben für die Monumentalkunst heran, insbesondere seitdem in unserer Republik jene Fragen in den Vordergrund getreten sind, die auf eine öffentlichkeitswirksame und monumentale Gestaltung der zukunftsweisenden Probleme des entwickelten gesellschaftlichen Systems des Sozialismus gerichtet sind.

Auch die Künstler der älteren Generation suchten nach Weiterentwicklung der Denkmalsformen, so Theo Balden in den Versuchen zu einem Liebknecht-Monument für Luckau (1969 eingeweiht) oder Fritz Cremer, der unserer Bildhauerkunst immer wieder die stärksten Impulse gibt. Sein Denkmal für die Spanienkämpfer 1936 im Berliner Friedrichshain (1968) ist ein Experiment im besten Sinne – wenn auch in der Ausführung einige Probleme nicht ganz glücklich gelöst erscheinen. Cremer schuf einen sich vorwärts-werfenden Kämpfer mit erhobenem Schwert, eine fast „apokalyptische“ Gestalt, ein neues figurliches Motiv im Schaffen des Bildhauers, das trotzdem ganz aus der Kontinuität seines Gesamtwerkes erwächst, denn es setzt sowohl den Stürzenden in Buchenwald als auch den qualvoll sich hochringenden „Aufsteigenden“ (1967) voraus. Den in dreifacher Lebensgröße modellierten Spanienkämpfer montierte Cremer mit einem Knie auf dem Betonsockel, fast „fliegend“ ist er ausbalanciert. Die Diagonale vom rechten, nach hinten ausgreifenden Bein über Rücken und Arm zum Schwert verleiht der Gestalt einen kühnen Schwung. Ein in Fortsetzung dieser Diagonale hinter der Figur aufgestellter trapezförmiger Betonklotz gibt ihr ein richtungsbetonendes Gegengewicht. Das symbolische Schwert, das in einem gewissen Widerspruch zum Soldatenmantel und der Baskenmütze steht, bildet einen vertikalen Kontrast, welcher die Bewegung in ihrer Wirkung steigert.

Cremer formte das Denkmal auf eine Hauptansicht, für den Blick von einer vorbeiführenden Straße aus. Aber auch diese Plastik will umschritten sein, bietet von vorn, wenn die Gestalt auf den Betrachter zustürmt, eine beeindruckende Sicht, die sich bei leichter Untersicht noch steigert. Selbst dieser Versuch erwächst aus der Tradition. Der Spanienkämpfer erinnert entfernt an Barlachs „Berserker“ (1910) und den „Rächer“ (1914), soll aber im bewußten Gegensatz zu diesen expressiven Formungen nicht einen Rasenden darstellen, sondern zielgerichtete revolutionäre Kraft symbolisieren.

Cremer's Allegorie wird durch ein Relief von Siegfried Krepp (geb. 1930) ergänzt, das in einer bewegten Fläche voller Figurenballungen und im Aufeinanderprall von Formen zu Cremer's Gestalt einzelne Szenen des Spanienkrieges erzählt.

Eine neue aussagekräftige Abwandlung der Mahnmal-Dreiergruppe erarbeitete Ludwig Engelhard (geb. 1924) als Mahnmal der DDR für das Lagermuseum in Auschwitz. Er gibt in seinen Figuren die wiederholt gestaltete Dreierheit Tod – Empörung – Widerstand: Hochaufgerichtet steht ein Mann, die Hände entschlossen geballt. Es ist kein pathetisches Aufragen, auch kein gewaltsames Sich-Zusammenreißen zum Ertragen des Unüberwindlichen. Engelhard zeigt vielmehr inneres Sichsammeln, Bewußtwerden wachsender Kräfte. Der Tote ist verhüllt, der erstarrte Leib bleibt aber unter dem Tuch spürbar. Die nackten totenstarrten Füße genügen, um das Totsein in aller Unwiderruflich-

23

keit zu zeigen. Die gebeugte Frau, die schmerzverkrampft die geballten Fäuste vorstößt, vermittelt zwischen dem Liegenden und dem stehenden Mann. Engelhard zeigt besonders in der Frauengestalt großen inhaltlichen Reichtum: sie beugt sich schützend über den Toten, tief erschüttert, aber nicht kraftlos. Auch sie wird sich zu Entschlossenheit sammeln. Die Nationalgalerie Berlin besitzt von diesem 1963 entstandenen Bildwerk einen Abguß. Im gleichen Jahr vollendete Arnd Wittig (geb. 1921) eine mehrfigurige überlebensgroße Denkmalgruppe für den Richthof des ehemaligen Sächsischen Landgerichtes in Dresden. Das Mahnmal wurde gegenüber der Richtstätte aufgestellt, wo mehr als tausend Todesurteile vollstreckt wurden. Am 11. 1. 1945 fiel hier die Widerstandsgruppe Georg Schumann dem Henker zum Opfer.

In einer der Todeszellen schrieb ein bewußter Antifaschist, der Maler Alfred Frank, im letzten Brief vor der Hinrichtung: „Wir sind alle gefaßt und einer ist so tapfer als der andere. . . Die Traurigkeit haben wir in den Zellen gelassen. . .“ Etwas von dieser Standhaftigkeit und ungebrochenen Kraft wird in Wittigs Mahnmal spürbar. Die Stehenden in der vorderen Reihe drücken durch ihre ganze Körperhaltung Unerschütterlichkeit aus. Wittig bildete eine Arbeitergestalt mit starken, schwere Arbeit gewohnten Armen, die in charakteristischer Weise leicht vom Körper abgespreizt sind. Neben diesem Mann steht eine Frau, die sich in innerer Sammlung straft. Auch der tröstende Alte im Hintergrund ist gefaßt. Er gibt der schmerz erfüllt in sich Verkrümmten Halt. Wittigs Figuren bleiben in ihrem gegenseitigen Verhältnis relativ isoliert, sie sind kompositorisch nicht so stark verbunden wie Cremers stehende Buchenwaldkämpfer: Die Häftlinge im Dresdner Richthof konnten nicht mehr in einer Aktion, sondern nur im Fühlen und – noch im Tode – in sieghafter Gewißheit verbunden sein.

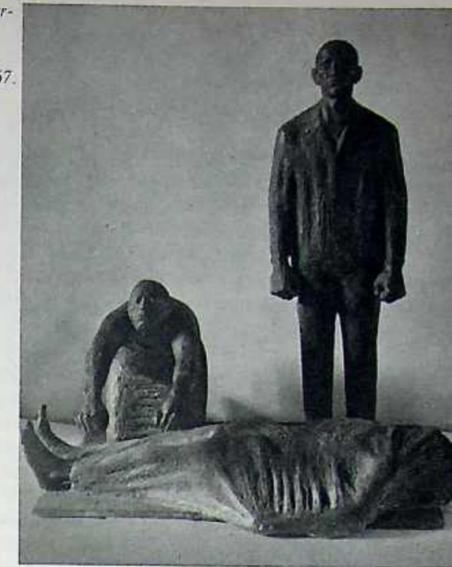
Der Künstler bildete schwere, zur Rundheit drängende Formen, die von innen her Kraft ausstrahlen. Sparsamste Faltenbildungen und wenige Details gliedern die Figuren, deren straffe Oberflächengestaltung im spannungsvollen Kontrast zur schweren Rustikamauer des Hofes steht. Schon öfter ist Wittigs Gruppe – wie auch Cremers Mahnmal in Buchenwald – mit Auguste Rodins „Bürgern von Calais“ (1884–95) verglichen worden.

Zu starker Beschränkung in den bildnerischen Mitteln zwang sich Joachim Jastram (geb. 1928) in den vier Bronzereliefs für das Mahnmal in Barth (1965). In einfachen, auf reich strukturierten Reliefgrund gesetzten Formen bildete er knapp gefaßte Szenen: „Folter“, „Solidarität“, „Illegalität“ und „Befreiung“. Die Lockerheit des Reliefgrundes kehrt in der Oberfläche der fast zwanzig Meter langen Betonmauer wieder, welche die Reliefs trägt. Der Beton zeigt in übersteigter Form Spuren der Schalenbretter, ein Strukturlement, das Gedanken an Barackenmauern, Gefängniszelle und Kriegsnot weckt.

Jastram faßt jeweils nur wenige Figuren zu einer Szene zusammen, wobei er dennoch zu inhaltlicher Vertiefung vordringt und im Zusammenhang mit den anderen Reliefs eine zyklisch breite Erzählung gibt. Einprägsame formale Verallgemeinerungen gelangen dem Künstler: Erschütternd in seiner expressiven Abkürzung wirkt der zu Boden Getretene; wach aktivierend der „Illegale“, dessen umhüllende Decke die Verborgenheit symbolisiert. Die Befreiten, ein Menschenpaar, tragen zwar die Spuren des Ertrittenen, aber in ihrem Aufgerichtetsein verkörpern sie die Zukunftshoffnung. Wenig brauchte der Bildhauer, um die Szenen zu kennzeichnen: ein Zellenfenster, die Formel des Gefangenenseins, einen stilisierten Baum, das jahrtausendealte Symbol des Lebensbaums, der hier die Freiheit verdeutlicht.

Jürgen von Woyskis (geb. 1929) Denkmal in Jessen (Bezirk Cottbus) entstand unter Verzicht auf genrehafte Erzählung. Eine fast vollplastische, vor den Reliefgrund gesetzte Figurenreihe erinnert an die Ermordung von 43 Häftlingen. Obwohl der Bildhauer kaum eine Entwicklung sichtbar macht, nur die Opfer darstellt, wirkt sein 1961 entstandenes

8 Ludwig Engelhardt, Dreiergruppe als Mahnmal der DDR für das Lagermuseum in Auschwitz, 1967. Bronze



Bronzerelief dramatisch, da er klug den Gegensatz zwischen plastischer Körperbildung, flachem Grund und erhaben aufgelegter Schrift nutzt, um die Wirkung zu steigern.

Jürgen von Woyski gestaltete auch die Gedenkstätte im Lager „Dora“ bei Nordhausen. Eine lebensgroße Häftlingsgruppe, die blockhaft zusammengeschlossen ist, erinnert an den heroischen Widerstandskampf und die Leiden in diesem Lager.

Gänzlich andere Mittel der Reliefs als Woyski in Jessen erprobte Eberhard Roßdeutscher (geb. 1921) bei der Gestaltung eines Mahnmals in Magdeburg (1965). Vor eine Betonwand setzte er ein durchbrochenes Bronzerelief, das in mehreren Zonen den Widerstandskampf der Magdeburger Arbeiter wiedergibt.

Auf die Darstellung der umfassender betrachteten historischen Entwicklung ist das 1963 entstandene Mahnmal in Naumburg ausgerichtet. Martin Wetzel (geb. 1929) modellierte drei Bronzereliefs, in denen die Geschichte der mitteleuropäischen Arbeiterbewegung von den bewaffneten Kämpfen der beginnenden 20er Jahre über den antifaschistischen Widerstand bis zur Befreiung und dem gesellschaftlichen Umbruch erzählt wird. Diese Reliefs sind an schwere Betonklötze montiert. Darüber erhebt sich auf hohem Sockel eine überlebensgroße Mutter- und Kind-Gruppe von Gerhard Lichtenfeld (geb. 1921). Die monumentale Form dieser Frauengestalt, die gesunde Lebensfülle ihres Körpers, ihr menschliches Pathos steigern sie – trotz individueller Züge – zu einer Allegorie des großen Zieles, um dessentwillen so viel gekämpft und gelitten wurde und das noch viele Kräfte von der Menschheit fordern wird, denn angesichts der neofaschistischen Entwicklung in Westdeutschland und des wachsenden faschistischen Terrors in vielen Ländern der Erde hat der Schwur der Häftlinge von Buchenwald am Tage der Befreiung nicht an Aktualität verloren: „Die Vernichtung des Nazismus mit seinen Wurzeln ist unsere Lösung. Der Aufbau einer neuen Welt des Friedens und der Freiheit ist unser Ziel“.

Антифашистские монументы в ГДР

После освобождения от фашизма в ГДР, как и в других странах Европы, где фашистское варварство и Вторая Мировая Война причинили неисчислимые жертвы, были созданы многочисленные архитектурные и скульптурные монументы. Они воздвигались особенно в местах движения сопротивления, в бывших концентрационных лагерях и на кладбищах, где похоронены павшие в борьбе против фашизма советские солдаты.

Монументы на антифашистскую тему представляют собой в ГДР новую ступень в немецком искусстве в развитии памятника; история искусства не знает таких примеров, когда бы общество ставило перед ним подобные задачи. Функция антифашистского монумента заключается в том, чтобы служить напоминанием о годах фашистской диктатуры, чтить память жертв фашизма и в художественных образах показывать ярко и выразительно моральные качества борцов сопротивления, их стойкость и готовность пожертвовать собой. Одновременно антифашистский монумент должен пробуждать у зрителей бдительность по отношению к любой форме неонацизма и помогать в формировании исторического сознания, для которого ясно, что антифашистская борьба и единство рабочего класса рождённое в этой борьбе, являются предпосылками для нашей социалистической действительности.

Большое значение для создания первых антифашистских монументов имеет искусство сопротивления во всех своих многогранных формах и самые прогрессивные произведения буржуазно-реалистической скульптуры, такие как памятники павшим Эрнста Барлаха и Кэте Коллвиз. Ими уже до 1939 года потрясающе была определена позиция против войны и человеконенавистничества. Общечеловеческий принцип, выдвинутый в них, был поднят до общественной конкретности прежде всего Фритцем Кремером, который примкнул к этому направлению. Он обогатил своими многочисленными произведениями нашу скульптуру и внёс значительный вклад в формирование исторического сознания. Его основное произведение, памятник в Бухенвальде, вместе с памятником Вилла Ламмертса в Равенсбрюке являются масштабом и вершиной социалистического искусства скульптуры в Германии.

Крупные национальные памятные места Бухенвальд, Равенсбрюк и Заксенхаузен и много небольших мемориальных мест выполняют в большой мере задачу, поставленную перед монументальным искусством — с помощью художественных средств формировать социалистическое сознание людей.

Antyfaszystowskie monumenty w NRD

Od czasu wyzwolenia od faszyzmu wzniesiono liczne monumenty architektoniczne i rzeźbiarskie w NRD jak również w innych krajach Europy, w których faszystowskie barbarzyństwo i druga wojna światowa pochłonęły niezliczoną ilość ofiar, przede wszystkim w miejscach ruchu oporu, w byłych obozach koncentracyjnych i na cmentarzach

26

żołnierzy radzieckich, którzy polegali w walce przeciwko faszyzmowi. W NRD antyfaszystowskie monumenty przedstawiają nowy etap rozwoju pomników w sztuce niemieckiej, ponieważ w historii sztuki nie ma porównywalnego zadania, postawionego sztuce przez społeczeństwo. Antyfaszystowskie monumenty mają za zadanie przypominać lata faszystowskiej dyktatury, oddać cześć ofiarom oraz plastycznie w artystycznym obrazie człowieka przedstawić moralność uczestników ruchu oporu, ich wytrwałość i ich ofiarność. Ale równocześnie antyfaszystowskie monumenty mają pobudzać przypatrującego się im przeciw każdej formie neofaszyzmu i pomóc przy wykształtowaniu świadomości historycznej, rozumiejącej pod walką antyfaszystowską, pod jednością klasy robotniczej, której początki powstały w ruchu oporu, warunki naszej socjalistycznej teraźniejszości.

Duże znaczenie dla rozwoju pierwszych antyfaszystowskich monumentów mają sztuka ruchu oporu w swoich różnorodnych formach, a także najbardziej postępowe dzieła burżuazyjno-realistycznego rzeźbiarstwa, jak na przykład pomniki poległych Ernsta Barlacha i Käthe Kollwitz. Tymi dziełami sztuki zajęto już przed 1939 r. stanowisko przeciwko wojnie i pogardzie dla ludzi. Wyrażona w tych dziełach ogólnoludzka postawa zasadnicza została spotęgowana do społecznego konkretnego faktu przede wszystkim przez Fritza Cremera, który do nich nawiązał. On zapłodnił swoimi licznymi formami pomników walki i męczeństwa niemiecką sztukę rzeźbiarską i znacznie przyczynił się do wykształtowania świadomości historycznej. Jego główne dzieło, monument Buchenwaldzki, przedstawia wraz z pomnikiem Will Lammerta w Ravensbrück miarę i punkt kulminacyjny socjalistycznego rzeźbiarstwa w Niemczech.

Wielkie narodowe miejsca pamiątkowe w Buchenwald, Ravensbrück i Sachsenhausen, a także dużo małych pomników walki i męczeństwa spełniają w wysokim stopniu misję sztuki monumentalnej, a mianowicie kształtują obrazowymi środkami socjalistyczną świadomość ludzi.

Protifašistické památníky v NDR

Po osvobození od fašismu byly v NDR, jakož i v jiných evropských zemích, ve kterých si fašistická zvěrstva a druhá světová válka vyžádaly nesmírně oběti, zvláště pak na místech protifašistického odboje, v tehdejších koncentračních táborech a na hřbitovech sovětských vojáků, padlých v boji proti fašismu, vybudovány četné architektonické a sochařské památníky.

Protifašistické památníky v NDR představují v německém umění nový vývojový stupeň — neexistuje přece v dějinách umění žádný úkol, uložený společností umění, který snese srovnání. Protifašistické památníky mají připomínat doby fašistické diktatury, uctívat její oběti, jakož i v příkladném lidském typu umělecky vyjádřit morální hodnoty, statečnost a obětavost protifašistických bojovníků. Mají každého diváka burcovat proti jakékoliv formě neofašismu a vychovávat k historickému uvědomění, že protifašistický odboj, který ve svém hnutí připravoval jednotu dělnické třídy, je předpokladem naší socialistické současnosti.

Velký význam pro vývoj prvních protifašistických pomníků mělo v nejrozmanitějších podobách odbojové umění a dále pak nejprogresivnější tvorba buržoazně realistického sochařství, jako pomníky padlých od Ernsta Barlacha a Käthe Kollwitzové. Těmito bylo již před rokem 1939 výstražně zaujato stanovisko proti válce a nelidskosti. F. Cremer, který na tato díla navazoval, společensky zkonkrétnil jejich všeobecnou lidskost. Svými

27

početnými pomníky obohatil naše sochařské umění a podstatně tak přispěl k utváření historického uvědomění. Jeho hlavní dílo – Buchenwaldský památník – je spolu s pomníkem W. Lammertse v Ravensbrücku měřítkem a vrcholem socialistického sochařství v Německu.

Velké národní památníky Buchenwald, Ravensbrück, Sachsenhausen, ale i mnoho menších pomníků a památníků, splňují v nejvyšší míře úkoly kladené na monumentální umění. – totiž, výtvarnými prostředky utvářet socialistické uvědomění.

Antifascist monuments in the GDR

Numerous architectural and sculptural monuments have been erected in the GDR since it was liberated from fascism. The same is true of other countries in Europe, where the cruelty of the fascists and World War II claimed an immense number of victims. These monuments are to be seen in particular at the places of resistance, in the former concentration camps and in the cemeteries, where the soviet soldiers who died in the struggle against fascism are buried.

The antifascist monument in the GDR represents a new phase in the development of monuments in German art. Nothing in the history of art can be compared with this social duty towards art. The aim of antifascist monuments is to recall the years of the fascist dictatorship, to honour the dead and to express vividly in the eyes of the artist the moral qualities which the resistance fighters displayed, their steadfastness and their unflinching valour. But the antifascist monument should at the same time produce in the observer a negative reaction to all forms of neofascism and should help to develop an awareness of past events. This includes as pre-requisites for our present-day socialist life, the struggle against fascism and the unity of the working class which was prepared during the resistance.

Resistance art in its varied forms and the most progressive achievements of realistic bourgeois sculpture, such as the memorials to the dead by Ernst Barlach and Käthe Kollwitz play an important part in the development of the first antifascist monuments. Even before 1939, these monuments represented a moving indictment against war and against the contempt of mankind. Fritz Cremer, more than anyone, referred to their achievements and intensified the generally held, basic human attitude, which they express, until it became something socially tangible. He enriched our sculpture with his many monumental figures and made an essential contribution towards the forming of this awareness of past events. His most important work, the Buchenwald Memorial, together with Will Lammert's monument in Ravensbrück, represents the scale and acme of socialist sculpture in Germany. The great National Memorials of Buchenwald, Ravensbrück and Sachsenhausen, but many smaller memorials too, fulfil to a large extent the task set monumental art, i. e. to form the Socialist conscience of mankind by artistic means.

Mémoriaux antifascistes en R.D.A.

De nombreux mémoriaux de caractère architectonique et sculptural ont été édifiés depuis la libération du fascisme en R.D.A. tout comme dans d'autres pays d'Europe dans lesquels la barbarie fasciste et la Seconde Guerre mondiale ont fait des sacrifices incommensurables surtout dans les centres de la Résistance, dans les anciens camps de

concentration et cimetières des soldats soviétiques tombés dans le combat contre le fascisme.

Le mémorial antifasciste en R.D.A. représente dans l'art allemand une nouvelle étape de l'évolution des monuments, car, en effet, il n'existe pas dans l'histoire de l'art de tâche comparable de la société vis-à-vis de l'art. Le rôle des mémoriaux antifascistes est de remémorer les années de la dictature fasciste, d'honorer les victimes et les qualités morales déployées par les résistants, d'exprimer exemplairement leur constance et leur esprit de sacrifice au moyen de l'effigie de l'homme représentée sous une forme artistique. Le mémorial antifasciste doit cependant activer en même temps l'observateur contre toute forme de néofascisme et contribuer à une prise de conscience historique aidant à comprendre le combat antifasciste, l'unité de la classe ouvrière préparée dans la Résistance comme conditions de notre présent socialiste.

L'art de la Résistance sous ses formes variées et les performances les plus progressistes de la sculpture réaliste bourgeoise comme les monuments des tués d'Ernst Barlach et Käthe Kollwitz sont d'une grande importance pour le développement des premiers mémoriaux antifascistes. Ceux-ci prirent, dès avant 1939, position de manière bouleversante contre la guerre et le mépris de l'homme. L'attitude fondamentale profondément humaine qu'ils expriment a été haussé au rang de valeur concrète sociale surtout par Fritz Cremer qui s'est joint à ces réalisations. Il féconde notre art sculptural grâce à ses nombreuses réalisations commémoratives et il contribue de manière notable à la formation de la conscience historique. Son oeuvre principale, le monument de Buchenwald, représente avec le mémorial de Will Lammert à Ravensbrück un critère et un point culminant de l'art sculptural socialiste en Allemagne.

Les grands centres commémoratifs nationaux de Buchenwald, Ravensbrück et Sachsenhausen mais aussi beaucoup de centres commémoratifs plus petits remplissent dans une mesure très large la tâche de l'art monumental qui consiste à forger la conscience socialiste des gens à l'aide de moyens sculpturaux.

Monumenti commemorativi antifascisti nella RDT

Dalla liberazione dal fascismo, nella RDT come pure in altri paesi europei, nei quali la barbaria fascista e la seconda guerra mondiale hanno causate immense vittime, specialmente sui luoghi della lotta della resistenza, nei campi di concentramento d'una volta e nei cimiteri dei soldati sovietici caduti nella lotta contro il fascismo, sono stati eretti numerosi monumenti commemorativi, architettonici e scultori.

Il monumento commemorativo antifascista nella RDT rappresenta un nuovo stadio dello sviluppo del monumento nell'arte tedesca, e non esiste nella storia dell'arte nessun compito paragonabile della società per l'arte. La funzione di questo monumento antifascista è di far ricordare agli anni della dittatura fascista, di onorare le vittime, come pure di riferire esemplarmente in un quadro umano artistico le qualità morali mostrate dai partigiani, la loro fermezza ed il loro coraggio di sacrificio.

Il monumento deve pure nello stesso tempo attivare l'osservatore contro qualsiasi forma del neofascismo ed aiutare a formare una coscienza storica per comprendere la lotta antifascista, l'unità della classe operaia, preparate nella resistenza, come premessa del nostro presente socialista.

Un grande significato per lo sviluppo dei primi monumenti commemorativi antifascisti è l'arte della resistenza con tutte le sue forme molteplici, come pure i progressivi risultati

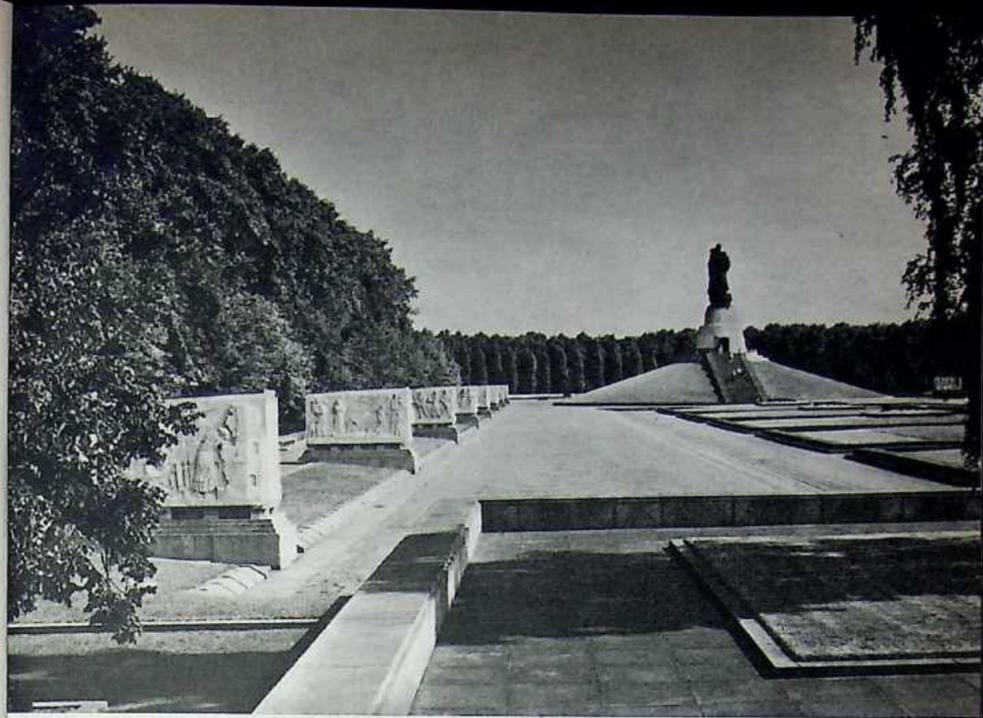
della scultura civile realistica, come i monumenti dei caduti di Ernst Barlach e di Käthe Kollwitz. Con loro fu già presa ancora prima dell'anno 1939, una posizione commovente contro la guerra e il disprezzo umano.

La posa fondamentale, generalmente umana, espressa in questi, venne intensificata in concretezza sociale soprattutto da Fritz Cremer. Egli feconda con le sue numerose formazioni di monumenti la nostra scultura e contribuì essenzialmente a formare la coscienza storica. Il suo capolavoro, il monumento di Buchenwald, rappresenta assieme al monumento di Willi Lemmerts a Ravensbrück, misura e culmine della scultura socialista nella Germania.

I grandi luoghi nazionali delle rimembranze di Buchenwald, Ravensbrück e di Sachsenhausen, ma pure anche molti piccoli luoghi commemorativi e di rimembranza realizzano su grande misura i compiti posti alla scultura, di formare con mezzi figurativi la coscienza socialista degli uomini.

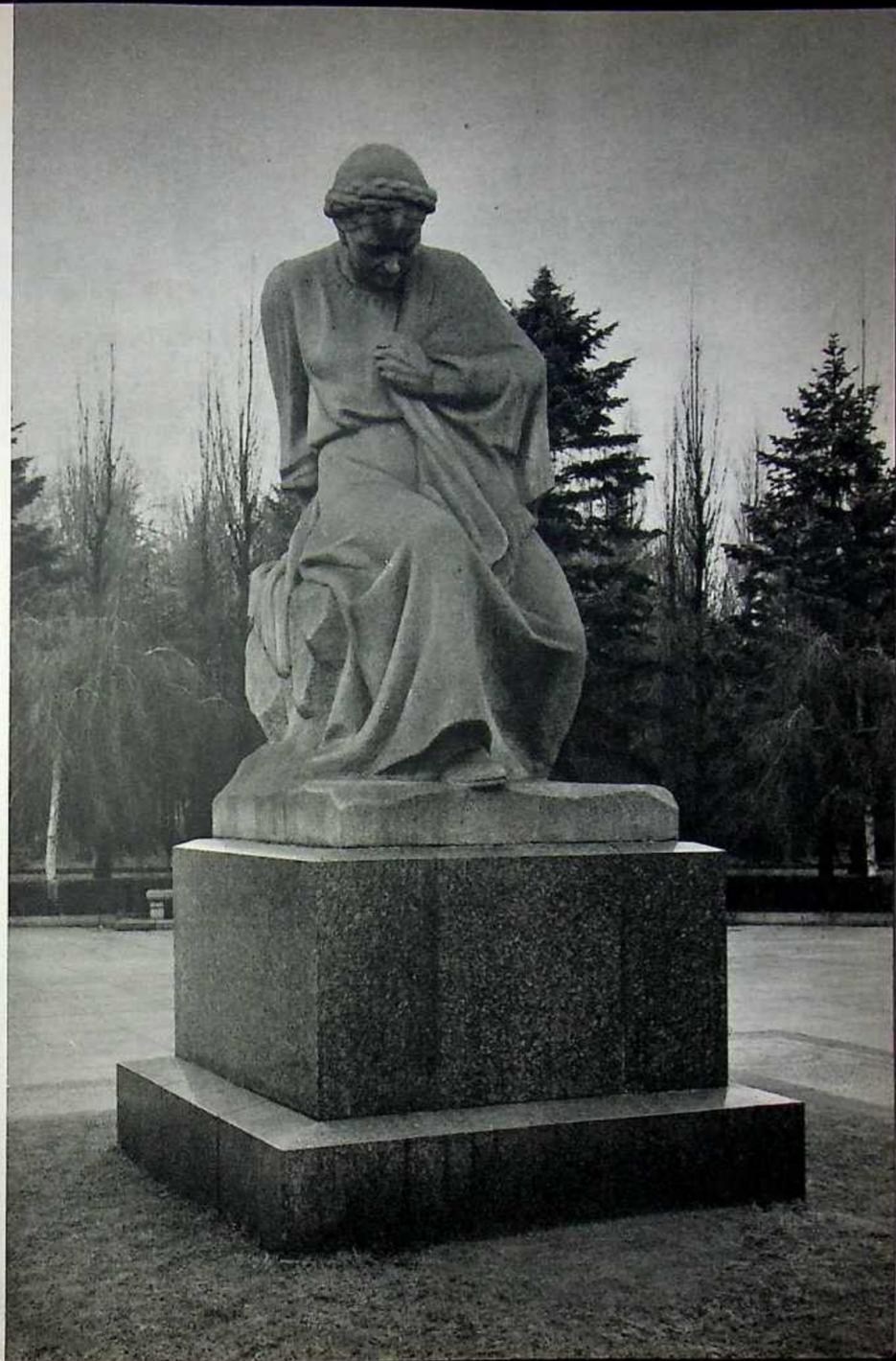


Karte der DDR mit den Standorten der im Text ausführlich behandelten Mahnmale



1 Berlin-Treptow, Gesamtansicht des Sowjetischen Ehrenmals

2 Berlin-Treptow, Blick von der Plastik „Mutter Heimat“ über die stilisierten Fahnen zum Hauptmonument
3 Berlin-Treptow, Plastik „Mutter Heimat“

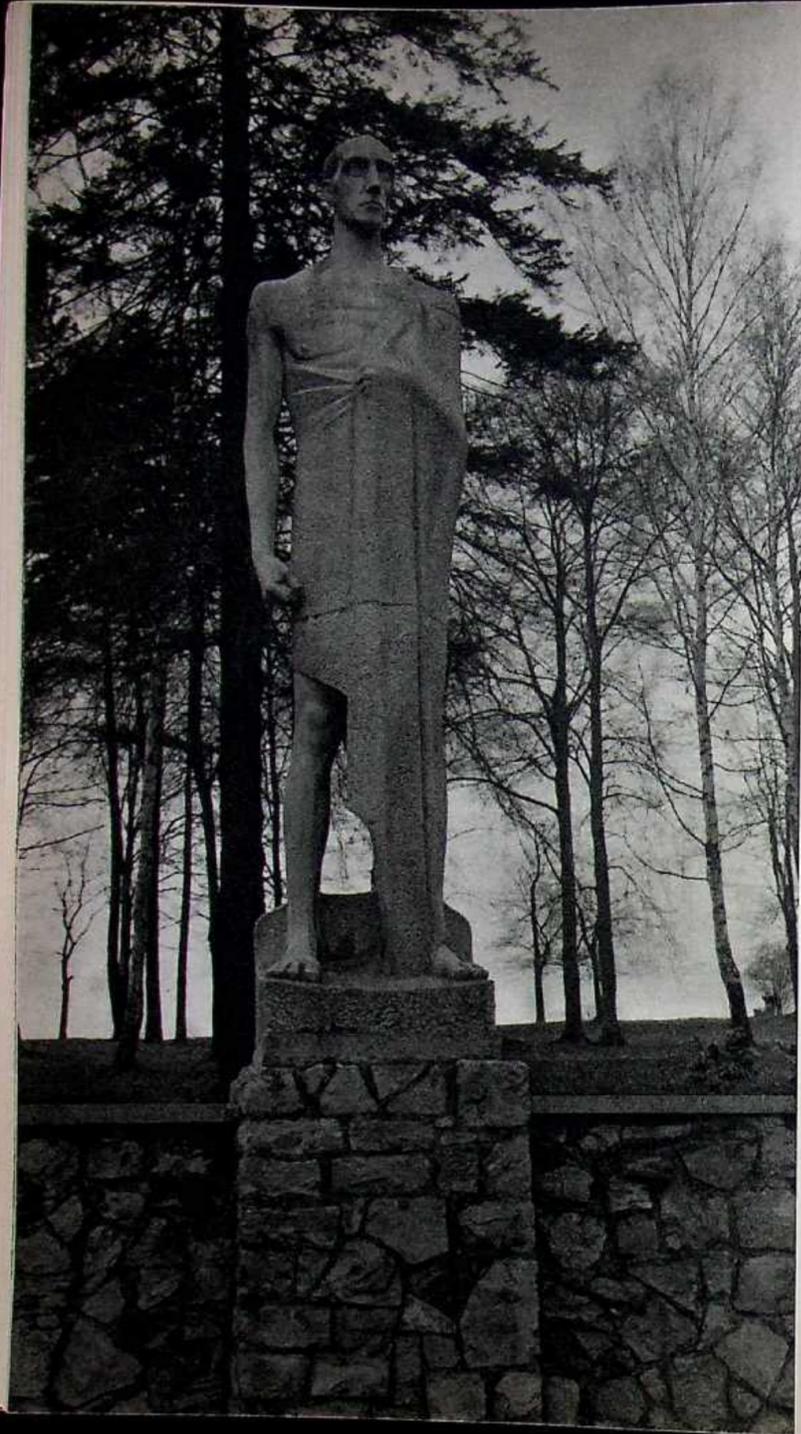




4 Berlin-Treptow, „Trauernder Soldat“ vor stilisierten Fahnen

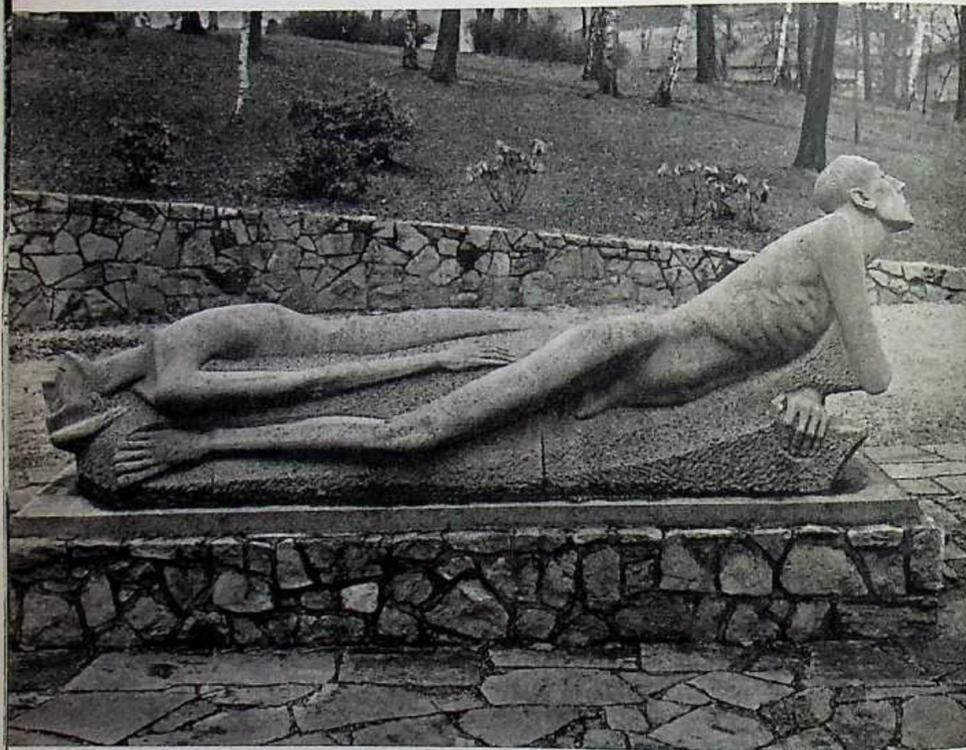
5 Berlin-Wilhelmsruh, Sowjetisches Ehrenmal, Figur des toten Soldaten mit der stehenden Frau





6 Bad Salzungen, Mahnmal, Der Stehende
7 Bad Salzungen, Mahnmal, Gesamtansicht der Anlage

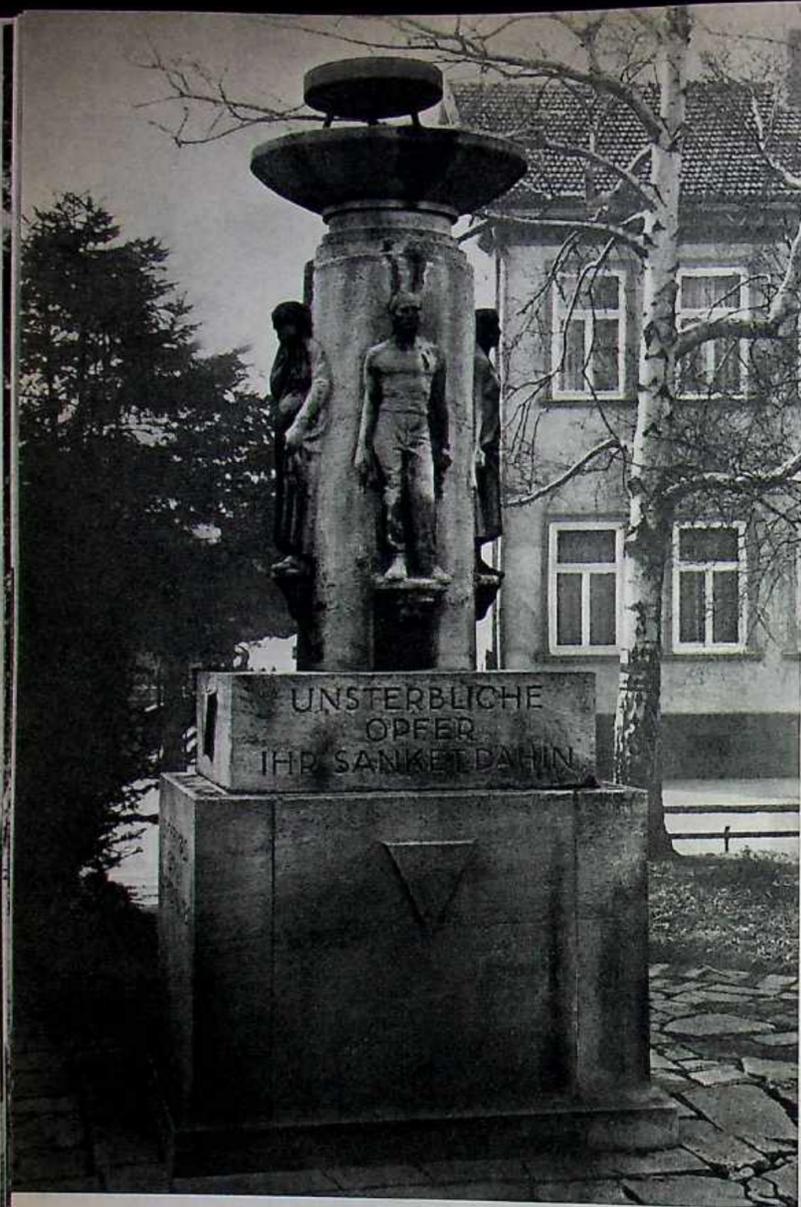
8 Bad Salzungen, Mahmal, Die liegenden Häftlinge
9 Zeitz, Mahmal am Marktplatz





10 Güstrow, Dom, Mahmal, Nachguß von 1953. Seitenansicht des schwebenden Engels
von Ernst Barlach

11 Güstrow, Dom, Mahmal, Detailansicht



12 Mühlhausen/Thüringen, Mahnmal am Bahnhofplatz, Gesamtansicht

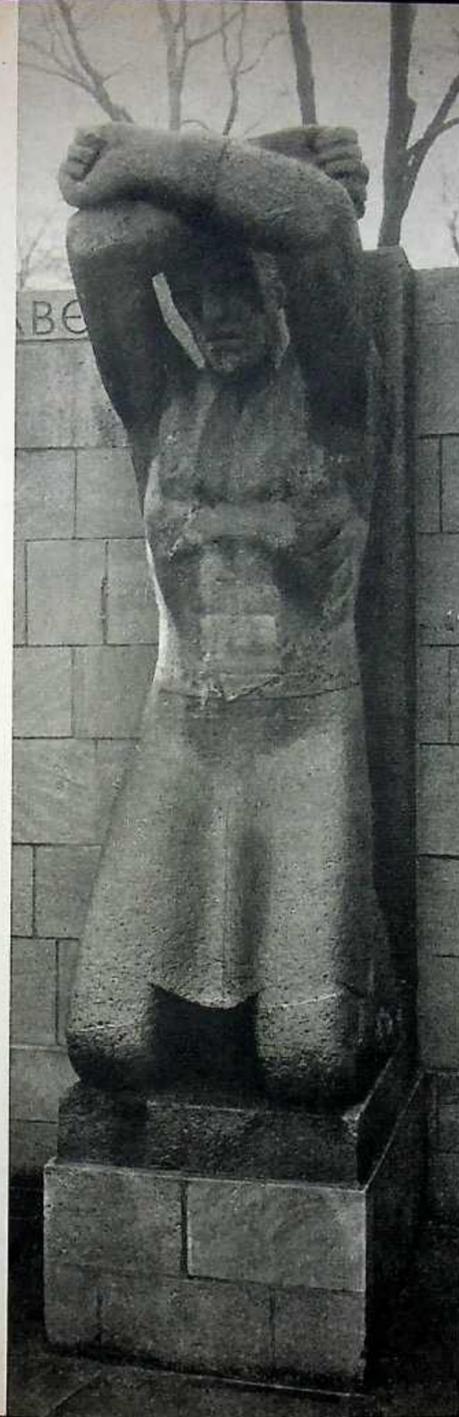
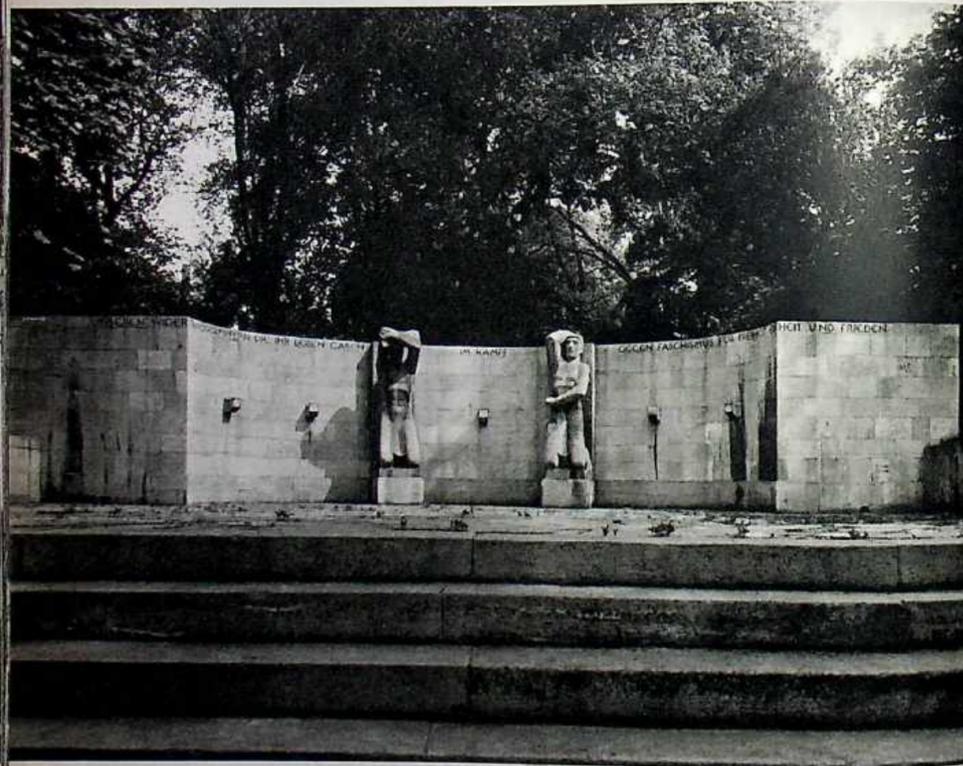
13 Mühlhausen/Thüringen, Detailaufnahme der verhüllten Frauenfigur



14 Schönebeck/Elbe, Mahmal am Platz der OdF, Seitenansicht der Gruppe
15 Schönebeck/Elbe, Vorderansicht der Gruppe



- 16 Apolda, Mahnmal gegenüber dem Glocken-Museum, Gesamtansicht
17a Apolda, Mahnmal, Der Gefesselte (linke Figur)
17b Apolda, Mahnmal, Der Befreite (rechte Figur)

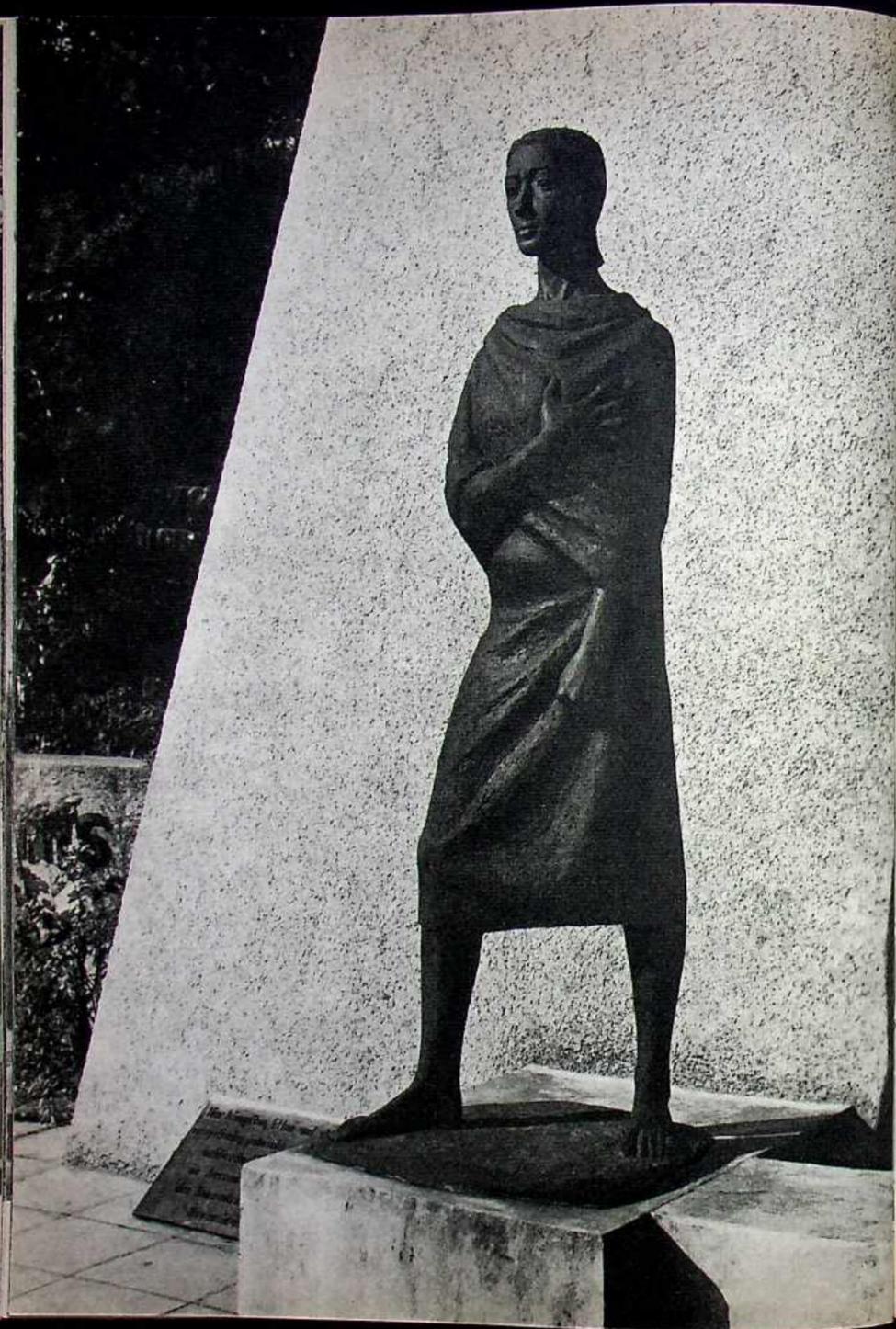




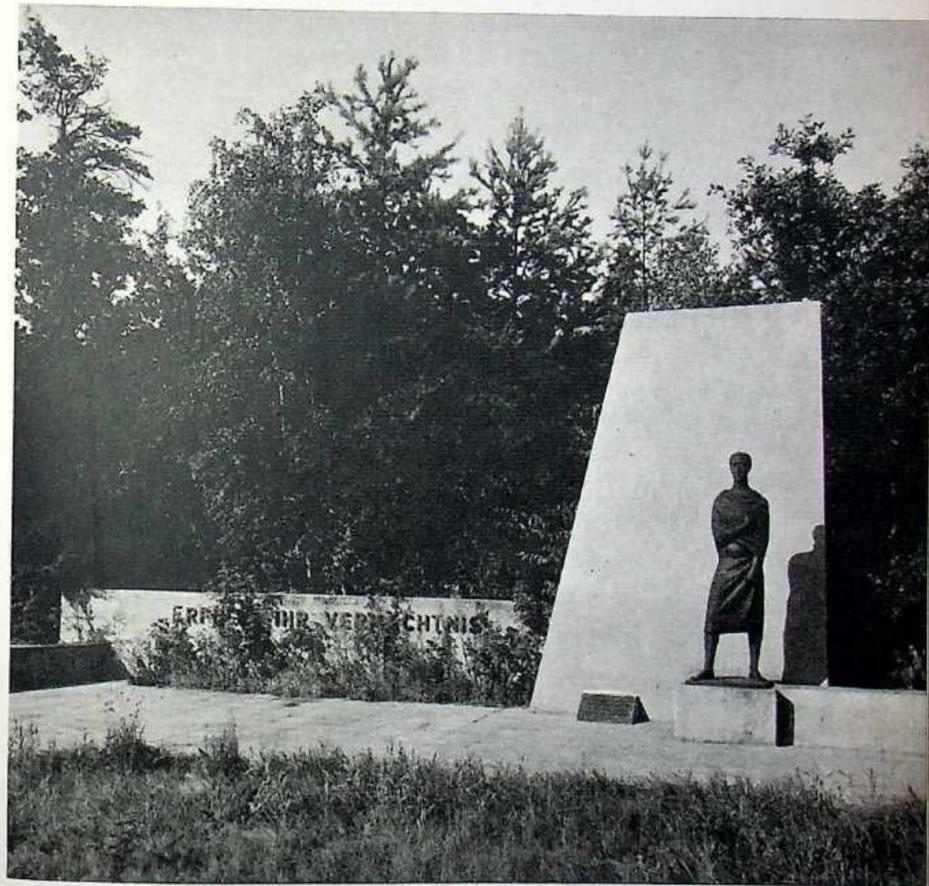
18 Zerbst, Mahnmahl, Gesamtansicht



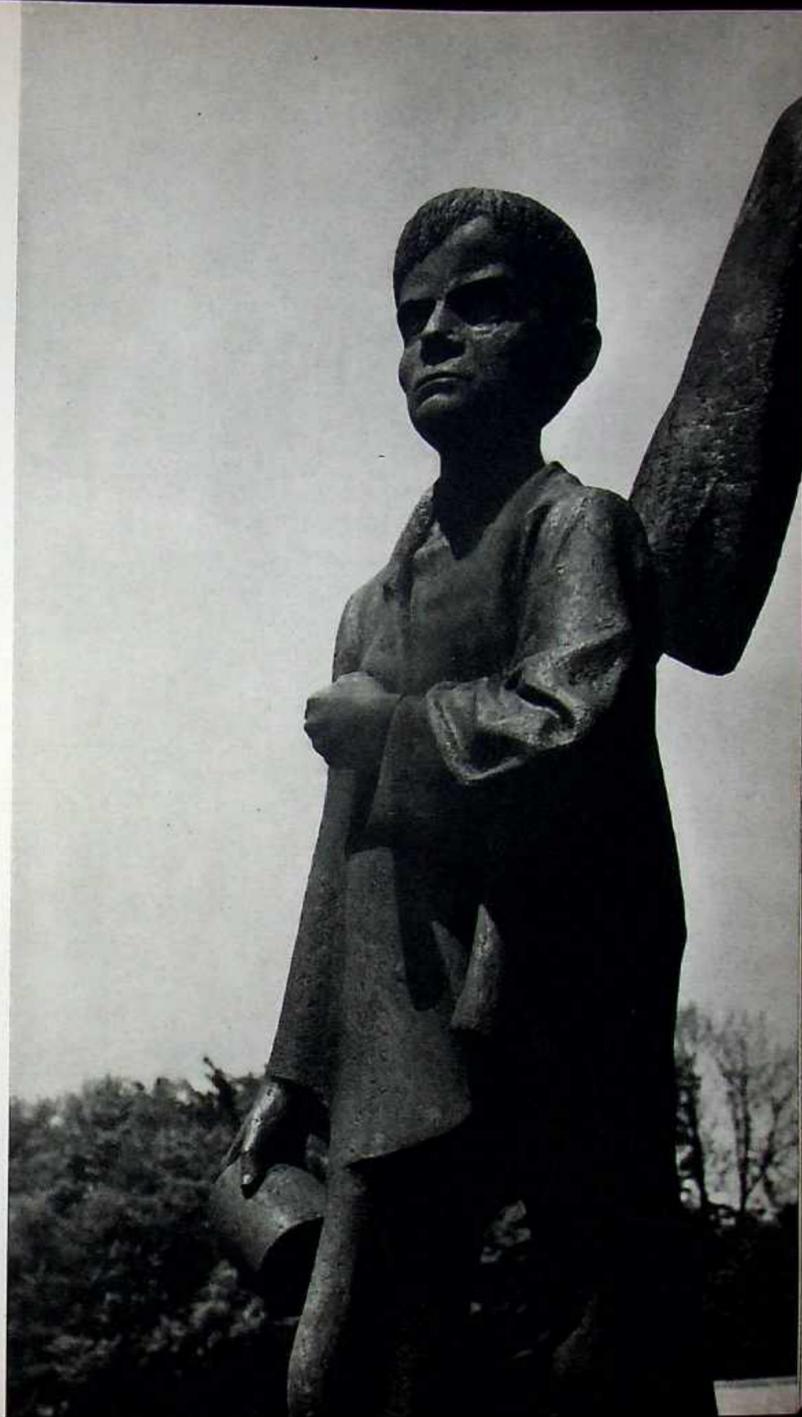
19 Weimar, Thälmann-Denkmal, Gesamtansicht der Figur



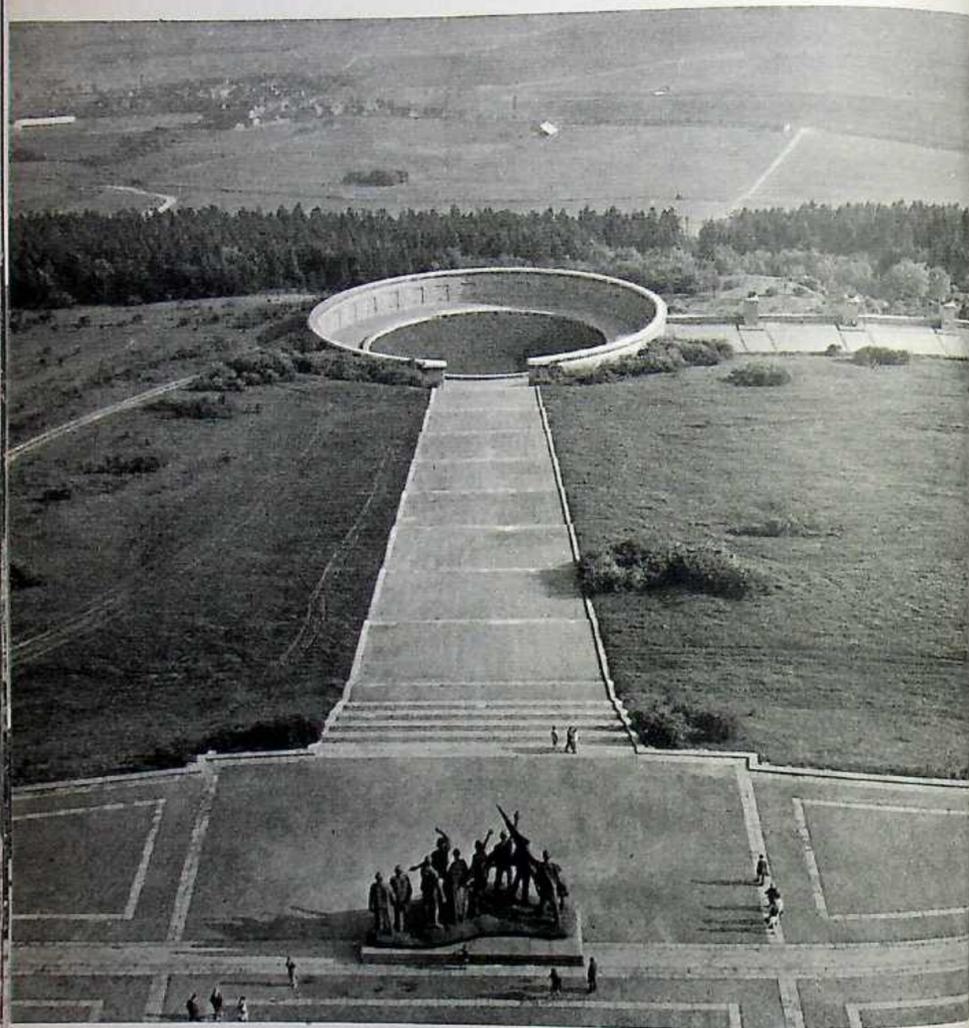
20 Genthin, Mahnmal an der Straße nach Havelberg, Die Frauengestalt
21 Genthin, Mahnmal an der Straße nach Havelberg, Gesamtansicht



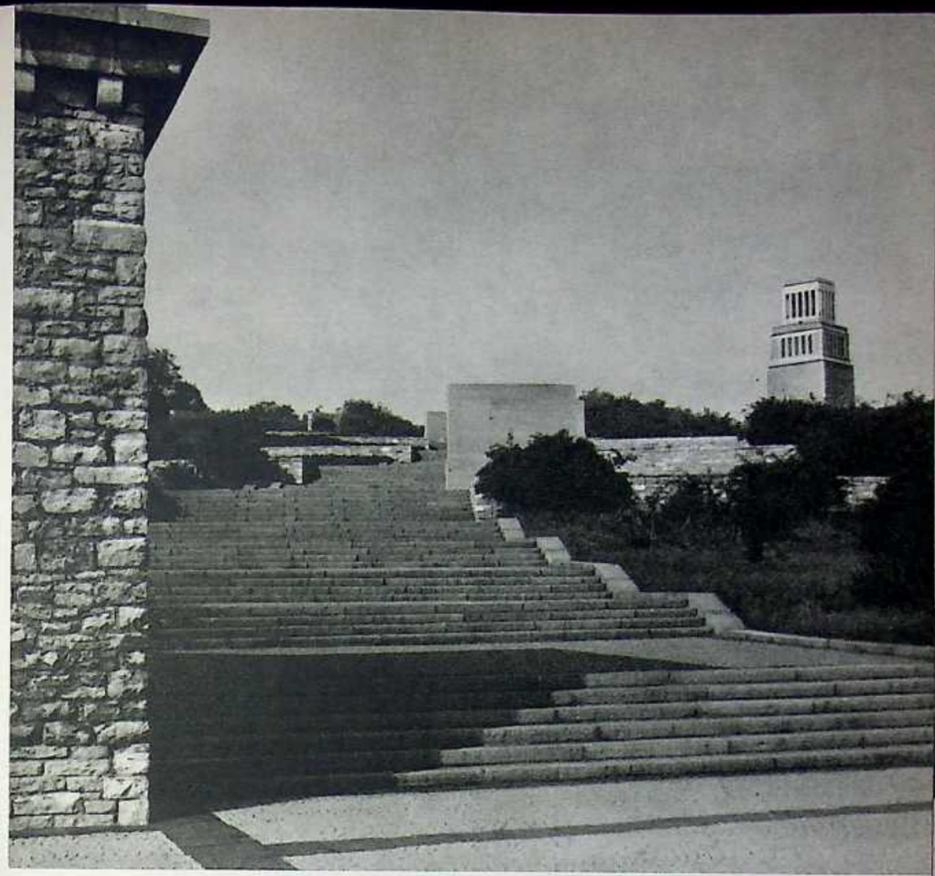
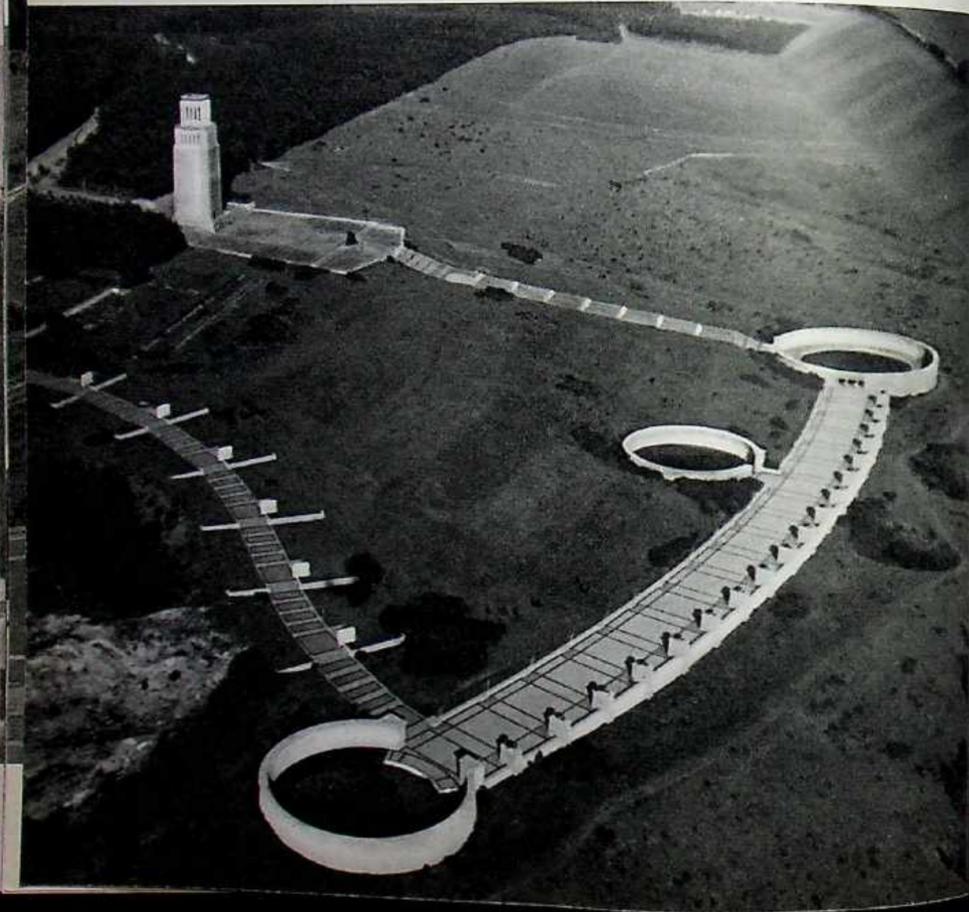
22 Buchenwald, Mahn- und Gedenkstätte, Gesamtansicht der Gruppe von Cremer
23 Buchenwald, Der Buchenwaldjunge



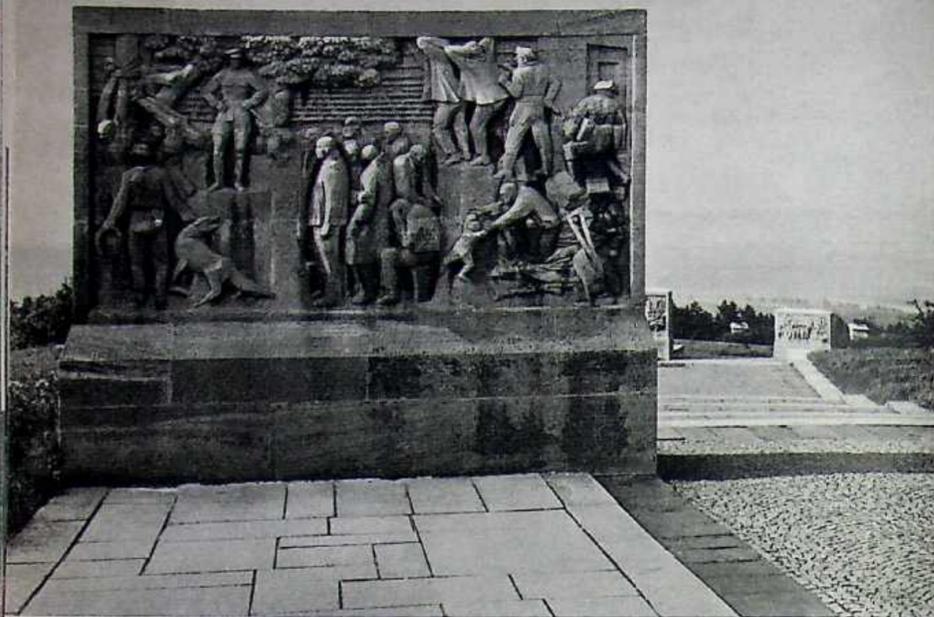
24 Buchenwald, Blick über den östlichen Teil der Anlage vom Turm aus
25 Buchenwald, Ostansicht der Gruppe von Cremer



26 Buchenwald, Luftbild von der gesamten Anlage

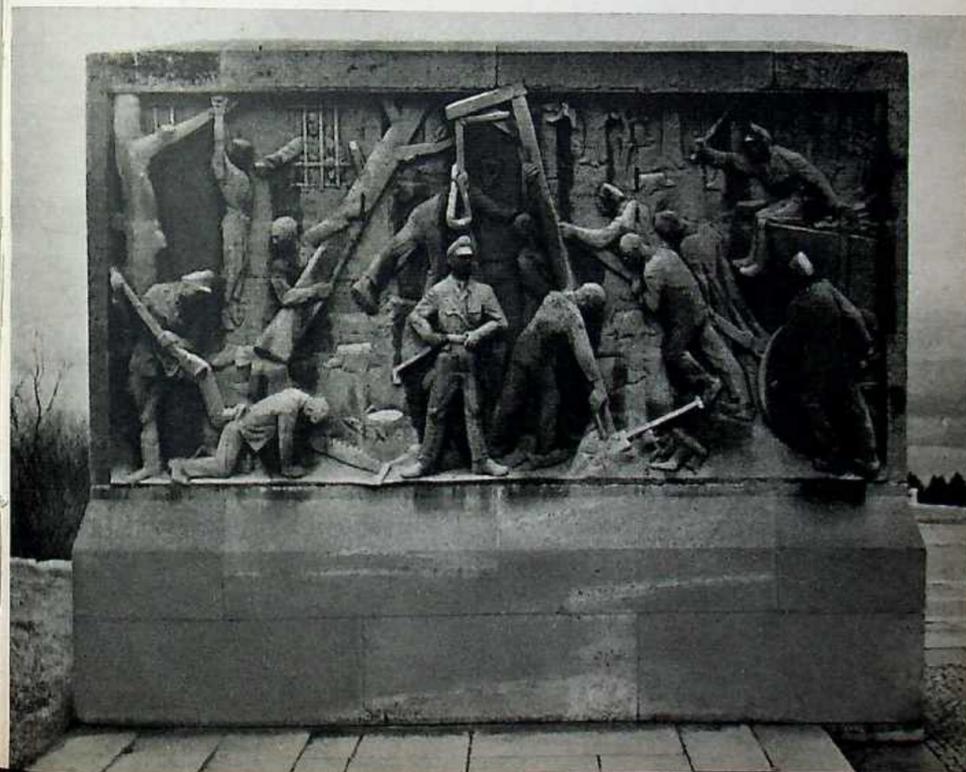


27 Buchenwald, Blick auf den Stelenweg vom westlichen Ringgrab aus

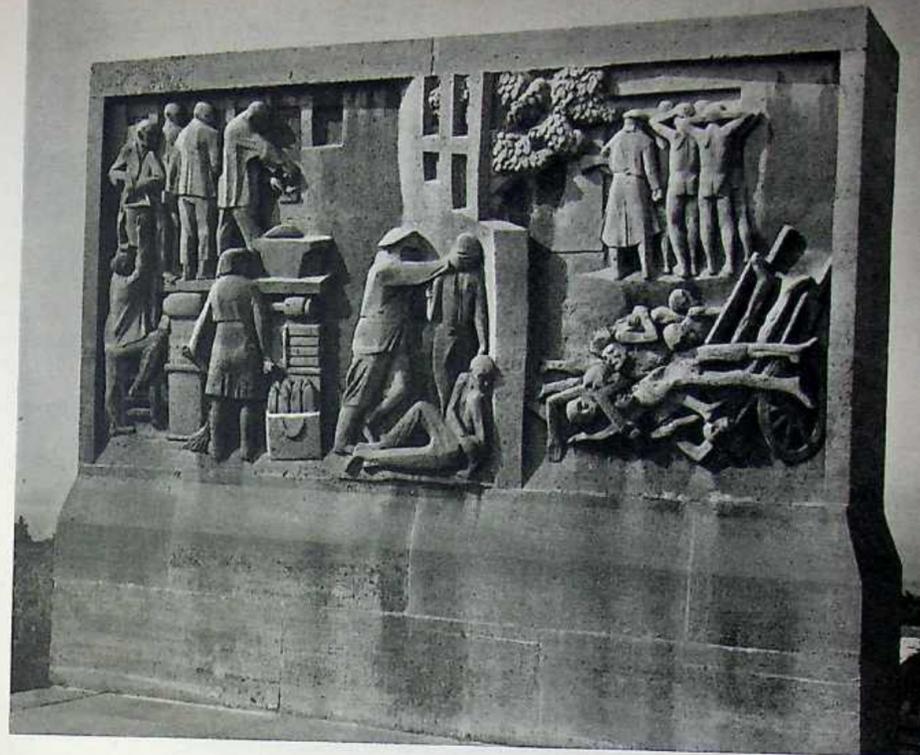
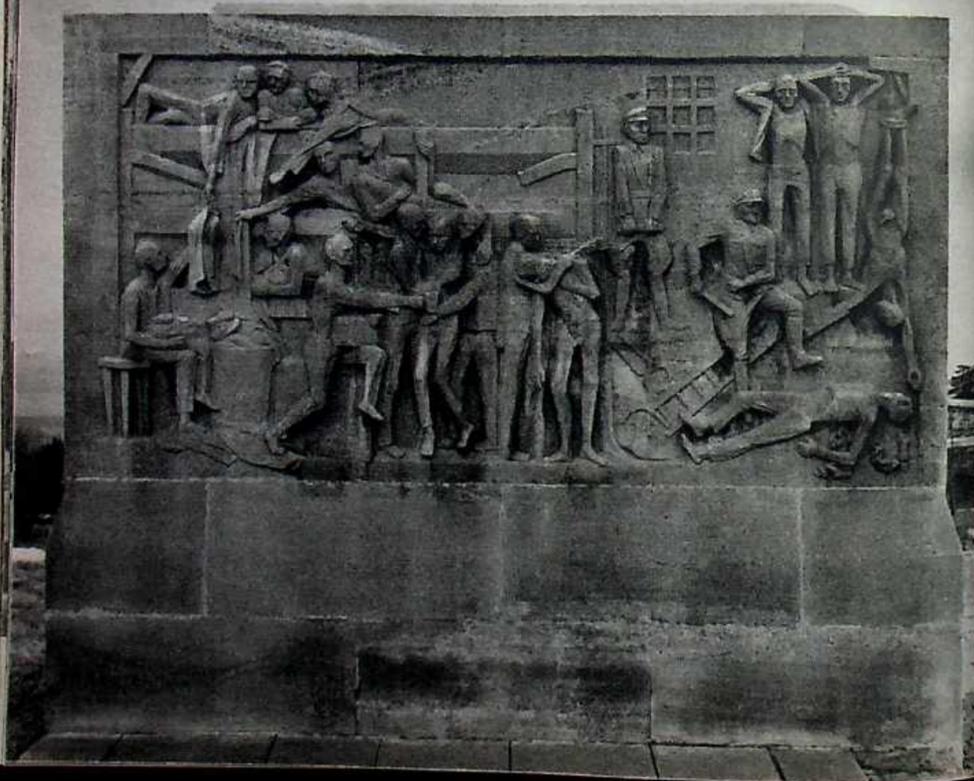


28 Buchenwald, Stele „Ankunft im Lager“

29 Buchenwald, Stele „Aufbau des Lagers“

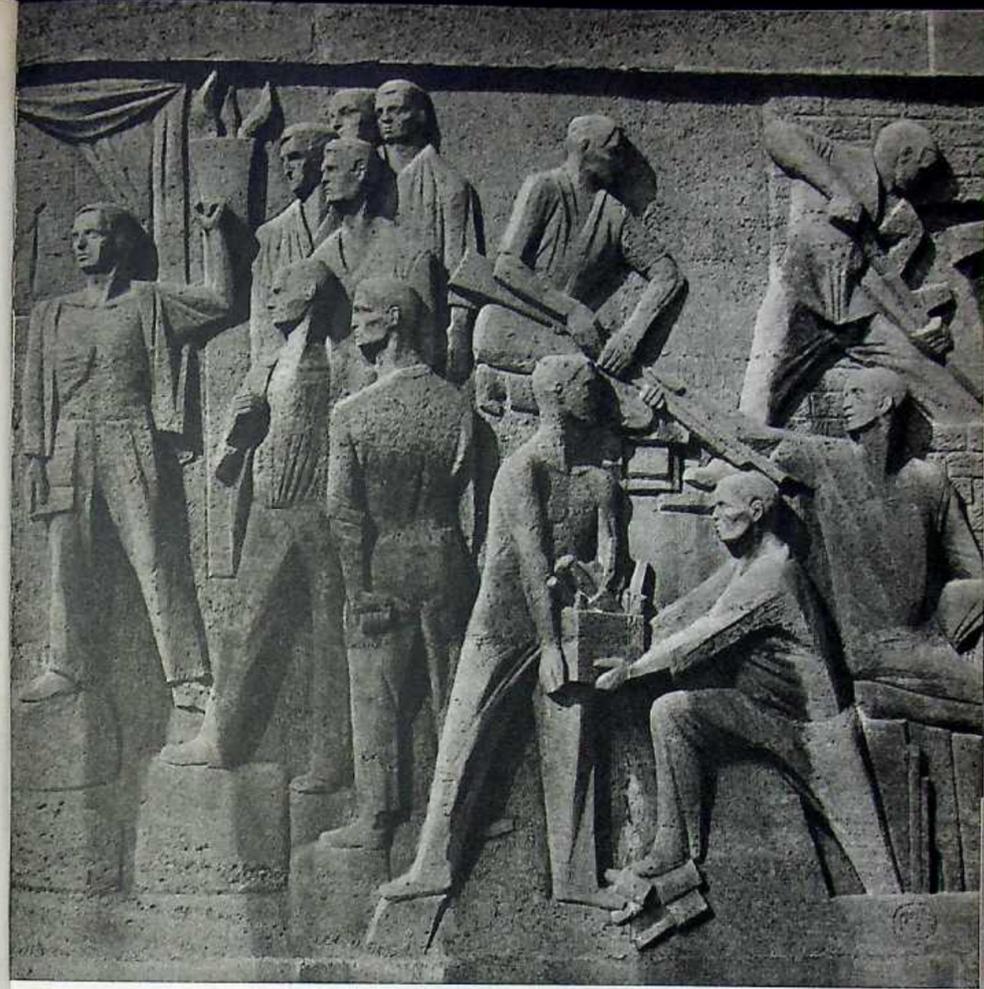
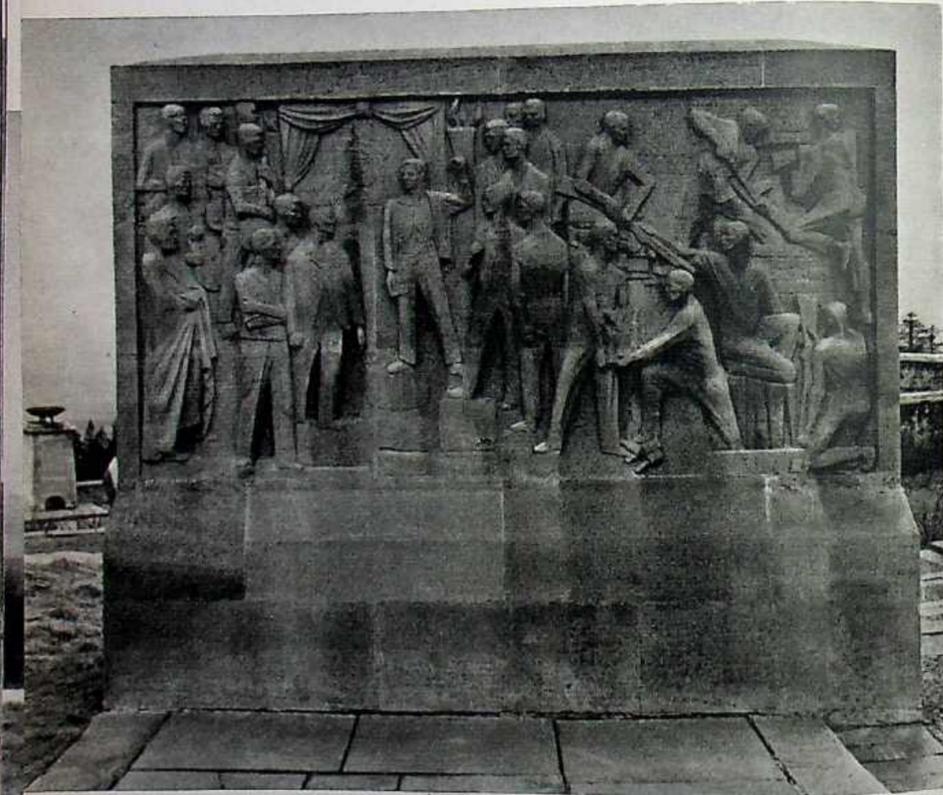


30 Buchenwald, Stele „Solidarität“



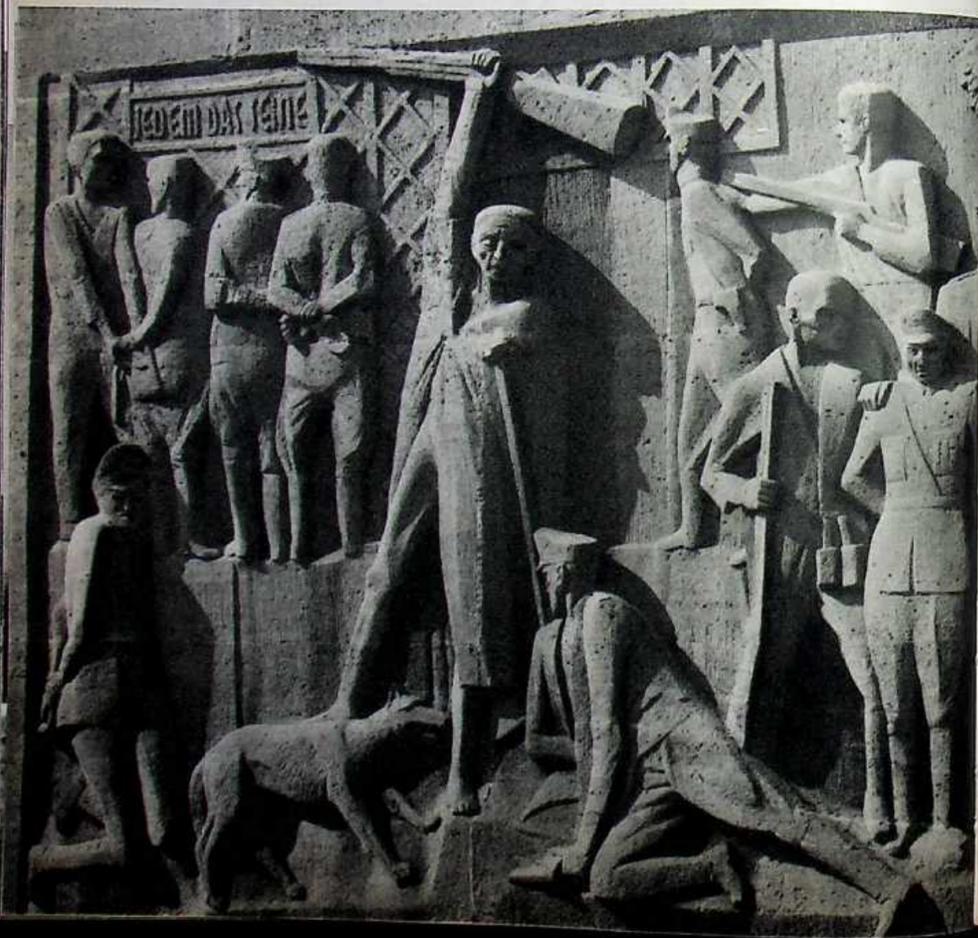
31 Buchenwald, Stele „Ausbeutung und Mord“

32 Buchenwald, Stele „Illegale Thälmann-Feier“



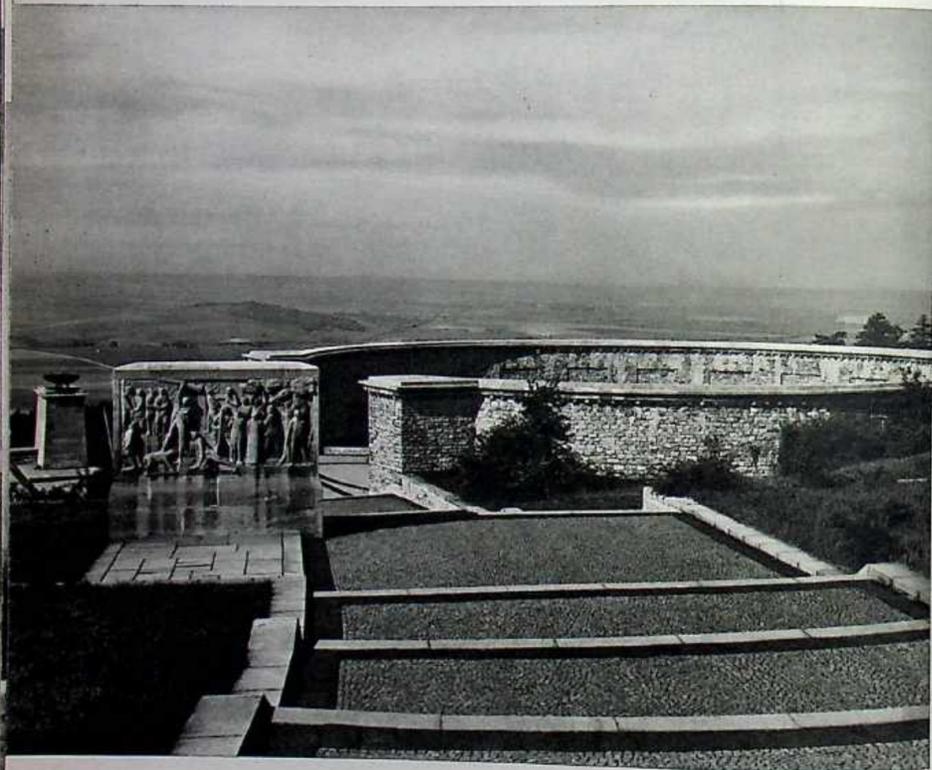
33 Buchenwald, Stele „Illegale Thälmann-Feier“, Ausschnitt

34 Buchenwald, Stele „Befreiung“, Ausschnitt



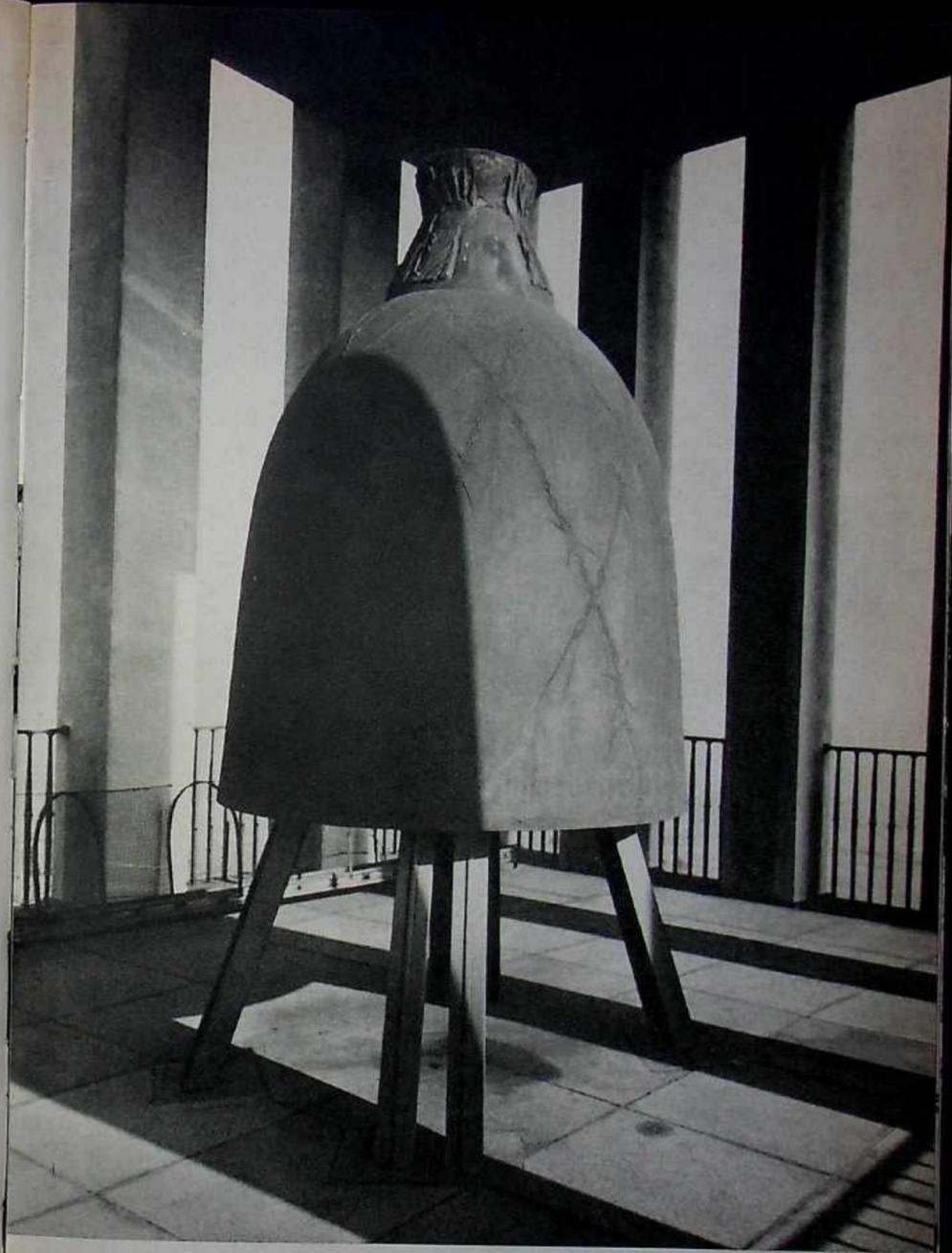
35 Buchenwald, Stele „Befreiung“

36 Buchenwald, Stele „Befreiung“ und westliches Ringgrab



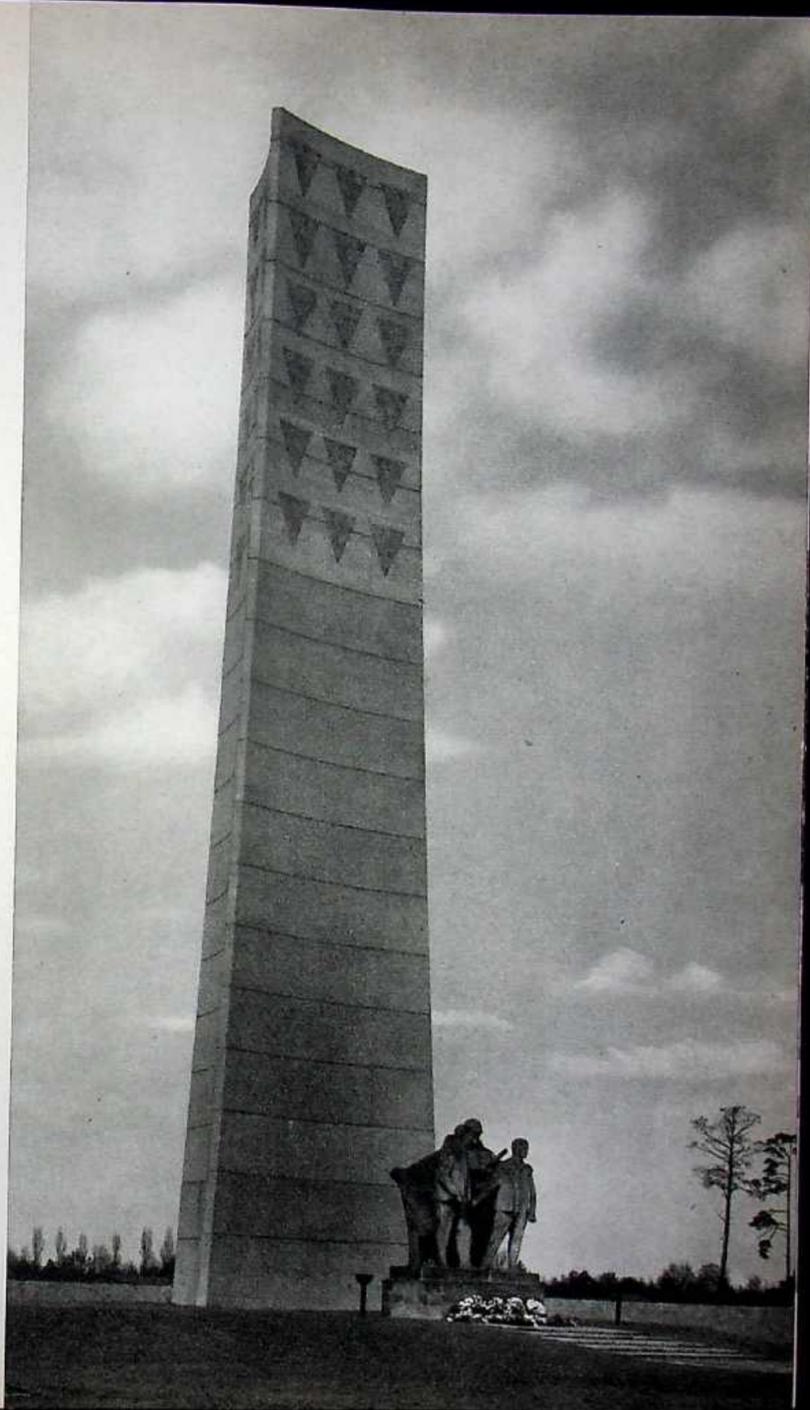
37 Buchenwald, Straße der Nationen

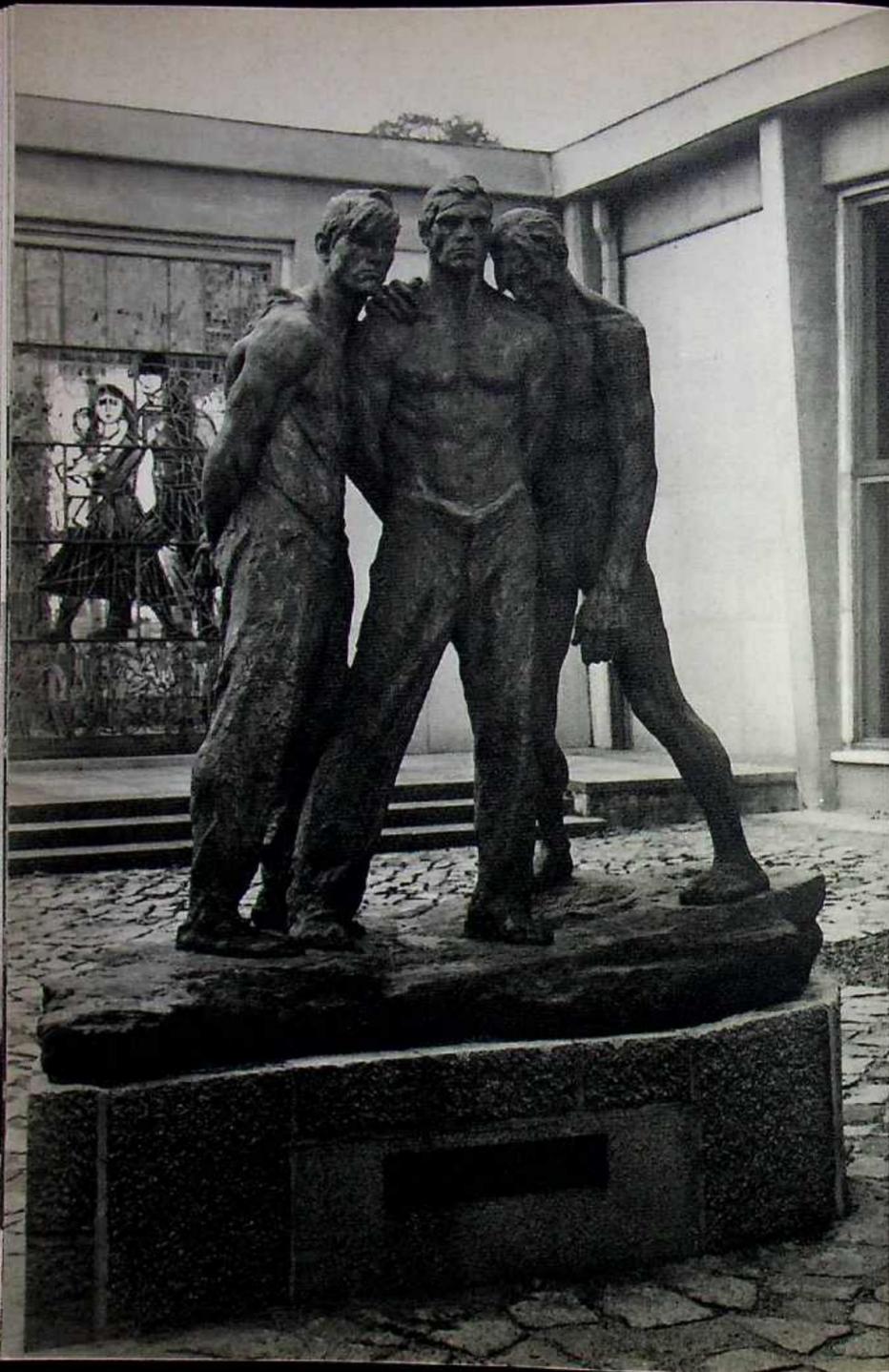
38 Buchenwald, Bodenplatte im Buchenwaldturm
39 Buchenwald, Buchenwaldglocke



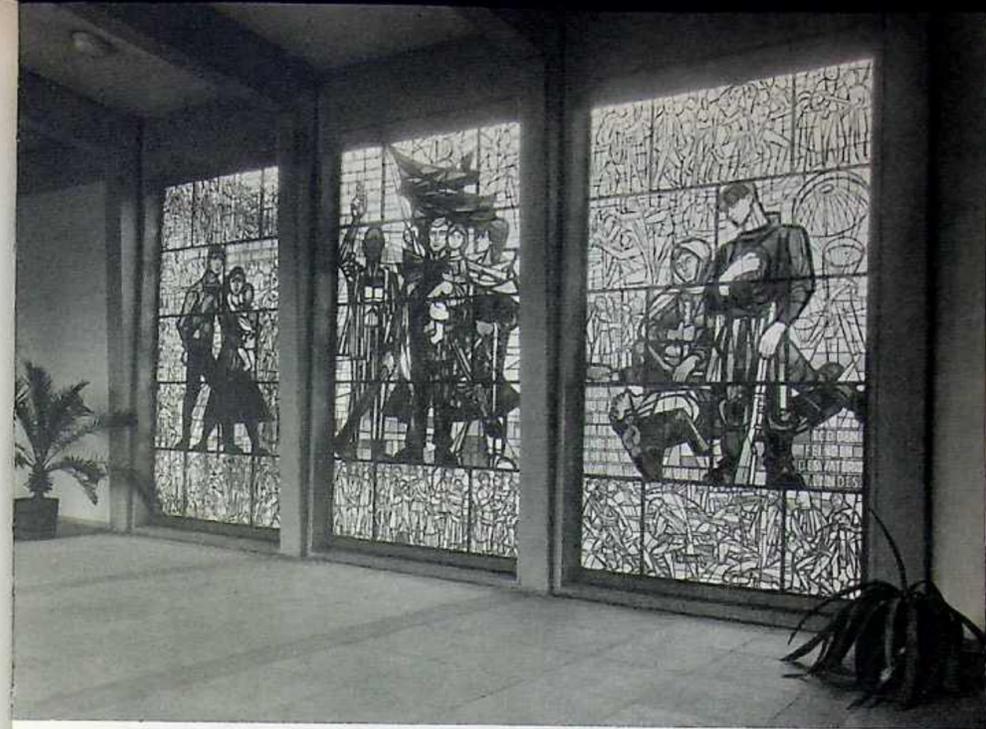
40 Sachsenhausen, Mahn- und Gedenkstätte, Gruppe „Befreiung“

41 Sachsenhausen, Gruppe „Befreiung“ mit dem Turm im Hintergrund



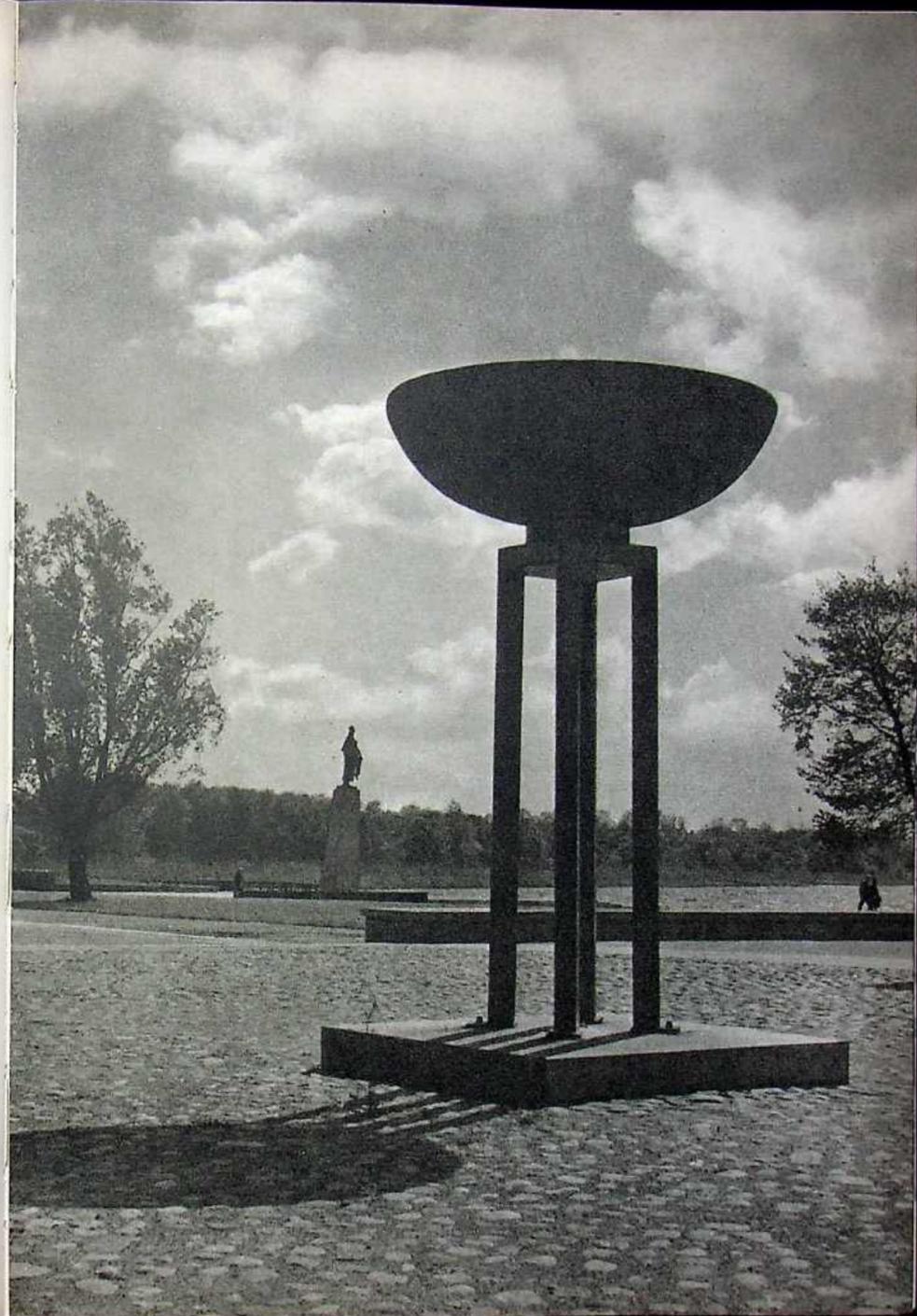


42 Sachsenhausen, Dreiergruppe von Fiwajski im Museum



43 Sachsenhausen, Museum mit den Glasfenstern von Womacka

44 Sachsenhausen, Gruppe am ehemaligen Krematorium von Grzimek
45 Ravensbrück, Mahn- und Gedenkstätte, Stele von Lammert mit Blick auf den See





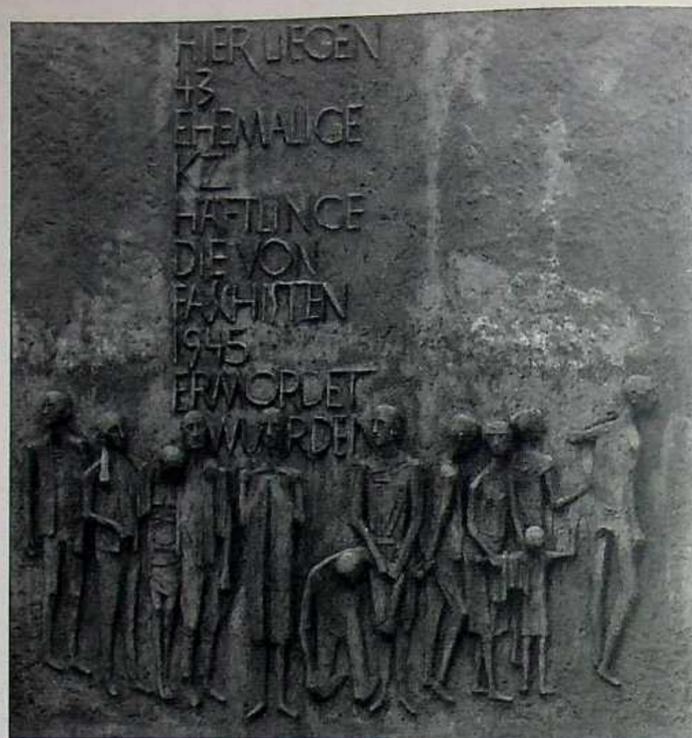
46 Ravensbrück, Gruppe der zwei Frauen
47 Ravensbrück, Stele mit dem Bildwerk von Lammert





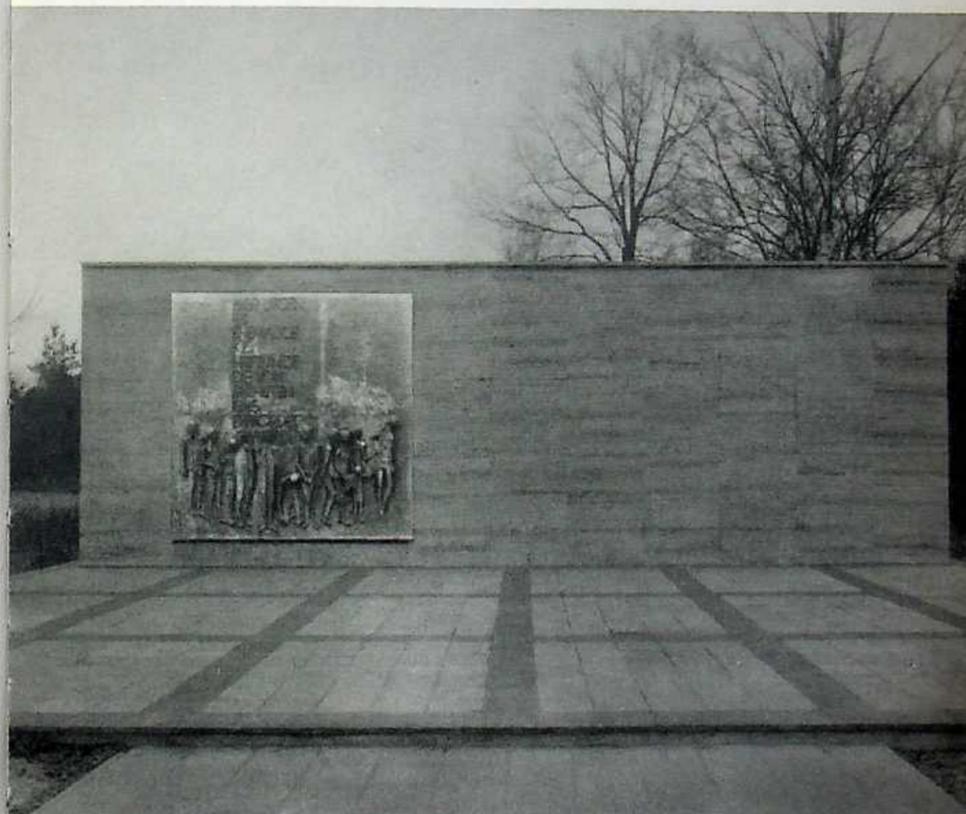
48 Ravensbrück, Gruppe der drei Frauen mit Bahre von Cremer
49 Ravensbrück, Seitenansicht der Gruppe von Cremer





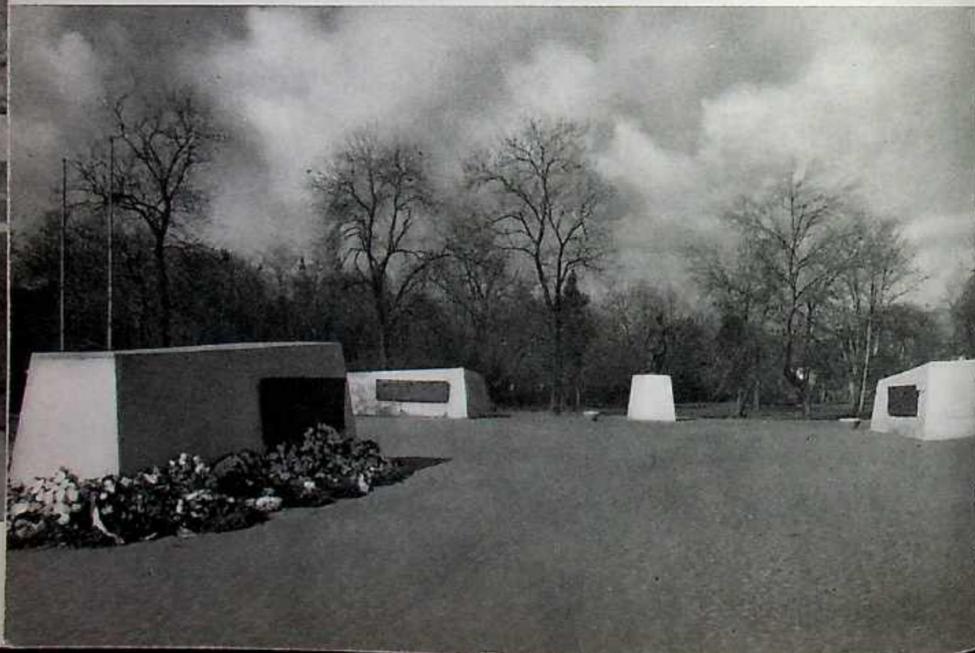
50 Jessen bei Spremberg, Mahnmal, Das Relief

51 Jessen bei Spremberg, Gesamtansicht des Mahnmals





52a Naumburg, Mahnmal, Relief „Konzentrationslager“
52b Naumburg, Gesamtanlage mit Blick auf die Plastik „Mutter und Kind“
53 Naumburg, Hauptgruppe „Mutter und Kind“



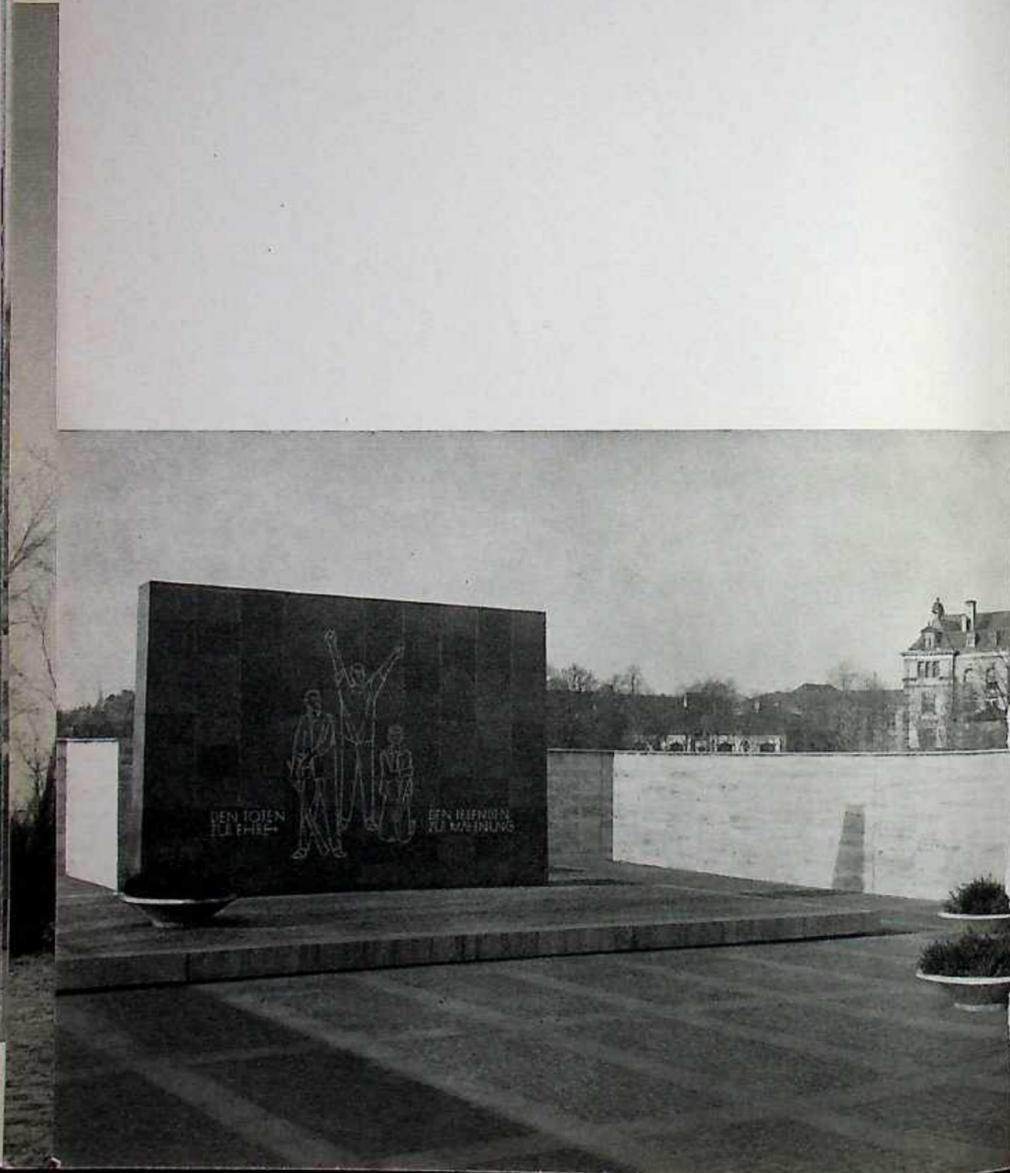
54 Barth, Mahnmal, Gesamtansicht der Anlage

55a Barth, Relief „Gefängnis“

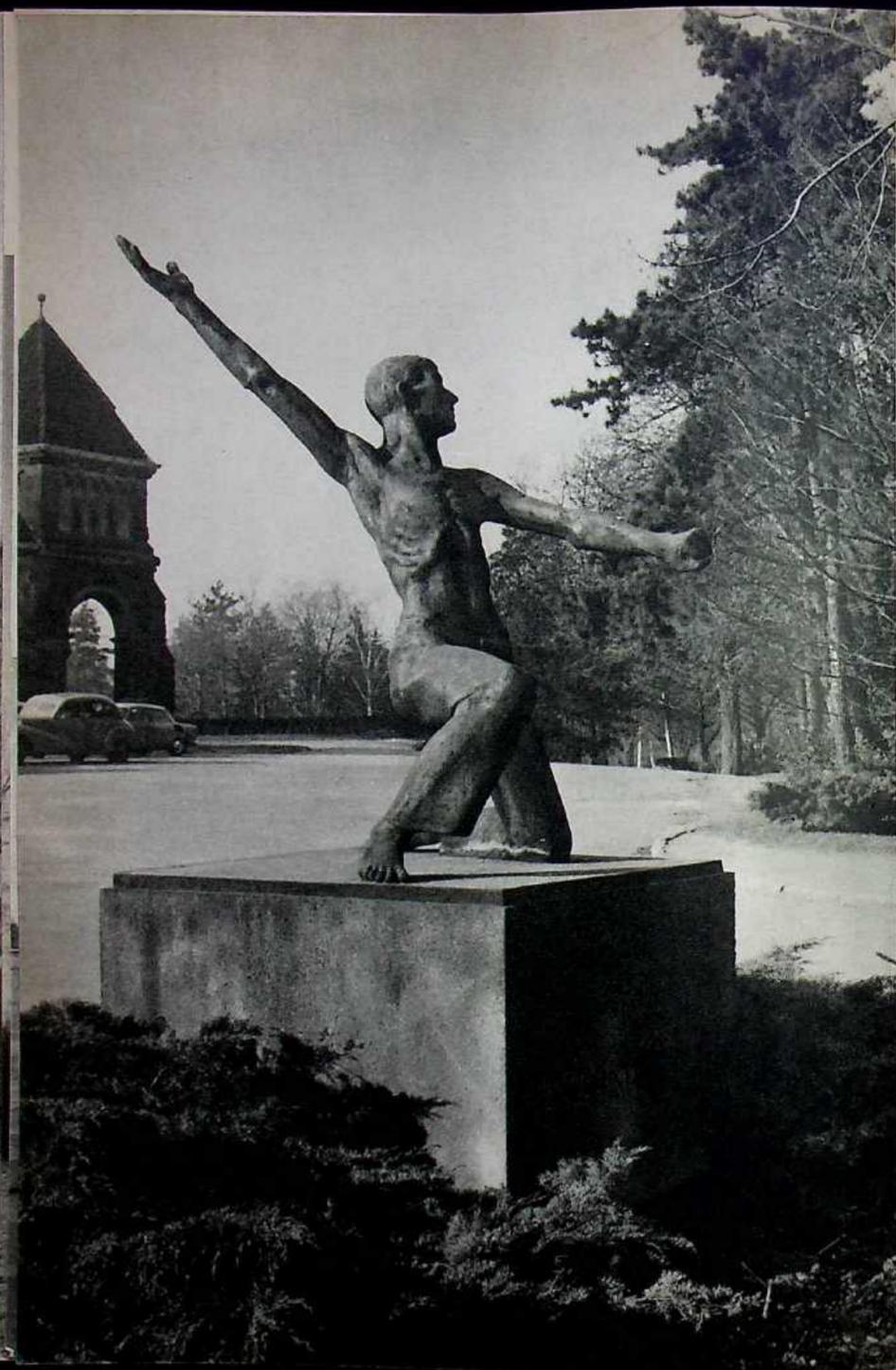
55b Barth, Relief „Befreiung“



56 Zwickau, Mahmal am Schwanenteich, Innenansicht



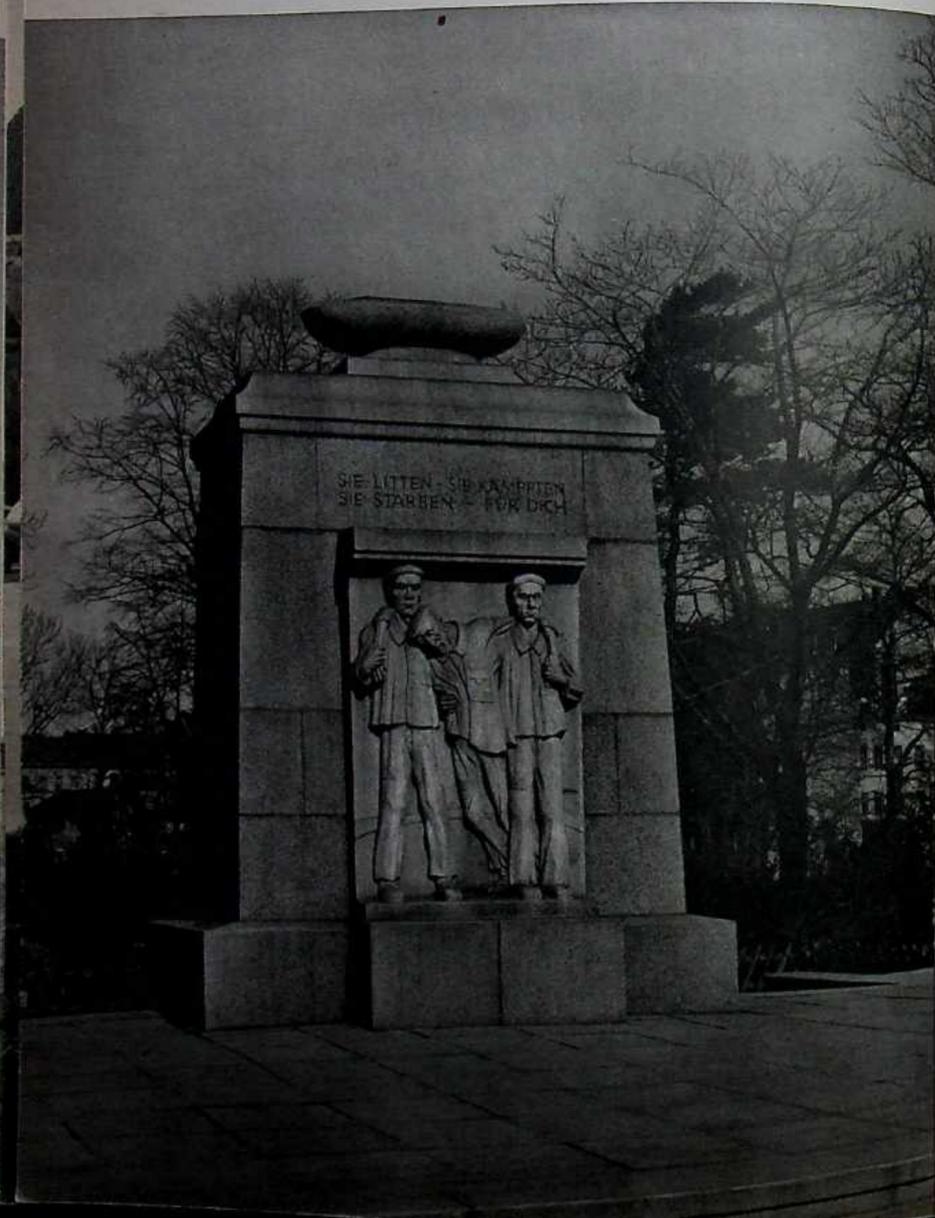
57 Zwickau, Außenansicht des Mahmals



58 Leipzig, Mahnmal auf dem Südfriedhof
59 Halle, Mahnmal auf dem Gertraudenfriedhof



60 Meißen, Mahnmal



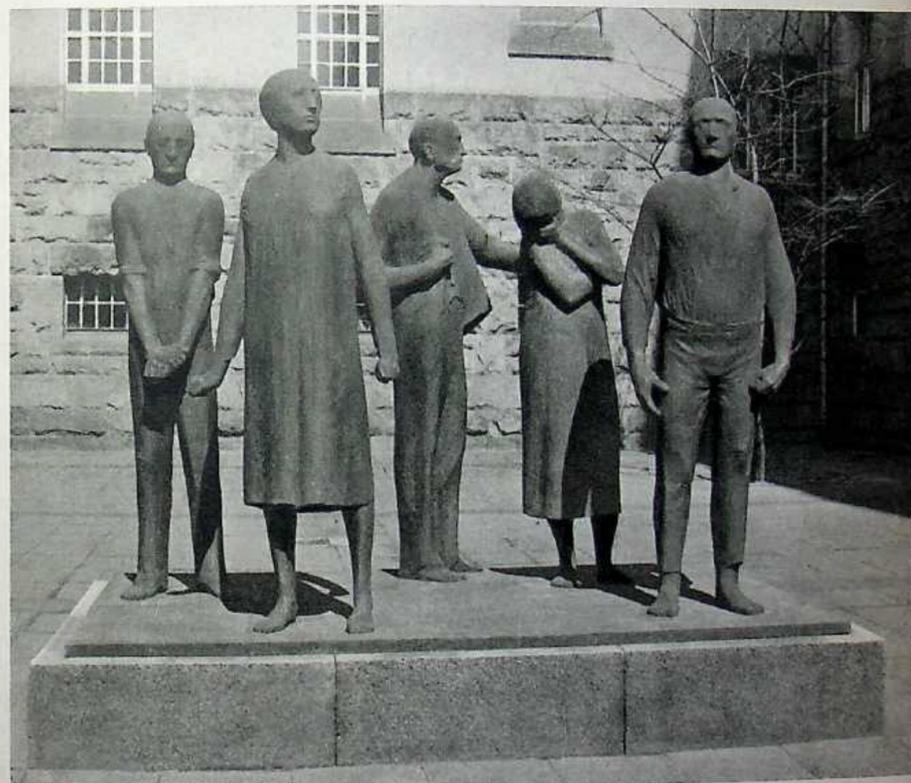
61 Sangerhausen, Mahnmal





62 Dresden, Mahnmahl im ehemaligen Landgericht (Georg-Schumann-Bau der TU) Detailansicht der linken Figuren

63 Dresden, Gesamtansicht des Mahnmals



64 Berlin-Friedrichshain, Denkmal der Spanienkämpfer

