

Peter H. Feist

Wie gestaltet ein Bildhauer die Revolution? Theo Baldens Liebknecht-Denkmal in Potsdam*

Meine Entscheidung, mich zu Theo Baldens Potsdamer Liebknecht-Denkmal zu äußern, wurzelt in langjähriger Bewunderung für den in Berlin-Pankow lebenden Künstler, der kürzlich 90 Jahre alt wurde, und für sein Lebenswerk.¹ Es ist durch die Entscheidung für die revolutionäre Arbeiterbewegung, erzwungenes Exil in Prag und London mit führender Beteiligung an der Organisation antihitlerischer Künstler und durch wichtige Leistungen für die Bildhauerkunst in der DDR ausgezeichnet. Meine Äußerung zum Potsdamer Denkmal wurzelt ferner in der Besorgnis um Bewertung und schlichten Fortbestand solcher DDR-Kunst, ferner in den aktuellen "Denkmalstreiten", die Varianten des nicht abflauenden Historikerstreits um die deutsche Geschichte sind, des weiteren in dem Umstand, daß Baldens Denkmal auch in der DDR-Zeit nicht ausreichend gewürdigt wurde, und in einem notwendigen neuen Nachdenken über die DDR und die sozialistische Bewegung sowie über die Beziehungen der Kunst und ihrer Geschichte zu diesen beiden historischen Phänomenen.

Wenn ich an Hand eines einzelnen Beispiels etwas vom augenblicklichen Stand meines Nachdenkens darlege, fühle ich mich durch folgende Gründe ermutigt: Der Meinungs-austausch über unsere jüngere Geschichte ist ein disziplinübergreifendes und sogar ein nicht nur streng wissenschaftliches Anliegen. Der Gegenstand meiner Wissenschaft, die bildende Kunst, und gar deren spezieller Zweig, die Denkmalplastik, wie alle anderen Arten von öffentlicher Kunst, dürfen nicht nur eine fachübergreifende Aufmerksamkeit erheischen, sondern sind schon ihrem Sinn nach, gleichsam per definitionem, für eine solche bestimmt und auf sie angewiesen. Schließlich sind einige wissenschaftsinterne Probleme, die mein Thema berührt, mutatis mutandis auch gegenwärtige Probleme anderer Disziplinen, die sich mit der Geschichte und mit Künsten befassen. Das Gemeinsame zu bemerken, die unterschiedlichen Spezifika der verschiedenen künstlerischen Aneignungsweisen von Realität nicht zu vernachlässigen und *theoretisch-methodologischen* Erkenntniszuwachs in den Nachbardisziplinen auszuwerten, war schon immer eine Voraussetzung für wissenschaftliche Resultate, ist mir persönlich sehr ans Herz gewachsen und bildet schließlich einen Hauptzweck unserer Sozietät.

¹ Vortrag am 16. Juni 1994 in der Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät e. V. in Berlin. Veröffentlicht in: Utopie kreativ, H. 47/48, Sept./Okt. 1994, S. 28-41. Eine andere, kürzere Behandlung des gleichen Gegenstands erschien in: Kunst und Sozialgeschichte, hrsg. von Martin Papenbrock u. a., Pfaffenweiler 1995, S. 72-80.

Einige der kunstwissenschaftlichen Probleme, die sich mit meinem Gegenstand verbinden und zu denen die Forschung im Fluß oder auch im Strudel ist, kann ich nur benennen. Ich erhebe auch nicht den Anspruch, den neuesten Stand der interdisziplinären und internationalen Diskussion zur Gänze parat zu haben.

Es geht um alle Fragen, die mit bisheriger Geschichte, wechselnden Definitionen, gegenwärtiger Lage und zukünftigen Chancen von realistischer Kunst zusammenhängen, und speziell um jene besonderen Spielarten, die man einmal "sozialistisch realistisch" genannt hat, kurz: um Realismustheorie. Angemerkt sei nur, daß es vielerorts schon seit längerem üblich ist, nur die "stalinistische" Kunst sozialistischen Realismus - ironisch: Soz-Real zu nennen, während in der DDR versucht wurde, auch spätere, modernere Varianten mit demselben Terminus zu definieren.²

Betroffen sind ferner die Fragen, die von der Rezeptionstheorie aufgeworfen wurden: nach dem Verhältnis von Immanenz und historischer Bedingtheit, von Konstanz und Wandel, von Inhalt bzw. Aussage wie auch Wertschätzung von Kunstwerken.

Betroffen ist schließlich die Frage nach der Unmittelbarkeit oder den Konnotationen bei der Wirkung von Kunstwerken auf Rezipienten, wobei wir gelernt haben, die individuelle wie gruppenspezifische Mannigfaltigkeit von Rezipienten zu berücksichtigen. Soll bzw. kann man darauf abheben oder fordern, daß sich ein Kunstwerk auch jedem Unbelehrten gleichermaßen und vollständig mitteilt, wobei es diese gleichen und kenntnislosen Betrachter gar nicht geben kann? Oder wie gerechtfertigt ist der größere - oder einfach andere - ästhetische und allgemein geistige Genuß, den nur ein fachkundiger Kenner von Kunst- und Geistesgeschichte, von Vergleichsbeispielen und der Biographie des betreffenden Künstlers aus dem Werk ziehen kann?

Zu unseren Problemen gehören auch die der Geschichtsschreibung, der Arten und Möglichkeiten wissenschaftlicher Äußerung. Ist der Gegenstand ein Werk der jüngsten, der zeitgenössischen, der aktuellsten Kunst, wird das zum Streitfall zwischen Kunsthistoriographie und Kunstkritik, ihren Unterschieden und ihrer Zusammengehörigkeit. Die Problemstellung reicht aber eigentlich tief in die geschichtliche Vergangenheit zurück. Immer stehen sich deskriptive Nüchternheit bei der Schilderung von Kunstgeschichte, das ungerührte Nachweisen auch von Unerfreulichem, die Kritik an Schwächen u.ä.m. und eine emotionale, ästhetische wie weltanschauliche und politische Parteinahme für Werte als entgegengesetzte Pole gegenüber. Bewußte Lügen

² Vgl.: Peter H. Feist: Wunschbilder, Irrwege, Drohworte. Schicksale der Realismustheorie in der DDR. In: 1. Realismus-Triennale, Künstlerverband in Deutschland (Ausstellungskatalog). Ars Nicolai, Berlin 1993, S. 53-75.

und Entstellungen seien dabei ausgenommen. Aber an welcher Markierung geht die unvermeidliche Auswahl der Fakten in Verzerrung, in die Beschädigung möglicher Erkenntnis über?

Die letzten Probleme sind fachspezifischer Natur. Welchen Sinn, welche Voraussetzungen, welche Möglichkeiten hat heute die Kunstgattung "öffentliches Denkmal", speziell die Denkmalplastik? Warum und wie soll und kann sich ein Bildhauer durch plastisches Werk zu einem historischen Ereignis bzw. Vorgang oder einer historischen Persönlichkeit äußern? In welchem Verhältnis steht er zu den für öffentliche Kunst unerläßlichen Auftraggebern oder mindestens Genehmigern? Was tun diese und wie tun sie es?

Das Denkmal

An der Rückseite der Breiten Straße (vordem Wilhelm-Külz-Straße) im Zentrum von Potsdam steht seit Dezember 1983 das Denkmal mit dem Titel "Karl Liebknecht - Herz und Flamme der Revolution" von Theo Balden.³ Material: Bronze, Höhe: 5,60 m. Das Erscheinungsbild ist von einer für viele wahrscheinlich irritierenden Eigenart. Die Gestalt läßt sich in erster Annäherung als Flammen-Baum beschreiben. Sie ist vorwiegend aus ungegenständlichen (abstrakten) organoiden Formen gebildet, in die jedoch zahlreiche kleine, unterschiedlich deutlich erkennbare Gegenstandsabbildungen eingearbeitet sind.

Eine vollständige Vorstellung gewinnt nur, wer die Plastik umschreitet. Es gibt keine dominierende Hauptansicht. Die einzelnen Ansichten unterscheiden sich stark voneinander, auch in ihrem Ausdruck. Ein teilweise doppelter, leicht gekrümmter Stamm, von dem eine Art Baumkrone zur Seite weht, wächst federnd straff empor. Der Stamm ist aber nicht fest verwurzelt, sondern berührt die Standfläche nur an einem Punkt, ähnlich dem Knie eines knienden Menschen. Von diesem Punkt aus schwingt die gebogene Form in die Gegenrichtung bis hin zu einer kreisförmigen Partie, deren Umfang plötzlich hart umknickt, um ein Büschel welkender Formen nach unten abströmen zu lassen. Damit ergibt sich insgesamt ein Ausdruck von Labilität. Die Balance wird gehalten, wirkt aber gefährdet, in Frage gestellt. Was wir Baumkrone nennen können, wächst organisch aus dem Baumstamm hervor,

³ Gerhard Strauss: Theo Balden. Karl-LiebknechtDenkmal "Herz und Flamme der Revolution", in: Bildende Kunst, 31 (1983) H. 11, S. 553-555; Theo Balden: Ich liebe die Suchenden (Ausstellungskatalog), Akademie der Künste, Berlin 1983, erweit. Fassung: Verkaufsausstellung, Staatl. Kunsthandel der DDR, Galerie Unter den Linden, Berlin 1984, darin Ilhmar Frank: Die großen Entsprechungen, S. 9-18 bes. S. 16-18; Bildhauerkunst aus der Deutschen Demokratischen Republik (Ausstellungskatalog), Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Bonn/München/Mannheim 1987/88, darin Raimund Hoffmann: Denkmalplastik in der DDR, S. 153-156, bes. S. 155.

erscheint aber gleichzeitig wie ein aufgewühltes Wogenmeer und teilweise auch wie ein aufgeschichteter Stapel horizontaler Formen, die entweder hartkantig oder weich schwellend sind. An ihren Enden ähneln sie sturmgepeitschten Flammen, deren Spitzen aber auch zu fingerartigen Fühlorganen oder Blättern oder Blüten werden. Das Ganze erinnert außerdem an eine flatternde, zerfetzte Fahne. Ganz oben formt sich eine Flammenspitze zu einem kleinen fünfzackigen Stern.

Wer das Denkmal umrundet und aufmerksam mit dem Blick abtastet, macht da und dort Augenformen aus, einen Adler, eine gebrochene Vogelschwinge, ein leidvolles Gesicht. An der Rückseite ist unten ein zurückgewandter, lorbeerbekrönter Kopf zu erkennen, oben ein drachenähnliches Ungeheuer in Gegenrichtung zu dem Flammenstrom. In diesem Strom wird eine fliegende Halbfigur mit dem Antlitz Liebknechts sichtbar, über ihr ein Herz, das in eine Flamme gebettet ist. An der unteren, zur Seite gewendeten Partie der Plastik erlöschen die Flammen und verwandeln sich in Formen, die wir als einen Strom gerinnenden Blutes lesen können, die aber auch Blüten und Früchte ausbilden. In einer tropfenförmigen Frucht hängt irgendwo kopfunter eine gemarterte Menschengestalt. Eine tote Taube wird ebenso sichtbar wie der Kopf eines reißenden Wolfes. Über einem offenen Buch erscheint das Antlitz von Karl Marx. Das Ganze hat eine signalhafte Fernwirkung; das Werk verlangt aber ebenso, daß sich der Betrachter selbst um das Werk herum bewegt. Er muß sich die Zeit nehmen und die Mühe machen, sich einzusehen und die Einzelheiten "abzuebuchstabieren" und zu bedenken. Vielfalt, Schwung und Sinnlichkeit der Formen machen ihm Lust zu dieser Mühe.

Entstehungsgeschichte

Die Vor- und Entstehungsgeschichte dieses Denkmals ist gleichermaßen exzeptionell wie typisch für die Kunstverhältnisse und die Vorgänge von Denkmalsetzungen in der DDR. Brigitte Hartel hat Wesentliches davon zusammengetragen und 1990 publiziert⁴. Weiteres ergibt sich aus Mitteilungen des Künstlers, soweit er sich erinnert oder Erinnerung preisgibt. Es gäbe noch weitere Beteiligte zu befragen. Letzte Beweggründe für Entscheidungen lassen sich auch im Wortlaut von Sitzungsprotokollen, Aktennotizen und Beschlüssen nicht finden. Da sind nur Erklärungsversuche möglich, die die Psyche von handelnden Personen und das politische und geistige Klima, das zu verschiedenen Zeitpunkten herrschte, berücksichtigen.

⁴ Brigitte Hartel: 24 Jahre Bauzeit für das Karl-Liebknecht-Denkmal in Potsdam, in: Bildende Kunst, 38 (1990) H. 8., S. 49-53. Vgl.: Bruno Flierl: Zum Problem: Denkmäler der revolutionären Arbeiterbewegung. In: Plastik-Kolloquium '80, hrsg. vom Ministerium für Kultur u. a., Magdeburg 1981, S. 44-55.

Im Zuge der "sozialistischen Umgestaltung" der wichtigsten Stadtzentren in der DDR sah man seit 1961 für Potsdam ein Karl-Liebknecht-Forum vor; war doch Liebknecht 1912 für den sogenannten Kaiser-Wahlkreis Potsdam-Spandau-Osthavelland in den Reichstag gewählt worden - ein Triumph für die linken Sozialdemokraten. Das platzartige Liebknecht-Forum mit einer Halle, in der u.a. eine Figur plaziert werden sollte (man könnte an das Lincoln-Monument in Washington denken), hätte den Ort des soeben abgetragenen Stadtschlusses inhaltlich neu definiert und außerdem die Nicolai-Kirche, ein spätes Meisterwerk Schinkels, optisch in den Hintergrund gedrängt. Die Tempel neuer Götter auf die Stelle von abgerissenen alten Heiligtümern zu setzen, ist eine uralte, magisch-demonstrative Praxis. Gleiches gilt für die ideologische Bildhaftigkeit von Städtebau. Das geplante Vorhaben wurde jedoch schon zwei Jahre später wieder fallengelassen. Das weitere Planungsgeschehen war widerspruchsvoll bis zur Konfusion. Politische Gründe und materielle Engpässe verflochten sich auf schwer entwirrbare Weise.

Anfang der siebziger Jahre kontaktierten die Potsdamer Oberen auf Anregung aus dem Ministerium für Kultur und seitens des Grafikers Herbert Sandberg erstmals den Bildhauer Balden, der 1970 Mitglied der Akademie der Künste geworden war - ziemlich spät im Vergleich zu anderen Künstlern seiner Qualität. Die Sache wurde wieder nicht weiter verfolgt. Einem langfristigen Plan für die politisch wichtigsten Denkmäler zufolge, den das Politbüro 1974 beschloß, und von dem dann fast nichts realisiert wurde, sollte das zentrale Liebknecht-Denkmal der DDR in Berlin an der Liebknechtstraße errichtet werden, genau dort, wo bald danach das devisabringende "Palast-Hotel" (jetzt "Radisson Plaza") gebaut wurde. Potsdam hielt freilich am eigenen Liebknecht-Monument fest, wenn auch mit geänderter städtebaulicher Disposition. Den Ort des Schlosses besetzte mittlerweile ebenfalls ein Hotel (Interhotel Potsdam, jetzt „Mercure").

Praktische Bedürfnisse in den Vordergrund zu rücken, ist a priori lobenswert. Aber es ist als kulturhistorisches Faktum wahrzunehmen, daß die Tradition der bedeutungsvollen Umwidmung eines Ortes innerhalb der Stadt aufgegeben und die Bildhaftigkeit und Sinnhaltigkeit der Stadtgestaltung aktuellen praktischen Gesichtspunkten und ökonomischen Zwängen geopfert wurde. Ideologie wich dem Intershop. Die Gesellschaft war (und ist heute allgemein) unsicher, wie sie sich baulich-räumlich und überhaupt sinnlich manifestieren soll. 1977 faßten die städtischen, bezirklichen und Parteigremien einen definitiven Beschluß, und man wandte sich abermals an Balden. Der hatte eine Idee parat, für die sich die Oberbürgermeisterin Brunhilde Hanke und andere erwärmten. Damit wurde die zunächst von den Auftraggebern gehegte Absicht verdrängt, einen Kolossalkopf Liebknechts machen zu lassen, wie ihn gerade Karl-Marx-Stadt in Gestalt des Marx-Kopfes des sowjetischen Bild-

hauers Lew Kerbel erhalten hatte. Es verging wieder eine gewisse Zeit, und als der Bildhauer 1979 seinen Entwurf unter anderem dem 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung, Günther Jahn, zu präsentieren hatte, vermutete er, eigentlich selbst nur Argumente für eine Ablehnung liefern zu sollen, was er auch tat. Zu seiner Verblüffung erfuhr er, daß die Zustimmung bereits beschlossen sei. Die Arbeit konnte beginnen.

Niemand bestand auf einer Veränderung der Konzeption. Über die motivischen Details, die noch gar nicht vorlagen, konnte gar nicht geredet werden. Es gab auch während des folgenden Arbeitsprozesses keine Einwirkungen von seiten der Auftraggeber, dem federführenden Kulturministerium oder irgendwelchen früher in solchen Fällen üblichen "Mentoren". Das entsprach der weniger dirigistischen und auch unsicheren Kulturpolitik der siebziger Jahre. Die Auftraggeber hatten keine genauen Zielvorstellungen. Sie ließen sich auf die Vorschläge der "Experten" ein, beobachteten besorgt, ob ein Eingreifen unvermeidlich werde, riskierten ein Fiasko und akzeptierten am Ende das Resultat notfalls halbherzig, um wenigstens keine Fehlinvestition verbuchen zu müssen.

Einzelne Bedingungen waren für den Bildhauer ungünstig. Die architektonisch-gartengestalterische Planung war abgeschlossen. Die Plastik mußte einfach eingegliedert werden, anstatt daß noch Varianten für eine bessere Synthese hätten erörtert oder erprobt werden können. Der Bildhauer konnte nur Details hinsichtlich der Stufen für die benachbarte Tribüne, der Pflasterung, der Rundmauer und Bepflanzung hinter dem Denkmal durchsetzen, um der Skulptur einen gewissen Eigenraum zu verschaffen. Die ganze Anlage wird durch eine Zufahrt zum dahinterliegenden Fußballstadion unterbrochen. Schon in Arbeit waren Mosaikwände für das andere Ende der allzu beschaulich-spießigen Pergola-Anlage. Auf ihnen behandelte der örtliche Maler- und Künstlerverbandsvorsitzende Kurt-Hermann Kühn ebenfalls die Geschichte von Liebknecht und dem Kampf der deutschen "Linken".

So ergab sich das Kuriosum, daß in einer Denkmalsanlage zweimal dasselbe abgehandelt wird, nur einmal etwas ausführlicher und leichter ablesbar.

Schon nach einem Jahr, 1980, lieferte Balden das Gipsmodell in halber Größe nach Potsdam. Der örtliche Steinbildhauer Horst Misch hatte es zu vergrößern. Er hielt sich bei der Oberflächenbehandlung nicht an Baldens Vorgaben, wollte sich mit eigenen Verbesserungen hervortun. Balden mußte in dreimonatiger Anstrengung, von Krankheit behindert, alles in einem Behelfsatelier auf dem Friedhof von Stahnsdorf überarbeiten, wo er die Plastik nie aus dem eigentlich erforderlichen Abstand sehen konnte. Er war nachher auch mit dem Bronzeguß und der Patinierung in Lauchhammer nicht zufrieden. Aber der Termin war festgelegt. Am 20. Dezember 1983, fast 65 Jahre nach der Gründung der KPD, wurde das Denkmal feierlich enthüllt, 22 Jahre

nach den ersten Planungen. Der Bildhauer beging zwei Monate später seinen 80. Geburtstag.

Der Künstler

Theo Balden⁵ hatte während seiner Lehre als technischer Zeichner in Berlin Karl Liebknecht selbst gesehen und reden gehört. Mit Ausnahme eines Vorkurses am Weimarer Bauhaus war er als Bildhauer Autodidakt, beeindruckt u. a. von Barlach. Wegen illegaler Tätigkeit wurde das KPD-Mitglied 1934 verhaftet, nach einigen Monaten aber freigelassen. 1935 gelang ihm die Flucht nach Prag, später emigrierte er nach England. 1947 kehrte er nach Berlin zurück, arbeitete zuerst für die von Sandberg geleitete satirische Zeitschrift "Ulenspiegel" und lehrte dann 1950 - 1958 im Grundstudium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Eine Krankheit bot Gelegenheit, ihn dort auszubooten. Seine Formauffassung vertrug sich nicht mit den herrschenden Normen, die vor allem in den frühen fünfziger Jahren ihren erschreckendsten Tiefstand erreicht hatten. So kam es, daß Balden keine Schüler hatte. Seine individuelle Gestaltungsweise wurde nie zum Ausgangspunkt einer Strömung innerhalb der Plastik der DDR. Seine unübersehbare Neigung und Befähigung zu monumentaler Gestaltung und appellativem Ausdruck und seine anhaltende Bewunderung für Liebknecht führten jedoch dazu, daß er 1964 - 1969 ein Liebknecht-Denkmal für Luckau ausführen konnte, wo Liebknecht als Gegner des 1. Weltkriegs 1916-18 im Zuchthaus gesessen hatte. Balden entwarf viele Varianten. Der expressive Modus der endgültigen Fassung war im Rahmen dessen, was bis zu dieser Zeit in der Denkmalplastik der DDR anzutreffen war, ungewöhnlich.

Balden empfand aber in der Folgezeit eine Statue nicht als ausreichend für ein derartiges Denkmal. Später, als er schon das Potsdamer Denkmal vorbereitete, sagte er der Kunstkritikerin der "Berliner Zeitung": "Wir brauchen keine Standbilder, sondern Denkbilder... Sie sollen Erlebnisse auslösen, Denkprozesse anregen... Ideal erscheint mir eine Lösung, die vom Zuschauer geistig mit weitergeführt wird."⁶ Balden war damit im Einklang mit seinem Berliner Altersgenossen und bildhauerischen "Konkurrenten" Fritz Cremer, der u. a. 1974 dagegen gewettert hatte, "die Vorkämpfer der klassenlosen Gesellschaft" "mehr oder minder naturalistisch in Stein oder Bronze" abzuschil-

⁵ Grundlegend: Ursula Feist: Theo Balden, Dresden 1983 (mit Bibliogr.). Vgl. auch Literatur in Anm. 3 und 13, sowie Camilla Blechen: Urform und Genre. Der Bildhauer Theo Balden in Ost-Berlin, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 194, 23. 8. 1983, S. 17. Renate Hagedorn, Th. Balden, in: Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 6, München und Leipzig 1992, S. 409. Der Künstler, eigentlich Otto Koehler, führt den Namen, unter dem ihm 1935 die Flucht aus Deutschland gelang.

⁶ Werkstattgespräch mit Sybille Pawel, in: Berliner Zeitung, Nr. 131, 4./5. 6. 1977. Vgl. auch: Der Himmel mit seinen Wolken ist voller Rodins. Mit Theo Balden sprach Detlev Lücke, in: Sonntag, 38 (1984), Nr. 5, 29. Januar, S. 3 (anläßlich des 80. Geburtstages).

dem und "auf prächtige Sockel zu stellen, gleich absolutistischen Herrschern, Glaube erzeugenden göttlichen Wesen oder Demut fordernden Heroen."⁷ Cremer hatte mit dem Mauthausen-Denkmal "O Deutschland, bleiche Mutter" (1960-65) und dem "Aufsteigenden" (1966-67) maßgeblich zur Ausbildung einer neuen Art realistischer Plastik beigetragen, die dialektisch den inneren Widerspruch sichtbar machen und ästhetisch nutzen will.⁸ Mit anderen gestalterischen Mitteln ging Balden schon seit 1963 und verstärkt dann in den siebziger Jahren in die gleiche Richtung hin zu einem geistig stimulierenden inneren Widerspruch der Gestalt. "Der Widerspruch als Kunstgestalt" lautete dann der Titel seines Vortrags, mit dem er sich am 22.6.1984 nach Vollendung des Potsdamer Denkmals für die Verleihung der philosophischen Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald bedankte.⁹ Es wäre schön, wenn ich diesen ganzen gedankenreichen Text zitieren könnte. Ich muß mich darauf beschränken, für meinen Zusammenhang zu vermerken, wie häufig Balden Worte gebrauchte, die auf Bewegung, dieses beunruhigendste Problem für einen Bildhauer, und Naturerscheinungen und Naturvorgänge zielen: Wachsen, Werden, Vergehen und "Flut als drängende, treibende und türmende Form, wie eben auch ihr Verebben." Er zitiert Louis Aragon, der von Dürer sagte, er habe seine Zeit "zugleich geistig und körperlich begriffen". "Damit", sagt Balden, "ruft er uns in Erinnerung, daß für ein kreatives Schaffen bloßes 'Wissen' allein nicht genügen könne. Hier wird mit einer Deutlichkeit der ganze Mensch - die Entsprechung von Natur- und Gesellschaftswesen - postuliert. Und mit Bezug auf eine eigene Skulptur, die Figur "Stürzender und Aufsteigender", sagt er, die Figureinheit sei "Lebensfluß im großen Spannungsfeld zweier bedeutsamer Pole. Es ist die wiedergewonnene "organische Einheit von Wurzel und Krone, von Werden und Vergehen und, deutlicher noch, von Niederlage und Sieg". Damit meinte er auch sein Potsdamer Liebknecht-Denkmal, ebenso wie die Plastik für die Mahn- und Gedenkstätte am ehemaligen KZ Mittelbau-Dora bei Nordhausen, an der er 1974-78 arbeitete, während der Potsdamer Auftrag auf ihn zukam.¹⁰

Das Luckauer Liebknecht-Denkmal hatte noch weitgehend in der Tradition seit dem 18. und besonders 19. Jahrhundert gestanden, derzufolge eine Per-

⁷ Fritz Cremer, Es gibt keine Kunst an sich. Werkstattgespräch mit Sybille Pawel, in: Berliner Zeitung, 26. 5. 1974.

⁸ Vgl.: Peter H. Feist: Widersprechen und mitwirken. Fritz Cremer zum Gedächtnis, in: Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung, 36 (1994) H. 1, S. 83-92.

⁹ Ehrenpromotion Theo Balden. Greifswalder Universitätsreden, Neue Folge, Nr. 48, Ernst-Moritz-Arndt-Universität 1988 (Die Promotion zum Dr. phil. h. c. fand jedoch bereits vier Jahre zuvor statt).

¹⁰ Auch bei diesem Relief benutzte der Bildhauer unter anderem Formen, die an Pflanzen erinnern. Seine wichtigen Tagebuchnotate während der Arbeit an dieser Skulptur sind in dem Katalog "Ich liebe die Suchenden". von 1983 (vgl. Anm. 3) abgedruckt.

son vorzugsweise durch eine Statue auf einem erhöhten Postament geehrt wurde. Die Person wurde durch einen Gestus und eventuell erläuternde Reliefs oder auch Beifiguren charakterisiert.

Ein anderes Denkmalkonzept

Gegen dieses Denkmalkonzept gab es seit Ende des 19. Jahrhunderts in wachsendem Maße unterschiedlich begründete Gegenentwürfe. In jüngerer Zeit waren grundsätzliche Einwände gegen Notwendigkeit bzw. Möglichkeit von bildkünstlerischer Denkmalkunst hinzugekommen. Die wichtigsten derartigen Überlegungen besagten: Erstens, erhöhte oder etwa ins Kolossale vergrößerte "Kultbilder" widersprechen demokratischen und erst recht sozialistisch-kommunistischen Auffassungen von der Gesellschaft und der Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte. Zweitens, die Betrachter eines Denkmals sollten weder zur Verehrung eingeschüchert noch agitatorisch autoritativ belehrt werden, sondern Argumente angeboten bekommen, aus denen sie - als "mündige Bürger" - sich ein eigenes Verhältnis zu einer historischen Persönlichkeit bzw. einem historischen Geschehen bilden können. Diese sind ihrerseits zwangsläufig widerspruchsvoll und nicht makellos "rein". Drittens: Ein solches differenziertes Verhältnis zur Geschichte und ihren Akteuren könne aber bildhauerisch gar nicht gestaltet oder erzeugt werden. Jedes Denkmal müsse oberflächlich, einseitig, platt, also geistig arm oder gar verlogen bleiben. Ergo sei es überflüssig, rückständig oder Beweis für schlimme Absichten der Denkmalssetzer, also Machthabenden. Viertens: Denkmalsetzung sei auch deswegen obsolet, weil fast alle Funktionen eines Denkmals auf andere Weise besser erfüllt würden. Wer Liebknecht war, was er geleistet hat, wieviel man von ihm hält, vermitteln Bildungswesen, Publizistik und moderne Medien genauer und ergebnisreicher. Als Funktionen blieben nur die Selbstwürdigung der Denkmalsstifter, die zu allen Zeiten ein wichtiger Grund für Denkmalsetzungen war, die Permanenz des Gedenkens, weil das Denkmal im Unterschied zum Fernsehfilm immer präsent ist, allerdings im Alltag meist übersehen wird, und die Veranlassung zu periodisch wiederkehrenden, gemeinschaftsbildenden und herrschaftssichernden Gedenkhandlungen: Demonstration, Kundgebung, Kranzspende am Denkmal. Genau diese Funktionen unterlagen ebenfalls seit langem der Kritik. Fünftens: Daß die weltweite Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksweisen im 20. Jahrhundert zumindest bei Künstlern und dem eigentlichen Kunstpublikum die Akzeptanz für eine mehr oder weniger erscheinungsgetreue, figürliche Darstellung erheblich verringert hatte, war gegenüber dem bisher Angeführten im Grunde nur ein zweitrangiges Problem.

Theo Balden war jedenfalls in den siebziger Jahren entschlossen, ein anderes Liebknecht-Denkmal zu machen, keine Statue. Er konnte das auf Grund von Allgemeinem und Zufälligem in den damaligen Kunstverhältnissen verwirklichen. Die Potsdamer Auftraggeber wollten ein Denkmal. Sie wollten es von

einem namhaften antifaschistischen Bildhauer, nicht von einem anpassungsbereiten Drittrangigen. Sie waren von seinem Entwurf ausreichend angetan. Dieser wurde keinem Plebiszit unterworfen. Es hatte sich die Auffassung verbreitet, daß sogar Werke der öffentlichen Kunst durch die individuelle Sicht und Gestaltungsweise ihres Autors bestimmt sein müssen, um künstlerischen Wert zu besitzen. Dieser Wert bzw. die einzigartige Besonderheit des Werks konnte günstigenfalls sowohl der vom Denkmal gewürdigten Person oder Sache als auch dem Ansehen der Auftraggeber, im weitesten Sinn dem Staat, der Gesellschaft, der Partei zugutekommen. Es herrschte allerdings beträchtliche Unsicherheit hinsichtlich der gültigen Kriterien für künstlerischen Wert. Expertenmeinungen, die nicht einhellig waren, und Laienmeinungen - ebensowenig einhellig - klaffen weit auseinander. Das gilt für das ganze 20. Jahrhundert und nicht nur für die DDR. Für die siebziger und achtziger Jahre in der DDR läßt sich aber behaupten, daß Auftraggeber besonders viele Kunstwerke tolerierten und bezahlten, die ihnen eigentlich inhaltlich nicht zusagten, die ihnen nicht recht gefielen und die sie nicht ganz verstanden.

Für Baldens Konzeption spielten die folgenden Faktoren eine Rolle. Er hatte und hat noch immer einen Sinn für das deutliche Aussprechen von Überzeugung, also für die expressive und appellative Form. (Er "doziert" auch im Gespräch gern und gut, allerdings immer mit bescheidenem Verzicht auf den Anspruch verbindlicher Richtigkeit, sehr gern in Form von Fragen). Wie viele andere Künstler und Theoretiker war er aber zu der Auffassung gelangt, daß Kunstwerke, auch Denkmäler, nicht so sehr oder nicht nur verkünden und preisen, sondern reflektieren, Fragen aufwerfen, die Rezipienten zu eigener Reflexion veranlassen sollten. Das hieß auch, daß ihre Aussage in bestimmter Hinsicht "offen", unabgeschlossen, ja unabgeschlossen bleiben muß. Die außerordentlich fruchtbare Idee vom "offenen Kunstwerk", vom Werk mit "offenem Schluß", ist dem italienischen Semiotiker Umberto Eco zu verdanken. Sein bahnbrechendes Buch von 1962 erschien in deutscher Übersetzung erstmals 1972.¹¹

Die Formensprache wie die Auffassung vom Funktionieren eines Kunstwerks waren bei Balden durch eine Nähe zur Kunst des Engländers Henry Moore beeinflusst. Moore war einer der bedeutendsten und auch stilbildend wirksamsten Bildhauer und Zeichner unseres Jahrhunderts. Balden hatte ihn und seine Kunst in der englischen Emigration kennengelernt.¹² Dieser Moore-Einfluß

¹¹ Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand 1962. Dt.: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1972. Vgl.: Umberto Eco: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hrsg. von Michael Franz und Stefan Richter, Leipzig 1989 (Reclams Universal-Bibliothek, Band 1285).

¹² *Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945* (Ausstellungskatalog), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Berlin (West) 1986, darin Hartmut Krug: Theo Balden, S. 115-117. Theo Balden: *Gedenken. Henry Moore*, 30. 7. 1898-31. 8. 1986, in: *Sonntag*, 40 (1986), Nr. 38,

unterschied Balden von allen anderen, auch guten, vor allem aber tonangebenden Bildhauern in der DDR.¹³ Er isolierte ihn etwas und benachteiligte ihn vor allem so lange, wie der Modernismus Moores als imperialistischer Formalismus verteufelt wurde. Weiterhin wollte Balden nicht allein ein Denkmal für Liebknecht machen, sondern in erster Linie eins für die Revolution, für die Idee, die ihr zugrunde lag, für die Bewegung, die sie vollzogen hatte, und damit natürlich auch dafür, was historisch daraus geworden war. Damit wird die Gattung "Personendenkmal" eigentlich zugunsten der Gattung "Ereignisdenkmal" verlassen. Schließlich war Balden weltanschaulich zu einem engen Zusammendenken von Gesellschaft bzw. Geschichte und Natur gelangt. Künstlerisch wirkte sich das dahingehend aus, daß ihm organische oder auch anorganische Naturformen als Metaphern für geschichtlich-gesellschaftliches Handeln als besonders geeignet für die Sprache der Plastik erschienen. Darauf habe ich hingewiesen.

Es ist nicht Sache der künstlerischen Wirklichkeitsaneignung, darauf zu achten, daß das materialistische Verständnis von Natur und Gesellschaft dabei philosophisch genau und widerspruchsfrei ist. Die Kunst steht dem Alltagsbewußtsein immer näher als der Philosophie und anderen Wissenschaften. Verbal beschreiben wir ständig Gesellschaftlich-Geschichtliches mit Begriffen, die ursprünglich Naturhaftes bezeichnen, ganz besonders, wenn die Sprache emotional wird. Der Titel des Potsdamer Denkmals "Karl Liebknecht - Herz und Flamme der Revolution" ist selbst ein Musterbeispiel dafür.

Es wäre jetzt notwendig, die eingangs vorgetragene kurze Beschreibung des Denkmals zu wiederholen, bzw. durch eine genauere und damit mühsame Beschreibung und interpretierende Analyse aller Details und ihrer Zusammenhänge zu ersetzen. Das kann hier nicht geschehen. Ich will vielmehr umreißen, was eine solche Plastik überhaupt über ihren Gegenstand mitteilen und was sie für einen Sinn und Zweck haben kann. Ich muß dabei auf die Rezeptionsästhetische Frage nach den Lesarten eingehen, wie wir sie für 1977 - 1983 zu rekonstruieren versuchen und für 1994 in Erwägung ziehen können.

Die Rezeptionsästhetik war um 1970 hauptsächlich durch den romanistischen Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß entwickelt und 1973 durch das literaturwissenschaftliche Kollektiv um den Romanisten Manfred Naumann für die DDR eingeführt worden.¹⁴ Sie machte Schluß mit der liebgeworde-

S. 12. Wie immer, wenn Künstler sich über andere Künstler äußern, ist aus der Charakterisierung der Kunst Moores viel über Baldens eigene Kunst und Kunstauffassung zu erfahren.

¹³ Ursula Feist: Widerpart der Gerstelschule: Theo Balden. In: Kunst in der DDR, hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann, Köln 1990, S. 170 - 171f.

¹⁴ Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970. Manfred Naumann (Leitung und Gesamtedaktion), Dieter Schlenstedt, Karlheinz Barck, Dieter Kliche,

nen Auffassung, es gäbe nur *einen* richtigen Inhalt eines Kunstwerks, und Wissenschaftler hätten die Aufgabe, alle falschen Deutungen zu widerlegen.

Balden verfuhr in seinem Denkmal ganz offensichtlich weder annalistisch noch dokumentarisch berichtend. So kann es keinen Streit darüber geben, ob irgendwelche Details historisch stimmen, oder ob etwaige beteiligte Nebenfiguren vollzählig und in angemessener Position dargestellt sind. Bei anderen Bildern historischer Ereignisse ist das bekanntlich ein häufiger Streitpunkt vom Beginn der Konzeption an. In unserem Fall setzt der Künstler bei seinen Adressaten ein ausreichendes Wissen über Liebknecht und seinen Platz in der Geschichte der revolutionären Arbeiterbewegung voraus. Es geht ihm um eine Bewertung Liebknechts und der Revolution aus seiner Sicht in den siebziger Jahren und um die Vermittlung dieser Bewertung an die Betrachter des Denkmals.

Wertung von Realität, Wertsetzung und Orientierung der Rezipienten auf bestimmte Werte werden von vielen als das Spezifikum, das Wesen oder die ausschlaggebende Funktion jeder Kunst angesehen.¹⁵ In der Tat entsteht kein Produkt künstlerischer Arbeit ohne Wertvorstellungen und Vornahme von Wertungen irgendwelcher Art. Der Grad, in dem die Wertung des Dargestellten dem Werk manifest eingeschrieben wird, kann aber je nach künstlerischer Methode sehr unterschiedlich sein. Vor allem ist das Prinzip, die Rezipienten zu orientieren, in neuerer Zeit mindestens ganz stark in der Krise. Es wird von vielen ausdrücklich abgelehnt. In allen Künsten dominieren heute Werke, die nicht definitiv festlegen, was gut oder schlecht, richtig oder falsch sei und wie es in Zukunft weitergehen werde. Wenn sich ein Künstler prophetisch verhält, wird das ausdrücklich als subjektive Sicht relativiert. In den Geistes- und Sozialwissenschaften regiert ebenfalls das Paradigma der Pluralität. Die in der DDR herrschende Theorie des sozialistischen Realismus beharrte hingegen weitgehend auf einer erzieherischen Funktion des Kunstwerks und einem naiven Vertrauen in die eindeutige Wirksamkeit seiner Aussage. Sie mußte deshalb Schwierigkeiten damit haben, den Gedanken vom "offenen Kunstwerk" und die Erkenntnisse der Rezeptionsästhetik anzuerkennen.

Balden gestaltete so, daß er sowohl durch die hauptsächliche Bildidee, den Flammen-Baum, als auch durch die einzelnen gegenständlichen, symboli-

Rosemarie Lenzer: Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht, Berlin und Weimar 1973. Für die bildende Kunst: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985 (DuMont-Taschenbücher, 169).

¹⁵ Vgl. Rita Schober: Abbild, Sinnbild, Wertung. Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation, Berlin und Weimar 1982, darin besonders: Kommunikation und Bewertung literarischer Kunstwerke (Erstfassung 1973) und Kunst contra Wissenschaft? Zum Streit um "das Wesen" der Kunst und Literatur (Erstfassung als Nachwort zu John Erpenbeck: Was kann Kunst? Gedanken zu einem Sündenfall, Halle und Leipzig 1979). Vgl. auch: Ästhetik heute, Berlin 1978, und Ästhetik der Kunst, Berlin 1987, beide Bände von Autorenkollektiven unter Leitung von Erwin Pracht.

schen und metaphorischen Motive seine eigenen Assoziationen zum Thema verbildlichte und die Betrachter zu entsprechenden Assoziationen - Überlegungen wie Gefühlen - anregen wollte. Liebknechtporträt, Marxporträt, Köpfe und Gestalten von Leidenden und Verklärten, Stern, Raubtiere, Ungeheuer, sehende und brechende Augen, Blüten, Früchte, Blut sowie Formen, die Volksmassen, Bewegungsdynamik, Lasten, Umbrüche suggerieren, tauchen wie zufällige Anblicke oder Erinnerungsfetzen ganz unsystematisch, wie in einem alogischen Bewußtseinsstrom oder Traum auf. Sie sind teilweise unscharf oder uneindeutig. Wen bezeichnet der lorbeerbekränzte Kopf? Gehören die gebrochenen Vogelflügel zum kaiserlichen Adler, zu den "Adlern der Revolution" oder zur Friedenstaube? Absolut ungewöhnlich ist, daß das Gesicht Liebknechts nur schemenhaft und nicht an einer zentralen Stelle auftaucht, vom Betrachter leicht übersehen werden kann. Liebknecht - das ist eben das Ganze, die Flamme. Wir könnten auch an die schnell vorüberziehenden, sich gegenseitig überblendenden Bilder denken, die wir aus filmischen oder elektronischen Bildmontagen und -sequenzen kennen.

Die gegenständlichen Details machen die Aussage des Werks konkreter, als es bei abstrakter Kunst der Fall ist. Die Abgrenzung des Realismus von der gegenstandslosen Kunst bleibt; aber die Konkretisierung erfolgt nicht detailgetreu und nicht einschichtig. So unterscheidet sich Baldens Skulptur sowohl von herkömmlicher Abbildhaftigkeit oder idealisierender Glorifizierung, als auch von den in neuerer Zeit häufigen anderen Formen von Denkmalplastik. Beispielsweise gab es seit 1962/63 in Westberlin eine partiell ähnliche Bronzeplastik mit dem Titel "Flamme" oder "Flammenzeichen" von Bernhard Heiliger, die mit windgepeitschten, zerrissenen, sinkenden und aufsteigenden Formen die Kriegszerstörung der Stadt und gleichzeitig deren freierheitlichen, antikommunistischen Geist unter dem regierenden Bürgermeister Ernst Reuter symbolisieren soll.¹⁶ Der Senat ließ sie als Denkmal für den Genannten am Rande des Ernst-Reuter-Platzes aufstellen, aber sie entbehrt jedes Hinweises auf diese spezifische Funktion.

Aus neuester Zeit könnte man das soeben eingeweihte Denkmal für den großen jüdischen Kulturhistoriker Walter Benjamin nennen, das der international angesehene und vielerorts beauftragte israelische Künstler Dani Karavan auf Anregung Richard von Weizsäckers in dem spanischen Grenzort Portbou gestaltete.¹⁷ Dort nahm sich Benjamin 1940 das Leben, als er trotz eines

¹⁶ Robert Häusser, Dieter Honisch: Kunst, Landschaft, Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland (Ausstellungskatalog), Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1983, S. 84f. Vgl. auch: Denkmal - Zeichen - Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, hrsg. von Ekkehard Mai und Gisela Schmirber, München 1989.

¹⁷ Vgl.: Henning Ritter: Ein Baum, ein Zaun, die Bucht. Der Pilgerweg führt hinab ins Offene - Gedenkort an Walter Benjamins Grab, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 113, 17. 5. 1994, S. 35.

Visums für die USA ins besetzte Frankreich, in die Hände der Gestapo zurückgeschickt werden sollte. Die Denkmalsanlage ist ein *environment*, in dem Blickachsen auf das Meer, den Friedhof, das Zollhaus und den Bahnhof organisiert werden, Wände und ein Drahtzaun die Bewegungsmöglichkeit einengen und Treppen, die man nicht begehen kann, zum Meer hinunterführen. Ein Olivenbaum auf der Klippe ist Teil der Komposition, die ich hier deshalb erwähne, weil auch in diesem Fall Natur und abstrakte Formen geschichtliche Vorgänge und in ihnen handelnde Personen assoziieren, sobald sich die Rezipienten ihrer visuellen Erfahrung und ihren Emotionen öffnen, selbst hin und her gehen und eigene Reflexionen anstellen.

Auch in der DDR setzt Mitte der siebziger Jahre, als Balden sein Denkmal konzipierte, die theoretisch heftig umstrittene Schaffung ungegenständlicher Objekte ein, die als Plastik anerkannt werden wollten und häufig eine Aussage über Gesellschaftliches und Geschichtliches oder eine Memorialfunktion gegenüber Personen beanspruchten.¹⁸

Baldens Skulptur versucht Verschiedenes zusammenzubringen, und es ist schwer zu entscheiden, ob wir diese innere Widersprüchlichkeit als ästhetischen Reichtum oder als schwächende Unentschiedenheit zu bewerten haben: Die gegenständlichen Details unterbrechen die Überzeugungskraft der "reinen" Formen.

Obwohl Balden ein kenntnisreicher, nachdenklicher, intellektuell analysierender Mensch ist, gibt er der sinnlich-emotional wirkenden, expressiven Gestalt des Ganzen den Vorrang. Das appellative Parteiergreifen für seine Grundüberzeugung und seine Hoffnungen übertönt die skeptische Reflexion, übertönt seine zweifelnden Fragen am Abend eines erfahrungsreichen Lebens und angesichts von eher noch größer werdenden Problemen und Gefahren für die ganze Menschheit, für die kein vertrauensstiftendes Lösungspotential in Sicht war.

Lesarten

Wie waren die Lesarten für das Denkmal zwischen 1977 und Ende 1983? Das Monument war eine bejahende Würdigung für Karl Liebknecht, den

¹⁸ Zur VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1977 sagte ich u. a.: "... viele Aktfiguren vermitteln - und das ist ja nicht wenig und nicht unwichtig - 'nur' das Erlebnis der Schönheit, das heißt von Geordnetheit einer 'Gestalt'. Sie leisten damit etwas Ähnliches wie die ungegenständlichen Gebilde, die nach nicht recht einsehbaren Kriterien verteilt sind auf die Teile 'freie' und 'angewandte' Kunst ... Die ziemlich großformatige Gestaltung von Harry Müllers 'Heliozoon', d. h. ein Stück Natur aus der Mikrowelt, ist ebenso wie die Arbeiten des Altmeisters des Konstruktivismus Hermann Glöckner ... unter Plastik eingeordnet ... Die großformatige Keramik von Friedrich Stachat 'Hommage à Max Ernst' ist nach meiner Sicht ebenso eine Plastik." In: Plastik-Kolloquium '77, hrsg. vom Ministerium für Kultur u. a., Magdeburg 1978, S. 18f.

Blutzeugen der Revolution, den leidenschaftlichen Kämpfer gegen Imperialismus und Krieg und für ein sozialistisches Deutschland. Die Naturmetaphorik kennzeichnet den revolutionären *Weg* zum Sozialismus/Kommunismus als gesetzmäßig. Die Tatsache der Denkmalsetzung weist den realen Sozialismus in der DDR als eine Fortsetzung des von Liebknecht Begonnenen und Gewollten aus. Die Betonung der Blutopfer, das Motiv des Umknickens sind allerdings ungewöhnlich stark. Das meint offensichtlich mehr als nur die Ermordung Liebknechts. Der Erfolg des eingeschlagenen Weges erscheint nicht endgültig gesichert. Die Gesamtgestalt suggeriert aber ein - obwohl beschädigtes - "Weiterwehen" der revolutionären Sozialismus-Idee.¹⁹ Sie will dafür mobilisieren. Die Plastik ist als Zeichen in den Stadtraum gesetzt. Die Aufstellungsweise entkräftet sie jedoch. Sie hätte größer sein müssen und von ihrer Gestalt her ohne weiteres größer sein können. Ein kolossales Format war *jedoch* mit der vorhandenen Gußtechnologie und finanziell nicht möglich. Der Ort unterliegt einem unbefriedigenden Zwiespalt. Die Anlage soll Demonstrationsort und auch Ort für alltägliche, private "Meditation" über die Revolution sein. An dieser Stelle, am Rande einer mehrspurigen Autostraße, finden sich aber keine "Flancure" oder Rastende ein.

In ihrer abstrahierenden und metaphorischen Gestaltungsweise war die Plastik progressiv innerhalb des DDR-Realismus; in ihrer Bekenntnishaftigkeit erschien sie "altmodisch" gegenüber der skeptischen *coolness*, die außerhalb, aber auch innerhalb der DDR zeittypisch wurde.

Die Resonanz auf das Denkmal war schwach. Es wurde nicht durch Postkarten propagiert. Für die Gesellschaft wie die Fachkritik standen in den achtziger Jahren andere Probleme im Vordergrund. Ein 1985 erschienenes, allerdings schon 1983 im wesentlichen abgeschlossenes Buch über neuere Plastik der DDR behandelte Balden überhaupt sehr distanziert und beiläufig.²⁰ In der wichtigen Berliner Kunstaussstellung "Alltag und Epoche" (1984) war Balden nur mit älteren Arbeiten vertreten, in der X. Kunstaussstellung der DDR in Dresden 1987/88 aus mir unbekanntem Gründen überhaupt nicht. Auch in der gleichzeitigen großen Wanderausstellung "Bildhauerkunst aus der DDR" in mehreren großen westdeutschen Städten fehlten Arbeiten von ihm; allerdings wurde er im Katalogtext und mit einer Abbildung und Interpretation des Liebknecht-Denkmal gewürdigt.

Und heute? Funktional ist das Denkmal erheblich geschwächt. Es ist kein Bezugspunkt für Massen-Manifestationen. Die denkmalsetzende Macht existiert nicht mehr. Die mißlungenen Komponenten des Aufstellungsortes treten noch

¹⁹ Der Ausdruck "Weiterwehen" stammt vom Künstler selbst.

²⁰ Schaffen in der DDR 1965 bis 1982, Berlin 1985 (Überarbeitete Dissertation B von 1983 an der Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED).

schärfer hervor. Das Denkmal droht in Vergessenheit zu fallen, sofern es nicht gar zum Objekt politischer Geschichtsverdrängung wird. Wer nie für Liebknecht und den Sozialismus war, triumphiert oder zuckt bestenfalls die Achseln. Das Weiterwehen der Revolution erscheint weithin widerlegt. Unwillkürlich sehen wir die Fahne, die der Flammen-Baum auch ist, noch zerfetzter. Die Motive des Gebrochenen, Umgeknickten und der Blutströme treten schärfer hervor. Früher kaum gestellte Fragen, ob das Blut vergeblich geflossen sei, oder wessen Blut noch unschuldig oder ungerechterweise verströmte, sind unabweisbar geworden. Es bleibt in der Schweben, ob und wie weit sich der Künstler schon in den siebziger Jahren solche Fragen stellte.

Heute finden sich verbreitet, an Hand anderer Werke Interpretationen von der Art, daß die späte DDR eigentlich nur Monumente des Scheiterns hervorbringen konnte, oder daß die Künstler mehr oder weniger unbewußt die kommende Niederlage prophezeit hätten.²¹ Das läßt sich nicht nur als platt oder als nachträgliche Rechthaberei abtun. Es berührt ein Kernproblem der künstlerischen Weltaneignung. Ich bin äußerst zurückhaltend gegenüber der uralten Vorstellung, daß Künstler über besondere seherische Gaben verfügen. Allerdings hat mich, seit ich ihn kenne, der Satz von Bertolt Brecht beeindruckt, den er 1952 in einem berühmten und wichtigen Kunststreit um Ernst Barlach schrieb.²² Brecht zitierte zunächst Barlach, der einmal geschrieben hatte: "Es ist wohl so, daß der Künstler mehr weiß, als er sagen kann", weil ihm nämlich seine Gestaltungsmittel niemals ganz ausreichend erscheinen, um alle seine Ideen und Absichten zu realisieren. Ein ernsthafter Künstler ist mit dem vollbrachten Werk nie ganz zufrieden. Brecht fügte dann jedoch hinzu: "Aber vielleicht ist es doch wohl so, daß Barlach mehr sagen kann, als er weiß." Brecht meinte damit offenbar, und darin stimmt ihm die Rezeptionsästhetik zu, daß die Mitteilungen eines Werks die vom Künstler beabsichtigte und ihm selbst subjektiv mögliche Aussage übersteigen können. Dieses Erkenntnispotential des Kunstwerks hat unter anderem damit zu tun, daß die hochgradige Sensibilität für die gesamte Lebensumwelt, über die ein bedeutender Künstler verfügen muß, daß seine, sagen wir: Hellsichtigkeit auch Anzeichen für latent Vorhandenes in seine Gestalten einfließen

21 Im gegenwärtigen Streit um die Kunst aus der DDR in der Berliner Nationalgalerie schreiben Eduard Beaucamp (Die Bilder lügen nicht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 106, 7. 5. 1994, S. 25) über das Bild von Willi Sitte "Leuma 1921", es sei "im westlichen Kontext ein pessimistisches Historienbild, das den Untergang der DDR prognostiziert", und Ulrich Greiner (Der deutsche Bilderstreit, in: Die Zeit, Nr. 22, 27. 5. 1994, S. 59) über das gleiche Gemälde: "Es ist gut möglich, wenn auch anfechtbar, ... in diesen beschädigten Heroen der sozialistischen Arbeitswelt die objektive Vorwegnahme des Scheiterns zu erblicken. Solche Urteile sind immer auch die des Geschmacks." - Andere Aspekte der Debatten um die Kennzeichnung und Bewertung von DDR-Kunst bleiben hier unberücksichtigt.

22 Bertolt Brecht: Notizen zur Barlach-Ausstellung, in: Sinn und Form, 4 (1952) H. 1, wiederabgedruckt in: Schriften zur Literatur und Kunst, Band II, Berlin und Weimar 1966, S. 312-319, Zitat auf S. 318.

läßt, die von rationaler Analyse und gar von politischer Ideologie ausgeblendet werden. Von Trauerarbeit an einem nicht erfüllten Traum vom Sozialismus zu reden, hätte 1983 keiner öffentlich gewagt.

Balden hat keine Dissidenten- oder Oppositionskunst gemacht, auf die die Partei und das Kulturministerium hereingefallen wären. Die abwägende Befragung des Geschichtsverlaufs in seinem Denkmal war allerdings unüblich. Daß sie, etwas verstört und halbherzig, akzeptiert wurde, bleibt bemerkenswert. Kunstsprachlich wird das Denkmal den einen heute noch veralteter vorkommen als vor zehn Jahren. Das gehört auch zum sich stets wiederholenden Generationsproblem. Es mehren sich aber die Anzeichen und Stimmen, daß ein Realismus wieder gefragt sei, der sich mit Ideen und Formkraft auf die Wirklichkeit einläßt, auf wichtige Probleme, die die Menschen umtreiben. Gerade ein Realismus, der Ingredienzien der frühen, zur Weltveränderung aufgebrochenen avantgardistischen Moderne aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts verarbeitet hat, erscheint als ein anziehender und ermutigender Gegenentwurf zur immer mehr enttäuschenden, oberflächlichen und nichtsagenden Postmoderne. Noch ist Balden mit einem solchen Werk wieder bei der Minderheit, vom Politischen ganz abgesehen. Aber Werke außerhalb des mainstreams haben sich oft als lange nachwirkend und besonders wichtig für die Kunstgeschichte erwiesen.

Die "Allgemeinheit", in der das Potsdamer Denkmal seinen Gegenstand behandelt, macht es tauglich, auch fernerhin ein eigenes Nachdenken über das Zukunftsprojekt einer nach-kapitalistischen, vernünftigeren und menschlicheren Ordnung zu stimulieren. Mehr kann kein Kunstwerk.

Wir waren sehr selbstgewiß, daß sich der Sozialismus von einer Utopie zur Wissenschaft gewandelt habe. Und die Kunst hätte eigentlich schon seit Hegel dem philosophischen Denken gewichen sein sollen. Nun ist Sozialismus wieder zu einer Utopie geworden, mit aller dem Utopischen eigenen emotionalen und phantasiebedürftigen Potenz. Und Künstler und ihre Werke, die nichts real verändern außer vielleicht uns, die Betrachter, spielen dabei einen nicht unerheblichen Part.