



1 Fritz von Graevenitz, *Mutter Heimat*, 1931–1953, Muschelkalk, überlebensgroß, Gefallenendenkmal für die Toten des Ersten Weltkriegs auf dem Waldfriedhof Degerloch in Stuttgart-S

Kai Artinger

## **„Den Blick feindwärts, in die Ferne, in die Zukunft gerichtet“. Das Gefallenendenkmal *Mutter Heimat* (1931–1953) von Fritz von Graevenitz**

### **Das schwierige Erbe eines Gefallenendenkmals**

Der Bildhauer, Maler, Autor und Direktor der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Fritz von Graevenitz (1892–1959), gehört zu den umstrittenen Künstlern des „Dritten Reichs“. Sein Verhältnis zum Nationalsozialismus war widersprüchlich, doch auf der „Gottbegnadeten-Liste“ von Adolf Hitler wurde er als wichtiger und vom Kriegsdienst ausgenommener Künstler geführt. Seine belasteten und bis heute im öffentlichen Raum stehenden Skulpturen sorgen immer wieder für Kritik, weil das Fehlen einer Kontextualisierung und eines kritischen Kommentars bemängelt wird.

Graevenitz war einer der ersten Künstler in der Bundesrepublik Deutschland, denen ein von einer privaten Stiftung getragenes Künstlermuseum eingerichtet wurde (2002).<sup>1</sup> In der ersten Dauerausstellung wurde seine Biografie und sein Werk im „Dritten Reich“ weitgehend ausgeblendet und verdrängt. Für eine lange Zeit stellte diese Phase im Leben des Künstlers in der Rezeption der Nachkriegszeit einen blinden Fleck dar. Im Jahr 2010 nahm die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart die erste umfassende Dissertation über den Bildhauer im Nationalsozialismus von der Kunsthistorikerin und heutigen Leiterin des Graevenitz-Museums auf der Solitude, Julia Müller, an. Ihre Arbeit ist der Versuch, Leben und Oeuvre des Künstlers zwischen 1933 und 1945 als „Symptom und Symbol“ ihrer Zeit einzuordnen.<sup>2</sup> Anfang der 2020er Jahre geriet die Dauerausstellung des Graevenitz-Museums in die öffentliche Kritik. Die private, von den Erb:innen des Künstlers getragene Kulturinstitution wurde von der Stuttgarter Stiftung Geißstraße 7, eine Initiative für neue Denkanstöße und bürgerschaftliches Engagement, aufgefordert, die Darstellung für den Zeitraum des Nationalsozialismus wegen großer Mängel zu überarbeiten. Die Stiftung Geißstraße forderte eine Ergänzung der Ausstellung und die Vermittlung von Graevenitz' Arbeiten aus der Zeit des „Dritten Reichs“ in einer historisch korrekten Darstellung.<sup>3</sup> Nach einer schwierigen Diskussion veränderte das Museum seine Ausstellung und passte sie dem wissenschaftlichen Standard an. Doch das Problem, wie mit den politisch und ideologisch belasteten Werken Graevenitz' im öffentlichen Stadtraum umgegangen werden soll, ist bis heute ein Stein des Anstoßes geblieben.

Dazu gehört das Ehrenmal für die Kriegstoten der beiden Weltkriege in der Stuttgarter Universität Hohenheim, ein Jüngling mit Schwert aus Bronze, der zu einer öffentlichen Kontroverse über den Umgang mit Bildwerken der NS-Kriegspropaganda führte und die Hochschule dazu bewegte, eine eigene Unterseite ihrer Website einzurichten, die über die belastete Geschichte aufklärt.<sup>4</sup> Ein Abguss des *Jünglings* wurde 1943 in der NS-Musteruniversität Posen aufgestellt und stand für die „Verkörperung deutschen Wesens, deutscher tatbereiter Jugend“. Der Künstler selbst sah im *Jüngling* den „gottesandten, heiligen Held“.<sup>5</sup> Zum heutigen Umgang mit dem Ehrenmal erklärte die Universität Hohenheim: „Der (...) Senat entschied 2023, die Skulptur als zeithistorisches Dokument an ihrem jetzigen Aufstellungsort zu belassen, aber durch weitere Informationen zu ergänzen. Wir verstehen die Skulptur heute

als Anstoß, sich mit der Bedeutung von historischer Schuld und den Kontinuitäten und Brüchen unserer Geschichte aktiv auseinanderzusetzen.“<sup>6</sup>

Dabei waren Graevenitz' im öffentlichen Raum stehende Werke schon Anfang der 1980er Jahre in den Fokus der NS-Forschung geraten. Das Projekt Zeitgeschichte „Kultur unterm Turm“ intensivierte mit der Ausstellungsreihe „Stuttgart im Dritten Reich“ die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Für die erste Ausstellung mit dem Titel „Die Machtergreifung. Von der republikanischen zur braunen Stadt“ lieferte der Kunsthistoriker und empirische Kulturwissenschaftler Wolfgang Hesse den Beitrag „Fritz von Graevenitz ‚Mutter Heimat‘ – Gesinnung bildhauerisch“<sup>7</sup>, in dem er erstmals am Beispiel des Gefallenendenkmals *Mutter Heimat* die Haltung des Künstlers zum Nationalsozialismus eingehender untersuchte.

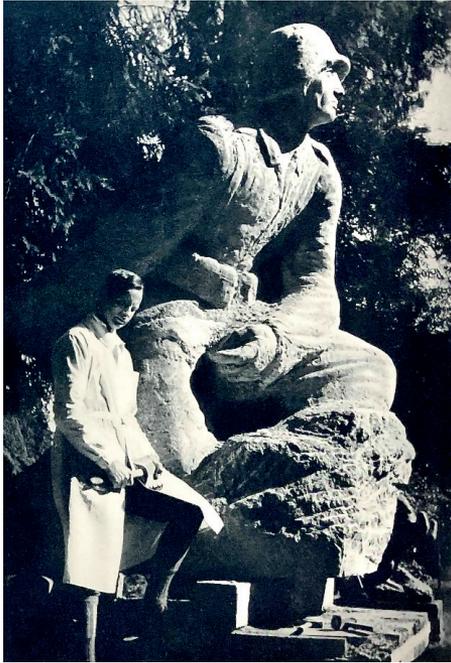
Als zum hundertsten Geburtstag des Künstlers 1992 die Jubiläumsausstellung eröffnet wurde, plädierte Heinrich Dilly (1941–2019), der damalige Professor für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart, gegen eine „vorschnelle Verurteilung“ und für „eine sachliche Aufarbeitung“ der Vita und des Oeuvres von Graevenitz.<sup>8</sup> In einem Artikel der „Stuttgarter Zeitung“ hielt der Journalist Andreas Junker Graevenitz zugute, dass er, obwohl er anfangs von den Idealen des Nationalsozialismus begeistert war, nie auf dessen Kunstauffassung aufgesprungen wäre. Gerade das belege exemplarisch Graevenitz von 1932 bis 1953 entstandene Plastik *Mutter Heimat* auf dem Degerlocher Waldfriedhof.<sup>9</sup> „Die nach dem Motiv der Beweinung (Mutter Maria und ihr Sohn) entstandene Szene (Frau mit einem Leichnam) wurde von den Nazis als zu christlich verworfen.“<sup>10</sup> Das Junkers sehr verkürzte Sicht nur zum Teil zutrifft, soll im Folgenden dargelegt werden.

Ich setzte mich das erste Mal mit der Skulptur *Mutter Heimat* 2019 auseinander, als ich an der Ausstellung „Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus“ arbeitete. In diesem Zusammenhang beschäftigte ich mich mit der Geschichte des Graevenitz-Gemäldes *Ausritt* (1941), das von der Stadt Stuttgart 1942 für den ungewöhnlich hohen Preis von 10.000 Reichsmark gekauft wurde. Das Bild gehörte zu den zwanzig teuersten Kunstwerken, die die Stadt im Nationalsozialismus erwarb. Es war zugleich eines der teuersten Landschaftsbilder, die im „Dritten Reich“ in die städtische Kunstsammlung gelangten. Das war der Anlass, warum ich mich mit dem Menschen und Künstler Graevenitz eingehender auseinanderzusetzen begann und dabei auch auf seine Monumentalplastik *Mutter Heimat* und die Frage stieß, wie Graevenitz' Nähe zum Nationalsozialismus und seine Unterstützung des NS-Regimes zu beurteilen sind, wo er doch nie in die NSDAP eingetreten war.

Am Werk *Mutter Heimat*, an dem Graevenitz am längsten in der Zeit des „Dritten Reichs“ arbeitete, soll beispielhaft die künstlerische und weltanschauliche Haltung des Künstlers analysiert und eine



2 Fritz von Graevenitz, *Jüngling*, 1940, Bronze, ursprünglich Ehrenmal für die Kriegstoten des Ersten Weltkriegs in der Universität Hohenheim, aufgestellt im oberen Foyer zusammen mit zwei Gedenktafeln. In den 1970er Jahren umgestellt.



3 Fritz von Graevenitz bei seinem *Handgranatenwerfer*, 1936, Muschelkalk.

Antwort darauf gegeben werden, ob er tatsächlich nie, wie Junker behauptete, auf die NS-Kunstauffassung einschwenkte und das Regime nicht unterstützte.

Die Skulptur *Mutter Heimat* ist unter den vielen Werken von Graevenitz deshalb so besonders geeignet, weil sich in ihr Graevenitz' ambivalente Haltung spiegelt. Auf dem ersten Blick erscheint das Werk unverfänglich, weil es eine Pietà, die intime Szene der trauernden Maria mit ihrem toten Sohn in den Armen, zeigt, also ein Bildwerk, das zuallererst an ein christliches Motiv denken lässt. Graevenitz stellte seine *Mutter Heimat* in die jahrhundertealte ikonografische Tradition des christlichen Anbetungsbilds. Dennoch nannte er seine Pietà nicht Schmerzensmutter, Mater Dolorosa oder trauernde Mutter und Sohn, sondern wählte den programmatischen Titel „Mutter Heimat“, der die Plastik in einen ganz bestimmten, in der bisherigen Rezeption bisher vernachlässigten weltanschaulichen Kontext stellt. Man muss sich umfassender mit dem Künstler, der Entstehungsgeschichte des Gefallenendenkmals und der Geschichte von dessen Aufstellung auf dem Degerlocher Waldfriedhof beschäftigen, um diese andere inhaltliche Botschaft herauszuarbeiten.

## II Der Mensch und Künstler Fritz von Graevenitz

Julia Müller ist auf Graevenitz' Biografie ausführlich eingegangen,<sup>11</sup> deshalb soll hier nur ein kurzer Überblick über sein Leben gegeben werden. Die von Graevenitz waren eine alteingesessene Familie in Stuttgart. Fritz von Graevenitz erhielt als einer von drei Söhnen eine Ausbildung, die als angemessen für das Adelsgeschlecht angesehen wurde. Er wurde zur militärischen Ausbildung in die Kadettenanstalten Potsdam und Berlin-Großlichterfelde geschickt, wo die Grundlage für seine stramm nationalkonservative Haltung gelegt wurde. Die Offizierslaufbahn war für ihn auch deshalb vorherbestimmt, weil sein Vater Friedrich Gustav von Graevenitz (1861–1922) General der Infanterie und Militärbevollmächtigter in Berlin war. Fritz von Graevenitz kam 1911 zum Grenadier-Regiment „Königin Olga Nr. 119“ und stieg bis 1918 zum Hauptmann auf. Am Ersten Weltkrieg nahm er als Soldat teil und kam in Belgien, Frankreich, Serbien, Russland und Polen zum Einsatz. Bereits zu Kriegsbeginn wurde er durch einen Kopfschuss schwer verwundet und büßte fast die Sehkraft des rechten Auges ein. Seine beiden älteren Brüder, die ebenfalls im Ersten Weltkrieg kämpften, wurden getötet, was Fritz von Graevenitz zeitlebens belastete.<sup>12</sup> Der Verlust änderte jedoch nichts an seiner militärischen Grundeinstellung und affirmativen Haltung gegenüber Krieg. Sich selbst beschrieb er als „national, sozial und soldatisch“.<sup>13</sup> Das dokumentieren seine vielen Kriegerehrenmale, die er in der Zwischenkriegszeit schuf, und die von ihm verfassten Kunstbücher.<sup>14</sup> Unter den Kriegerdenkmalen gibt es solche wie den heroisch-martialischen *Handgranatenwerfer* aus Muschelkalk, der 1936 vor der Flandernkaserne in Stuttgart aufgestellt wurde, und solche wie das im ehemaligen Stuttgarter Hauptpostgebäude, in

dem eine junge Frau die toten Soldaten betrauert, die von einem Stahlhelm symbolisiert werden, der auf ihrem Schoß liegt. Graevenitz verteidigte Krieg als Mittel gesellschaftlicher Auseinandersetzung und bedauerte es im Zweiten Weltkrieg, wegen seiner Kriegsverehrtheit nicht als Soldat eingezogen zu werden.

Er lebte nicht nur in dem Bewusstsein, als Adliger einem privilegierten Stand anzugehören, sondern er sah es auch als seine Aufgabe als Künstler an, die mit dem deutschen Kaiserreich untergegangenen Ideale und Werte der wilhelminischen Militärkaste hochzuhalten. Es erstaunt deshalb nicht, dass bei ihm das sogenannte Weltkriegserlebnis in einer konventionellen und traditionellen Formensprache Ausdruck fand und seine Kriegerdenkmäler den Kampf und das Soldatenopfer betonten. Den industriellen Massentod, die „Urkatastrophe“, wie der Erste Weltkrieg heute auch bezeichnet wird, stellte er zu keiner Zeit in Frage. Stattdessen idealisierte und heroisierte er den Soldatentod in seinen Arbeiten und positionierte sich intellektuell im antirepublikanischen, politisch weit rechtsstehenden Lager. Die Niederlage des Deutschen Kaiserreichs und den Friedensvertrag von Versailles empfand er wie viele andere Gegner der jungen Republik als Schmach, die gesühnt und getilgt werden müsste. Sein erster Biograf Seidle fasste das in folgende Sätze: „War Graevenitz einst im Soldatenkleid Künstler, so blieb er als Künstler Offizier und damit dem Volk im Tiefsten in seinem Ringen um die Freiheit verpflichtet. So schrieb er in jenen Jahren der Schmach auf die Totengedenkplatte eines Reiterregiments: ‚Seelig ist die Saat - / wir harren der Ernte.‘“<sup>15</sup> Das war unverhohlen revanchistisch. Und als sich diese Kräfte endlich „am Horizont in Gestalt von braunen und grauen Kolonnen“<sup>16</sup> abzeichneten und der Nationalsozialismus auf die Siegerstraße einschwenkte, da empfing sie Graevenitz mit den wohlwollenden Worten: „Ein Strom neuer Willenskräfte ist damit in unser Volk gekommen, alles in Kampf stellend für ein höchstes Ziel.“<sup>17</sup>

Graevenitz war sicher kein bekennender Unterstützer der ersten demokratischen Republik auf deutschem Boden. Den Idealen der Demokratie stand er ablehnend gegenüber und gehörte damit zum Lager ihrer Kritiker. Dass mit der Weimarer Reichsverfassung die „öffentlich-rechtliche(n) Vorrechte oder Nachteile der Geburt oder des Standes“ aufgehoben, also die Adelsprivilegien abgeschafft wurden, trug sein Übriges dazu bei, dem neuen jungen Staat mit Misstrauen zu begegnen. Auch wenn sich der Adlige und ehemalige Militär Graevenitz nicht in die Niederungen der Politik begab und statt der Offizierskarriere eine künstlerische Laufbahn einschlug, so änderte das nichts an seiner Verbundenheit mit den einstigen „Kameraden“ und Kriegsveteranen. Er war Mitglied im „Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten“. Seine Haltung zu den Nationalsozialisten in Stuttgart in den 1920er Jahren ist nirgendwo eindeutig belegt, man kann aber wohl davon ausgehen, dass er anfangs eher ein distanzierendes Verhältnis zu ihnen hatte, weil er sie als nicht standesgemäß ansah.

Graevenitz' Arbeiten weisen durchaus Berührungspunkte zur Weltanschauung des Nationalsozialismus auf, weil sein Denken deren Ideen keineswegs fernstand. Darüber hinaus waren in diesen rechtsextremen Kreisen gute alte Bekannte, was überdies sein Verhältnis zu den Nationalsozialisten beeinflusst haben dürfte. Zöglinge der Kadettenanstalt und Kriegskameraden hatten in der NSDAP eine neue politische Heimat gefunden. Zu ihnen gehörte Graevenitz' Altersgenosse und Freund Karl Strölin, der spätere Oberbürgermeister Stuttgarts, der wie Graevenitz Sohn eines (späteren) Generals war und mit dem er gemeinsame Jahre in den Kadettenanstalten Potsdam und Berlin-Großlichterfelde verbracht hatte.

Graevenitz' privilegierte Herkunft und seine Freundschaft mit dem nationalsozialistischen Ministerpräsidenten und Kultusminister Christian Mergenthaler trug mit dazu bei, dass er 1938 zum Direktor der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste ernannt wurde, obwohl er – das bemerkte

selbst sein Biograf Seidle – nicht zu den ganz großen Bildhauern seiner Generation gehörte und auch keine Lehrerfahrungen besaß. Graevenitz' Kontakte zu Honoratioren, seine familiären Beziehungen zu einflussreichen Stuttgarter Familien wie Bosch und von Weizsäcker, und seine Verbindungen zu führenden Nationalsozialisten trugen dazu bei, sich für das Amt zu empfehlen. Von ebenso großer Bedeutung dürfte gewesen sein, dass Graevenitz künstlerisch dem konservativen Lager angehörte, das moderne Tendenzen in der Kunst strikt ablehnte.

Graevenitz war im NS-Kunstabetrieb kein Bildhauer von der Bedeutung eines Arno Breker oder Josef Thorak, es kam aber in der Kunstberichterstattung durchaus vor, dass sein Name in einem Atemzug mit den beiden anderen genannt wurde, was auch erklärt, dass er auf die „Gottbegnadeten-Liste“ gesetzt wurde.

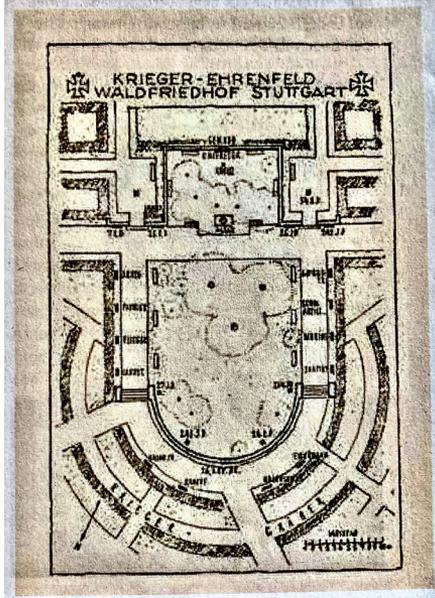
Seine Nähe zu führenden Nationalsozialisten und zur NS-Ideologie wird auch durch einen bedeutenden Auftrag im Jahr 1937 dokumentiert. Für Reichsmarschall Hermann Görings Waldhof „Carinhall“ in der Schorfheide wurde von ihm die Skulptur eines lebendgroßen liegenden Wisents erbeten. Auch Göring war zur gleichen Zeit wie Graevenitz in der Kadettenanstalt in Berlin-Großlichterfelde und vermutlich kannten sich die beiden Männer von daher.<sup>18</sup> Unbekannt ist, ob der Auftrag direkt von Göring, durch eine offizielle Ausschreibung oder die Vermittlung einer anderen Person erfolgte. Ein Foto aus dem Graevenitz-Archiv beweist aber, dass der Bildhauer seinen Wisent als Gipsmodell in der Schorfheide zur Probe aufstellte.

Graevenitz' *Wisent* reiht sich in eine Reihe zahlreicher Wisentskulpturen ein, die verschiedene Bildhauer im „Dritten Reich“ anfertigten. Eine der Bekanntesten war Ernst Gorsemanns *Wisentstier* (1935), eine 2,30 Meter hohe und ca. 1,5 Tonnen schwere Bronzeplastik, die 1937 auf dem Dach des Deutschen Pavillons in der Weltausstellung in Paris gezeigt und mit einer Goldmedaille prämiert wurde. Bereits in der Kunst des Deutschen Kaiserreichs galt der Wisentstier als Ausdruck „vollkommen nordischer Lebensart“. Insbesondere diese Tierdarstellung stand unter dem Einfluss der Heimatkunst und völkischer Ideen. Im „Dritten Reich“ setzte sich die Begeisterung für dieses Säugetier als Symbol der Urzeit und germanischer Geschichte fort. Auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ in München finden sich siebzehnmals Wisent-Figuren von verschiedenen Künstlern. Graevenitz lag mit seinem „germanischen Urwild“ ganz im Trend.<sup>19</sup>

Die Frage, ob Graevenitz ein künstlerischer Propagandist des NS-Regimes war, lässt sich nicht einfach beantworten bei jemandem, der kein Mitglied der NSDAP war und der daher nach dem Zusammenbruch des „Dritten Reichs“ erst einmal als unbelastet galt. Doch Graevenitz' berufliche Laufbahn und sein Erfolg im Nationalsozialismus wären ohne seine zustimmende Haltung nicht denkbar gewesen. Von seiner Ernennung zum Akademiedirektor ganz zu schweigen. Wenn er in seinem beinahe programmatisch betitelten Buch „Kunst und Soldatentum“ schreibt, der geniale Führerwille schweiße heute Volk und Staat zur politischen Einheit zusammen, so war das nicht einfach daher gesagt, denn dieses Buch wurde den deutschen Soldaten mit in den Krieg gegeben. Deshalb lässt sich auch feststellen, dass Graevenitz' Haltung über bloßen Opportunismus und sogenanntes Mitläufertum hinausging, er unterstützte vielmehr auf der ideellen Ebene aktiv das Regime mit den ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln: mit Hammer und Meißel, mit Pinsel und Farben sowie mit der Feder. Gerade seine teils mehrfach aufgelegten Bücher und seine im Nationalsozialismus entstandenen Bildwerke wie der 1940 auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im „Haus der Deutschen Kunst“ in München gezeigte schwertragende *Jüngling*, dessen Fotografie im „Höchenschwander Tagebuch“ abgebildet wurde, oder die *Mutter Heimat* und andere Werke passten sich an den Bildkanon der Plastik im „Dritten Reich“ an.

### III Die Gedenkstätte für die Weltkriegsopfer

Der Degerlocher Waldfriedhof wurde 1913 geschaffen, ein Jahr vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Er ist eine Art Parkfriedhof. Die Idee für diese Friedhofsanlagen geht auf die US-amerikanische Parkfriedhofsbewegung zurück. Der erste deutsche Parkfriedhof wurde 1877 in Ohlsdorf bei Hamburg angelegt. Er stand Pate beim Entwurf für den Waldfriedhof in München, welcher Vorbild für den Degerlocher Waldfriedhof war.



4 Übersichtsplan über das Ehrenfeld mit Eintragungen der aufgestellten Ehrentafeln und Ehrensäulen.

Im Verlauf der Aufklärung veränderte sich die Haltung zum Tod mit Folgen für die Bestattungs- und Friedhofskultur. Die Veränderungen, die insbesondere durch die Französische Revolution und die entstehenden Freiwilligenheere beschleunigt wurden, trugen dazu bei, dass sich als Alternative zum bis dahin traditionellen christlichen Kirchfriedhof die friedlich bewaldete Friedhofslandschaft aus Gehölzen und grünen Auen entwickelte. Diese neue Auffassung in der Sepulkralkultur wurde von dem aufklärerischen Ideal des Todes als ein friedlicher, ewiger Schlaf gespeist. Der Historiker George L. Mosse weist darauf hin, dass nach den Napoleonischen Kriegen die Parkfriedhöfe und der Waldfriedhof primär als Gedenkstätten gefallener Soldaten angelegt und die Einzelgräber einem Ganzen untergeordnet wurden. „Die Natur selbst konnte ein symbolischer Ersatz für echte Gräber sein wie bei den Heldenhainen.“<sup>20</sup>

Es war daher kein Zufall, dass das Ehrenfeld bzw. der Heldenhain, die Gedenkstätte für die Opfer des Ersten Weltkriegs, 1923 auf dem Stuttgarter Waldfriedhof nach den Plänen des Architekten Paul Bonatz (1877–1956) errichtet und im Juli eingeweiht wurde. Dieser Ort eignete sich besonders für den Gefallenenkult, der nach dem Weltkrieg zu einer säkularisierten Religion des Nationalismus geworden war und antike und christliche Motive sowie die einheimische Landschaft für deren Ziele instrumentalisierte.

Das Ehrenfeld des Degerlocher Waldfriedhofs hat den Grundriss einer Kirche.

Es gibt ein hohes kupferverkleidetes Kreuz und einen Altar. Erinnert wurde Anfangs an die 8500 im Ersten Weltkrieg getöteten Soldaten, die aus Stuttgart kamen. Bald wurde aus der Gedenkstätte für die Kriegsoffer der Landeshauptstadt ein Gedenkort, der an die toten Soldaten des Landes Württemberg erinnerte, ein Landesdenkmal für die im Ersten Weltkrieg getöteten Soldaten. Ehrentafeln und Ehrensäulen des Königlich Württembergischen Armeekorps erinnern an ihre militärischen Einsätze. Ehrenzeichen gibt es auch für die Höheren Stäbe, die Spezialverbände, Feldverwaltungsbehörden und militärischen Einrichtungen.

Die Umwidmung des Stuttgarter Gefallenendenkmals zum württembergischen Landesdenkmals wurde maßgeblich von dem Weltkriegsgeneral Franz Freiherr von Soden betrieben, der 1916 in der Somme-Schlacht Kriegeruhm errang. Nach dem Krieg schied Soden 1919 aus dem Heer aus und machte Karriere als einer der prominentesten württembergischen Weltkriegsveteranen. Er betätigte sich in Offiziers- und Kriegervereinen, war Förderer von Erinnerungsstätten und Kriegsschriftsteller.



5 Der Siegerentwurf von Erwin Scheerer

1929 war die Aus- und Umgestaltung des Ehrenfelds weit fortgeschritten und Soden wünschte, dass ein Denkmal für das Rote Kreuz den wehevollen Abschluss bildet. Ihm schwebte ein Bildhauerwerk in Form einer Frauengestalt vor, das Liebe und Hoffnung ausdrückt, eine Art Pietà. Die Weltwirtschaftskrise verhinderte die Umsetzung dieser Idee, deren Kosten auf ungefähr 8000 Reichsmark geschätzt wurden. Soden hatte für die Umsetzung des Projekts an den mit ihm befreundeten Graevenitz gedacht, der bereits durch andere Weltkriegserinnerungsmale bekannt war. Der Württembergische Landesverein vom Roten Kreuz dachte allerdings an einen anderen Bildhauer. Am Ende wurde man sich nicht einig.<sup>21</sup>

Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten kam das Projekt erneut auf den Tisch und die Stadt bewilligte 10.000 Reichsmark für eine Gedenkplastik. Sie verlangte jedoch Änderungen bei der figürlichen Ausführung. Das Denkmal sollte sowohl die Idee der Trauer als auch den Weg in die Zukunft ausdrücken. Zu diesem Zeitpunkt spielte das Rote Kreuz bei der Realisierung keine Rolle mehr, denn die Skulptur sollte nun ganz im Dienste von Staat und Stadt stehen.

In einem Wettbewerb sollte das beste Bildwerk ausgelobt werden. Im Preisgericht saßen neben General a.D. Soden unter anderen der Reichsstatthalter Murr, der Ministerpräsident Mergenthaler, Bürgermeister Strölin und Künstler. Soden, der noch immer Graevenitz' *Mutter Heimat* favorisierte, versuchte seinen Kandidaten mit allen Mitteln durchzusetzen, was am Ende aber nicht gelang und für böses Blut sorgte, da er und Graevenitz gegen die Regeln des Wettbewerbs verstießen. Gerügt wurde ihr Verhalten: „Mit dem Entwurf Graevenitz wurde die in den Wettbewerbsbedingungen festgelegte Anonymität auf rücksichtsloseste Weise verletzt. Graevenitz scheute sich nicht, die Juroren, welche diesen Wettbewerb zu entscheiden hatten, in sein Atelier einzuladen, um seine Sache zu verfechten. Die Preisrichter wussten zur Stunde ihrer Entscheidung um den Entwurf Graevenitz, für welchen noch in diesen Stunden durch Herrn v. Soden eine Propaganda eingeleitet wurde, wie man solche in ihrer absoluten Unzulässigkeit nur in den korrupten Zeiten des Marxismus kannte.“<sup>22</sup>

Schließlich gewann der jüngere, 1905 in Ludwigsburg geborene Künstler Erwin Scheerer. Sein Modell von drei Soldaten verschiedenen Alters, die nach dem Krieg zurückkehren, entsprach den Vorstellungen der Nationalsozialisten weit mehr als Graevenitz' Beitrag. *Mutter Heimat* kam zur großen Enttäuschung von Soden nur auf den dritten Platz. Sie wurde als „zu religiös“ empfunden.<sup>23</sup> Soden gab dennoch nicht auf und versuchte die Umsetzung des preisgekrönten Entwurfs zu verhindern. Weiterhin lobte er Graevenitz' Beitrag mit den Worten: „Die Gruppe Graevenitz verherrlicht auf das würdigste den Heldentod für Heimat und Vaterland. Sie stellt den Stolz der Mutter Heimat auf den Heldentod des Sohnes dar, richtet dabei den Blick in die Zukunft und entspringt dem Gedanken des Opfers für das Vaterland. Sie würde als Abschlussdenkmal der ganzen Anlage des Waldfriedhof-Ehrenmals eine besondere Weihe geben.“<sup>24</sup>



6 Graevenitz' Mutter als Modell einer Schutzmantelmadonna  
7 Graevenitz bei der Arbeit, 1940



Soden scheute sich nicht, Scheerers Alter gegen ihn ins Feld zu führen und den daraus resultierenden Umstand, dass er im Gegensatz zu Graevenitz nicht als Soldat am Ersten Weltkrieg teilgenommen habe. All die Mühen von Soden fruchteten schließlich und es gab bis zum Ende der NS-Zeit keine Auftragsvergabe. Graevenitz profitierte davon, denn seine Skulptur kam in der Nachkriegszeit doch noch zum Zuge und wurde 1953 auf dem Degerlocher Waldfriedhof aufgestellt.

#### IV Entstehungsgeschichte von *Mutter Heimat* (1931/32–1953)

Nach Graevenitz' Aussage ging die Idee zur Skulptur ursprünglich auf persönliche und familiäre Umstände zurück. 1922 war sein Vater gestorben und Ende 1923 seine jüngere Schwester. Der Tod und die damit verbundene Trauer hätten großen Einfluss auf seine künstlerische Arbeit gehabt. Er schrieb: „In dieser Zeit der Tränen meiner Mutter, die sie doch immer verbergen musste, und in dem Versuch der Selbstbehauptung, entstand die Idee meiner ‚Mutter Heimat‘.“<sup>25</sup>

1931/32 begann Graevenitz mit der Arbeit an der Skulptur. Das geschah in Absprache mit Paul Bonatz, aber ohne Auftrag und auf eigene Kosten.<sup>26</sup> Ziel war aber, sie auf dem Ehrenfeld des Degerlocher Waldfriedhofs aufzustellen. Im Juni 1933 brachte Graevenitz sie dann in den Wettbewerb ein. Seine Skulptur sollte dem Betrachter den immer gültigen Gedanken vor Augen stellen: „Das Ewig-Schöpferische, fruchtbare, Ewig-Weibliche der Heimat, für die immer wieder Generationen von Helden bluten müssen“, so Graevenitz.<sup>27</sup> Und für das Werk formulierte er den Satz: „In Schmerzen gabt ihr euer Blut, für's heilige Vaterland, / ob ihr auch draussen bleibt, ihr ruht tief in der Heimat Herzen. / Die ‚Mutter Heimat‘, einen Toten im Schoße bergend, den Blick schicksalhaft u. fordernd in die Zukunft gerichtet.“<sup>28</sup>

Graevenitz' Wettbewerbsentwurf sollte in einer etwas anderen Art und Weise aufgestellt werden als es heute der Fall ist. Die Skulptur sollte auf einem dreistufigen Unterbau stehen und von einem Baldachin überdacht werden, den ein Kreuz krönte.<sup>29</sup> Heute steht sie auf einem niedrigen Sockel, der sie vom Boden abhebt. Das überlebensgroße Figurenpar ist aus einem Muschelkalksteinblock gehauen. Dargestellt ist eine Frau zeitlosen Alters mit langem, lohem Haar, die einen weiten Mantel trägt und in ihren Armen einen unbedeckten Mann hält. Ähnlich wie bei der traditionellen Pietà-



8 Mutter Heimat in der Rückenansicht.

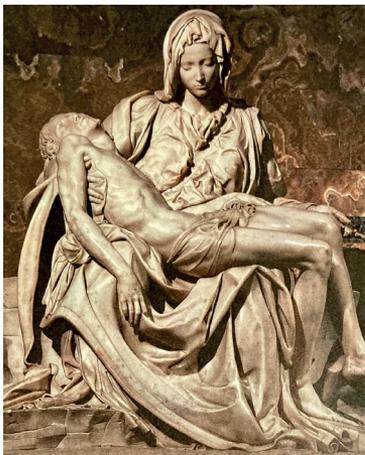
Darstellung, in der Maria den toten Jesus in den Armen hält, ist auch hier der Mann tot. Von vorn, aus der frontalen Ansicht betrachtet, fügt sich die Gruppe in ein fast gleichschenkliges Dreieck ein, an dessen Spitze der Kopf der Frau ist. Die Figur des Toten ist an den Seiten eingehüllt von ihrem Mantel. Graevenitz zitiert eine Schutzmantelmadonna, wie sie in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen christlichen Darstellungen zu finden ist. Es gibt ein Foto, das Graevenitz' Mutter Marianne als Modell der Schutzmantelmadonna vor *Mutter Heimat* zeigt – allerdings mit geschlossenen Augen.

Von hinten wirkt die Skulptur in ihrem nur ansatzweise ausgearbeiteten Mantel und in ihrem heutigen, von Moosen und Flechten bewachsenen Zustand wie ein Findling, der aus dem Boden ragt. Unverrückbar, unerschütterlich, in sich ruhend.

Die Alterungserscheinungen, hervorgerufen durch die Witterung, die dem Stein im Verlauf der Jahrzehnte zugesetzt und ihn verändert hat, tragen zu dem Eindruck der Erdverbundenheit der Skulptur/Frau bei. Sie erscheint unveränderlich zu sein und wie für die Ewigkeit geschaffen.

Einen ganz ähnlichen Eindruck von der Skulptur hatte auch Wolfgang Hesse, als er schrieb: „Die absichtsvoll wie unfertig geformten Gewandpartien betonen (...) auch eine sinnfällige Naturhaftigkeit [der Figur], „so daß sie ‚buchstäblich aus dem Fels des heimatlichen Bodens herauszuwachsen scheint‘. Sie meint Mutter und Heimat, ist Ausdruck biologistischer Auffassungen der Geschlechterrollen und metaphysischen Qualitäten von Erde/Heimat zugleich.“<sup>30</sup>

Vergleichen wir *Mutter Heimat* mit anderen Pietà-Darstellungen aus der abendländischen Geschichte, mit den Vesperbildern aus dem 15. Jahrhundert, mit Michelangelos berühmter Pietà im Petersdom, mit Käthe Kollwitz' *Mutter mit totem Sohn* (1937/38) oder Daniel Stockers Pietà-Gruppe *Leid* vom Gefallenendenkmal in Leonberg (1922), dann springt ein Aspekt besonders ins Auge: Während Maria beziehungsweise die Mutter in den meisten dieser Bildwerke dem toten Sohn zugewandt ist und seiner in Trauer und Schmerz gedenkt, schaut Graevenitz' „Mutter“ unbestimmt nach vorn in

9 Michelangelos, *Pietà*, 1498/99, Marmor, Petersdom10 Käthe Kollwitz, *Mutter mit totem Sohn* (1937/38)11 Daniel Stockers, *Leid*, 1922, Gefallenendenkmal in Leonberg



- 12 Detail Kopf der Mutter Heimat
- 13 historische Detailaufnahme
- 14 Gefallenenehrenmal Eningen unter Achalm, 1932

die Ferne. Sie tut es keineswegs in allen Gefallenenehrenmalen, in denen der Künstler die christliche Marienfigur bemüht – ein Beispiel ist sein Gefallenenehrenmal in Eningen unter Achalm (1932) –, aber in *Mutter Heimat* ist ihr Kopf nach vorn geschoben und die Augen auf einen unbestimmten Punkt in der Ferne gerichtet.

Dieser Blick ähnelt dem des Soldaten in einem anderen Gefallenenehrenmal von Graevenitz, dem *Handgranatenwerfer* (1938) in der Kaserne am Burgholzshof. Auch er blickt in ähnlicher Weise in die Ferne. Nach Aussage von Hesse wurde das „geheimnisvoll-seherische Antlitz“ bereits 1932/33 fertiggestellt.<sup>31</sup>

Für General von Soden richtete sich dieser Blick in die Zukunft. Doch welche Zukunft ist gemeint? Graevenitz gravierte auf einer Totengedenkplatte eines Reiterregiments ein: „Seelig ist die Saat – / wir harren der Ernte.“ Die deutschen Opfer des Krieges seien nicht umsonst gewesen, am Ende würde sich der Patriotismus fürs Vaterland, für Deutschland, doch noch auszeichnen. In Graevenitz' Gefallenenehrenmal war die revanchistische Idee eingeschrieben, dass in einem zukünftigen Krieg das Unrecht, das Deutschland widerfahren sei, wiedergutmacht werden würde, so dass der Heldentod der getöteten Soldaten nicht umsonst gewesen wäre. Die „Freiheit“, die zurückerobert werden sollte, würde im nächsten (erfolgreichen) Krieg zurückgewonnen werden; einen Krieg, auf den die Nationalsozialisten nach ihrem Machtantritt mit einer konsequenten Aufrüstung hinarbeiteten. Als dieser Krieg dann von Deutschland mit dem Überfall auf Polen im September 1939 begonnen worden war, fand Graevenitz folgende Worte zur Deutung seiner Plastik *Mutter Heimat*. In seinem Buch „Kunst und Soldatentum“ von 1940



15 Detail aus der Abbildung in „Fritz von Graevenitz. Werden und Werk“

„Seelig ist die Saat – / wir harren der Ernte.“ Die deutschen Opfer des Krieges seien nicht umsonst gewesen, am Ende würde sich der Patriotismus fürs Vaterland, für Deutschland, doch noch auszeichnen. In Graevenitz' Gefallenenehrenmal war die revanchistische Idee eingeschrieben, dass in einem zukünftigen Krieg das Unrecht, das Deutschland widerfahren sei, wiedergutmacht werden würde, so dass der Heldentod der getöteten Soldaten nicht umsonst gewesen wäre. Die „Freiheit“, die zurückerobert werden sollte, würde im nächsten (erfolgreichen) Krieg zurückgewonnen werden; einen Krieg, auf den die Nationalsozialisten nach ihrem Machtantritt mit einer konsequenten Aufrüstung hinarbeiteten. Als dieser Krieg dann von Deutschland mit dem Überfall auf Polen im September 1939 begonnen worden war, fand Graevenitz folgende Worte zur Deutung seiner Plastik *Mutter Heimat*. In seinem Buch „Kunst und Soldatentum“ von 1940

schrieb er zu einem Foto von dem Kopf der *Mutter Heimat*: „So stehen beide – Künstler und Soldat – in letzter Verantwortung vor dem Volk: zu trotzen Wirrnis und Gefahr, Kämpfer zu sein und das heiligste und schwerste Gut der Erde: Freiheit. Sie aber, die Urmutter Heimat, die Kampfumlohte, dankt ihren Söhnen mit dem Geschenk ewiger Wiedergeburt. Über den Gräbern von Langemarck erhebt heute Großdeutschland.“<sup>32</sup>

Der Blick in die Zukunft richtete sich auf dieses Ziel: die Wiedererrichtung eines Großdeutschlands nach der Demütigung und Schmach des Friedensschlusses von Versailles: „Über den Gräbern von Langemarck erhebt heute Großdeutschland.“

Graevenitz schrieb im Juni 1940 an seine Mutter: „Ach wenn unser großer Richard [sein im Krieg getöteter Bruder], der so schwer gekämpft hat da droben, von diesen Erfolgen<sup>33</sup> etwas hätte ahnen dürfen. Und der Vater nicht nur Niederlage hätte mit ins Grab nehmen müssen. Es ist wahrhaftig ein Wunder! Was haben wir alle ... nach dem Krieg gelitten bei jeder neuen Zeitung von all der Schmach“<sup>34,35</sup>

Diesen „Blick in die Zukunft“ treffen wir auch in anderen Gefallenendenkmalen in Stuttgart an. Zum Beispiel in Daniel Stockers *Ohnmacht und Wille*, eine Bronzegruppe für die 1929 eingeweihte Ehrenhalle in Feuerbach. Darüber schrieb ein Zeitgenosse: ‚Stirb und Werde‘, das große, geheimnisvolle Goethewort könnte auch als Motto über Stockers bis heute wohl bedeutendstem Werke stehen, dem Kriegsgedächtnismal in Feuerbach: über einem Verwundeten, der, die Hand auf dem Herzen, ins Knie gesunken ist, erhebt sich groß, stark, mit geballten Fäusten eine zweite Jünglingsgestalt, jeder Muskel gespannt, den Blick feindwärts, in die Ferne, in die Zukunft gerichtet. So steht hinter jedem von uns, wenn er im Kampf zusammenbricht, der nächste Mann bereit, um zu vollenden, was uns zu schaffen nicht mehr vergönnt ist. Keiner wird es je vollenden, das Werk, zudem ihn das Schicksal berufen. Und doch gilt es für jeden, zu seinem Teil weiterzubauen an dem großen Menschheitstempel, immer bereit, den todwunden Bruder abzulösen, damit die Kette der Schaffenden, der strebend sich Bemühenden, nie abbricht.“<sup>36</sup>

Als Graevenitz an seiner *Mutter Heimat* zu arbeiten begann, wurde auf dem deutschen Soldatenfriedhof Roggevelde in Belgien Käthe Kollwitz' Gefallenendenkmal der Öffentlichkeit übergeben. Ihre Skulptur besteht aus einem Paar, das seinen im Oktober 1914 getöteten Sohn betrauert. Für den britischen Historiker Jay Winter gibt es kein anderes Gefallenendenkmal, in der die Trauer um die getöteten Söhne eindrücklicher gestaltet ist als in diesem aus Stein geschlagenem Elternpaar, das vor dem Grab ihres Sohnes kniet.<sup>37</sup> Winter schreibt: „There is no signature of the artist, no indication of individual proprietorship, no location in time or space. Only sadness, the universal sadness, of two aged people, surrounded by the dead, ‚like a flock‘ of lost children. The image is Käthe Kollwitz's own.“<sup>38</sup>

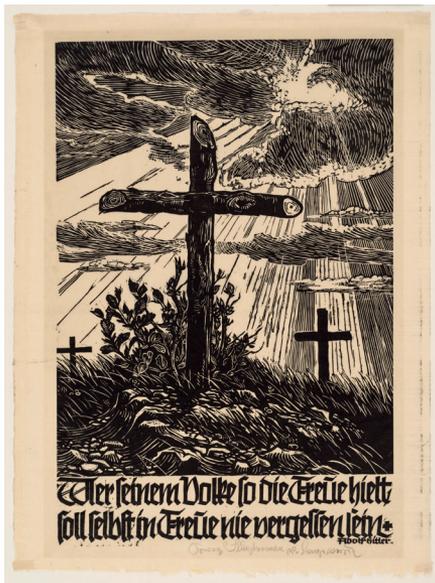
Kollwitz' Skulptur zeigt, dass das Gedenken an die Weltkriegstoten und die Trauer der Angehörigen über den unersetzlichen Verlust auch eine andere künstlerische Form annehmen konnte, die die Nation Nation und Heldentum Heldentum sein ließ und stattdessen ganz auf das Moment der Trauer und Menschlichkeit fokusierte. In beiden Fällen – bei Kollwitz' *Eltern* und Graevenitz' *Mutter Heimat* – rangen die Künstlerin und der Künstler über Jahre mit ihrer eigenen Trauer und die künstlerische Form. Kollwitz hatte bereits im Krieg mit dem Entwurf für ein Denkmal für ihren Sohn Peter begonnen, die Ergebnisse aber immer wieder verworfen und schließlich das Projekt ganz eingestellt. Es vergingen viele Jahre, bis ihr vollendetes Denkmal 1931 aufgestellt werden konnte. Bei Graevenitz war es am Ende ein nicht weniger langer Prozess, bis seine *Mutter Heimat* zur Aufstellung kam. Doch während Kollwitz darum kämpfte, die richtige Form zu finden, die auch die Schuld der älteren Generation am Tod der jungen einschloss, spielte die Schuldfrage für Graevenitz nie eine Rolle. Ihm ging es

in erster Linie um die Idealisierung und Heroifizierung des Soldatentodes, um seine Mythologisierung als Weltkriegserlebnis, das der folgenden Generation zum Vorbild für die Zukunft reichen sollte.

## V Das Frauenbild

Die Figur der *Mutter Heimat* ist breit, schwer und massig. Sie steht nicht für Bewegung, für eine vita aktiva, wie man sie in den Darstellungen des Mannes in der Plastik des „Dritten Reiches“, zum Beispiel bei Arno Breker antrifft. Entscheidend ist der weibliche Schoss, in dem der tote Soldat ruht, der zugleich aber auch dafür steht, dass aus ihm ein neues Leben hervorgeht, das den Kampf fortsetzt. Für Graevenitz sollte *Mutter Heimat* den Betrachtenden den angeblich immer gültigen Gedanken vor Augen führen, dass Heimat das Ewig-Schöpferische, Ewig-Fruchtbare, Ewig-Weibliche sei, für die sich immer wieder Generationen von „Helden“ opfern würden.

Das Gefallenendenkmal stand zweifellos für eine patriotische und nationalistische Idee. Der Soldat opfert sich für „das heilige Vaterland“ in der Gewissheit, dass er, selbst wenn er in der Fremde getötet wird, „tief in der Heimat Herzen“ ruht, das heißt, dass er nicht vergeblich gestorben und bald vergessen ist, sondern die Menschen in der Heimat ihn für immer in der Erinnerung behalten und seinen Tod als Auftrag für ihre Zukunft begreifen. Diesen Gedanken setzte ein Holzschnitt des Essener Künstlers und Nationalsozialisten Georg Sluyterman von Langeweyde (1903–1978) aus dem Jahr 1940 ins Bild, der mit dem Hitler-Zitat kombiniert war: „Wer seinem Volke so die Treue hielt, soll selbst in Treue nie vergessen sein.“<sup>39</sup>



16 Georg Sluyterman von Langeweyde, Aus der Mappe „Der Führer spricht“ mit sechs Holzschnitten, 1940

Der Frau mit ihrer Fähigkeit, Leben hervorzubringen, kommt die Verantwortung zu, den Erhalt der Heimat zu garantieren, indem sie Kinder gebärt. Das Bild der „Mutter Heimat“ ruft die Idee der „erdverbundenen“, passiven, Schmerz geduldig ertragenden Frau“ auf, ein jahrhundertaltes Geschlechterstereotyp, das von zentraler Bedeutung für die Erhaltung des Patriarchats ist. Die Frau wird auf eine bestimmte Rolle und auf ihr „konstruiertes Geschlecht“ (Simone de Beauvoir) festgelegt. Eine Gleichstellung der Geschlechter und Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau gibt es nicht. Graevenitz' *Mutter Heimat* orientierte sich nicht an der neuen modernen, aktiven, selbständigen, selbstbestimmenden Frau, sondern an dem traditionellen Frauenbild der Mutter und Hausfrau, die für die Reproduktion und den Erhalt der Familie zu sorgen hat. Die Rolle der Frau sollte sich aufs Gebären, Familie und Hausarbeit konzentrieren. Das stimmte ganz mit der NS-Geschlechterideologie überein, die der Parteiideologe Alfred Rosenberg bereits 1926 in seinem Text „Mann und Weib“ dargelegt hatte. Mann und Frau seien zwei entgegengesetzte Pole, das männliche Geschlecht sei

das aktive, innovative, forschende, das weibliche sei das passive, dessen Aufgabe in der „Blutserhaltung“ und „Rassenvermehrung“ beruhe. Die „gewisse Fähigkeitslosigkeit“ der Frau sah Rosenberg als Folge ihres „auf das Pflanzenhafte und auf das Subjektive gerichteten Wesens“.<sup>40</sup> Gerade diese Eigen-

schaften sowie ihre angebliche Erdnähe und Ursprünglichkeit fänden ihre Entsprechung in der Idee der Erdverbundenheit. Auf der symbolischen Ebene wird die Frau mit der Erde, der Heimat, gleichgesetzt, weil sie wie die Erde das Leben hervorbringt. Graevenitz' Figurengruppe ist deshalb auch ein Symbol der behaupteten Geschlechterpolarität.

In dem Bild der „Mutter Heimat“ verschmolzen überdies Ideen aus der nordischen und christlichen Mythologie, die zum Teil auf die symbolische Darstellung der Erde (Mutter Erde) zurückgehen und auf das Bild der Göttin Gāa (Gaia, die personifizierte Erde), welche seit dem 19. Jahrhundert vor allem in rechten esoterischen und völkischen Kreisen verbreitet waren. Das Bild der „Mutter Heimat“ ist daher in starkem Maße völkisch und nationalistisch geprägt. Zugleich verbindet sich mit ihm und den damit verbundenen Totenkult ein Ewigkeitsanspruch, weil mit ihm das christliche Versprechen der Wiederauferstehung, der Transzendenz des Todes, und des Fortlebens im Jenseits einhergeht.

## VI Der Begriff „Heimat“ und der Werktitel „Mutter Heimat“

Der Heimat-Begriff ist schillernd und komplex. Er unterlag und unterliegt verschiedenen Konjunkturen und Rezeptionen. Der Historiker Jürgen Reulecke, der den Heimatbegriff für die Zeit des 20. Jahrhunderts kritisch reflektierte, stellte fest, es handle sich um einen historischen Begriff, den jede Generation neu definiere auf der Grundlage ihrer Bedürfnisse.<sup>41</sup> Bereits um 1880/90 entstanden, lebte der Heimatbegriff als hoch emotionalisierter Begriff nach dem Ersten Weltkrieg weiter.<sup>42</sup> Eduard Spranger, seinerzeit ein berühmter Pädagoge, schrieb in seinem Buch „Vom Bildungswert der Heimatkunde“ 1923, „Heimat‘ sei geistiges Wurzelgefühl, durch das die umfangenden, seelisch schützenden Kräfte des Bodens erspürt würden.“<sup>43</sup> Für den hier relevanten Zeitraum von 1919 bis 1954 lässt sich der Heimatbegriff vor allem einem weltanschaulichen Lager zuordnen, das ihn weidlich in seinem Sinne für seine Ideologien, Politiken und Propaganda nutzte (und nutzt). Heimat wurde in der national-konservativen, nationalsozialistischen und völkischen Weltansicht als notwendige Voraussetzung für den Erhalt von Volk und Nation angesehen. Ohne „Heimatliebe“ keine Liebe zum „Vaterland“, so die Behauptung. Diese nationalistische und rassistische Grundanschauung gehörte zum theoretischen Fundament der am Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Heimat- und völkischen Bewegung. Sie ermöglichte es dem Nationalsozialismus, die Heimatschutzbewegung für seine Ziele zu kapern.

Graevenitz' *Mutter Heimat* war nicht einfach nur die symbolische Überhöhung der Frau als Mutter und Lebensspenderin, sie war zugleich die Personifikation der „deutschen Erde“, der „deutschen Länder“ und „deutschen Stämme“, die zusammen das „deutsche Vaterland“, die Nation, die „Heimat“ bildeten. Mit dem symbolischen Bild der *Mutter Heimat* ging die sozialrassistische Idee einher, dass eine spezifische Landschaft, ein spezifischer Boden, einen spezifischen Menschen hervorbringe. Die Kernaussage dieser Blut-und-Boden-Ideologie war, dass die Landschaft den Menschen, der Boden den Volksstamm („Rasse“) geformt habe und für immer forme.

Der Titel von Graevenitz' Skulpturengruppe hat eine rassistische (und im „Dritten Reich“ auch antisemitische) Grundierung. Denn mit ihm wird behauptet, dass die Menschen von einer bestimmten Landschaft abstammen, dass die Landschaft das „Erbgut“ der Menschen, die ein Land über Jahrhunderte besiedelt haben, geformt hat. Alle, die die Scholle nicht hervorgebracht hat, gelten als „volks-“ und „artfremd“, sind kein Teil der „Volksgemeinschaft“. Der Werktitel transportiert eine nationalistische und völkische Botschaft.

## VII Der militärische Helden- und Totenkult

Der Erste Weltkrieg unterschied sich von allen vorangegangenen Kriegen in Europa und in der Welt, indem er mit neuen Waffen, neuer Technik und modernen Kommunikationsmittel geführt wurde, so dass es auf den Schlachtfeldern zu einem bis dahin nie gekannten massenhaften, anonymen und industrialisierten Sterben kam. Der Massentod wurde zu einem Begriff des modernen Krieges. Hunderttausende Soldaten starben in sinnlosen Kämpfen für oft nur sehr geringe oder gar keine Geländegewinne in einem im Westen zu einem Grabenkrieg erstarrten Krieg. In diesem ersten industrialisierten Krieg mit sehr effizienten Massenvernichtungswaffen wurde das Kämpfen und der Tod anonymisiert. Der einstmals zum Teil noch heroische, heldenhafte Kampf des einzelnen Soldaten verlor seine Bedeutung. Soldaten wurden zu gesichtslosen Kriegerern, die als „Menschenmaterial“ und „Kanonenfutter“ in die Schlachten geworfen und verheizt wurden. Der moderne Krieg war ein namenloses Töten, an dessen Ende oft nicht einmal Leichen übrigblieben, die bestattet werden konnten. Menschen wurden pulverisiert, verschwanden auf dem Schlachtfeld spurlos, wodurch das Sterben völlig seinen Sinn verlor. Der Krieg verwandelte sich in ein Schlachthaus.

Der amerikanische Historiker George L. Mosse errechnete, dass im Ersten Weltkrieg mehr als doppelt so viele Menschen auf dem Schlachtfeld starben oder ihren Kriegsverletzungen erlagen wie in allen bedeutenden Kriegen zwischen den Jahren 1790 und 1914 zusammen. „Der Erste Weltkrieg forderte insgesamt rund 13 Millionen Menschenleben, während Napoleon in seinem Krieg gegen Rußland, dem bis zu dieser Zeit verlustreichsten Feldzug der Geschichte, 400.000 Mann verlor – immer noch 600.000 weniger als die Zahl aller Gefallenen allein in der ergebnislosen Sommeschlacht im Jahr 1916. Die größte militärische Auseinandersetzung während des ganzen 19. Jahrhunderts, der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71, forderte auf französischer Seite 150.000 und auf deutscher Seite 44.780 Opfer.“<sup>44</sup>

Zu dieser Kriegswirklichkeit des Massentodes, in dem der Einzelne verschwand, kam noch der Verlust der Kriegsziele in den vier Jahre andauernden Waffengang der Nationen. Am Ende war den einfachen Soldaten auf allen Seiten der Kriegsteilnehmer nicht mehr klar, für was sie ihr Leben opferten. Massenschlachten wie in Verdun und an der Somme überstiegen die rationale Vorstellung, in der der Mensch, ein Leben, völlig untergingen und nichts mehr zählten.

Wie mit diesem Tod auf einem solchen Schlachtfeld umgehen? Wie sollte das Sinnhafte des Kampfes und des Opfers hervorgehoben werden?

Das gelang nur, indem in der Rückschau der Krieg als sinnhaftes und heiliges Ereignis verklärt wurde. Der Mythos des Kriegererlebnisses wurde geschaffen, der Trost spenden und den Waffengang der Nation rechtfertigen, mit dem die unerträgliche Vergangenheit erträglicher werden sollte. Der Mythos verschleierte die Kriegswirklichkeit. Krieg wurde nun zum heiligen Erlebnis, „das der Nation eine neue Tiefe der religiösen Empfindung gab“<sup>45</sup>. So kommt der Gefallene wie der Erlöser in die Arme seiner Mutter und wird zum Märtyrer, dem wie Christus die Auferstehung gewiss ist. Man heiligt die Gefallenen in der Nachfolge Christi. Im Gefallenenkult schuf sich die Nation Märtyrer, deren letzte Ruhestätte zum Altar nationaler Andacht wurde.

Der Massentod musste also transzendiert und gerechtfertigt werden, was schwierig war angesichts der Wirklichkeit des modernen Krieges. Man nahm deshalb Zuflucht in den christlichen Glauben mit seiner Trost spendenden Vorstellung von der Wiederaufstehung und Transzendenz des Todes. Man flüchtete sich in einen revanchistischen Helden- und Totenkult, in dem die Realität des modernen Krieges ausgeblendet und das Weltkriegserlebnis sowie der Kampf als Mythos idealisiert wurden.

Graevenitz gibt dem toten Soldaten die Gestalt des vom Kreuz abgenommenen und von Maria in den Armen gehaltenen Jesus. Der Mann in den Armen der *Mutter Heimat* ist unbekleidet wie der Mesias, einer seiner Arme hängt wie in der Pietà-Darstellung schlaff zu Boden. Graevenitz verwendet hier eine Pathosformel, die sofort eine Assoziation mit Jesus Christus auslöst. Und das tröstende Moment in dieser Gefallenendarstellung ist, dass dem Toten wie Jesus Christus die Wiederauferstehung, die Transzendenz seines Todes, bevorsteht, er also nicht umsonst gelitten hat und gestorben ist, wie auch Jesus Christus nicht umsonst gestorben ist. Zugleich steckt in diesem Bild eine implizite Verpflichtung der Lebenden. Verantwortung für den Tod zu übernehmen. In Deutschland in der Zwischenkriegszeit 1919–1939 wurde im Lager der National-Konservativen und politisch extremen Rechten an dem Mythos gestrickt, der Krieg sei nicht auf dem Schlachtfeld verloren worden. Die Nachkriegsgeneration sah man in der Schuld der gefallenen Kämpfer und in der Pflicht, in der Zukunft den Krieg doch noch zu einem erfolgreichen Ende zu bringen. Denn die Toten hätten mit ihrem Leben den Bestand des Vaterlandes, der Nation, verteidigt. Ihr Tod verbürge das Leben der Nation. Dichter wie August Hinrichs schrieben ganz in diesem Geiste. Reulecke bemerkte zu Hinrichs, dieser habe die angeblich heldische Kraft der Gefallenen als Medizin, als Droge für die nachlebende junge Generation Anfang der 1930er Jahre beschworen, damit diese die Niederlage in den Sieg verkehre.<sup>46</sup>

Es war vor allem die politische Rechte, die den Mythos des Kriegererlebnisses pflegte und den Krieg für nicht beendet und einen Sieg für möglich hielt. Ein Beispiel für diese Auffassung ist der spätere Leiter der NS-Kriegsversehrtenorganisation, der 1919 schrieb, der Krieg gegen Deutschland werde fortgesetzt und der Weltkrieg stelle nicht mehr als einen blutigen Anfang dar. Er hing der Idee eines permanenten Krieges an, denn er sah den Versailler Vertrag nicht als Friedensvertrag an, sondern als Herausforderung zur Fortsetzung des Kampfes.

In diesem Kontext waren die Gefallenendenkmale nicht nur Ehren- und Denkmale für die Toten, sondern auch revanchistische Mahnmale, die die Gedenkenden, insbesondere die nächsten Generationen, zur Vergeltung aufriefen. Deshalb der in die Zukunft gerichtete Blick der *Mutter Heimat*, ein Blick auf den in Zukunft noch zu führenden Kampf, den es dann 1939 auch tatsächlich geben sollte.

Aus diesem Blickwinkel betrachtet ist Graevenitz' *Mutter Heimat* ein revanchistisches, militaristisches und nationalistisches Denkmal.

Das sah schon Wolfgang Hesse in den 1980er Jahren so. Er schrieb in seinem Aufsatz über die Skulptur: „Das aber eben neben Religiösem nicht nur durch den Verwendungszusammenhang Nationales mitgemeint, sondern dass es in der Hauptsache gemeint ist, belegt ein Modell mit der Inschrift ‚Heilig ist die Saat‘ – zu ergänzen wäre ‚Wir harren der Ernte‘. Er (...) wendet christliches Gedankengut politisch zur Hoffnung auf Wiedergeburt der deutschen Nation aus Kriegsniederlage und Schande von Versailles.“<sup>47</sup>

Für Hesse ist *Mutter Heimat* „Denkmal pflichterfüllter Soldatenreligion, Ausdruck und Instrument innerer Verarbeitung der Kriegsschrecken mit dem Ziel der Kampf-tauglichkeit“<sup>48</sup>.

Dass die Auseinandersetzung mit der „Mutter“ durchaus auch anders ausfallen konnte, veranschaulichen nicht nur die Arbeiten von Kollwitz, sondern auch Bertolt Brechts Gedicht „Deutschlands bleiche Mutter“ von 1933, das eine kritische Abrechnung mit dem Mutterkult im Nationalsozialismus ist. In der Nachkriegszeit setzt das Fritz Cremer mit seiner vom Gedicht inspirierten Bronzeskulptur *Bleiche Mutter* (1965/66) fort. Auch sie eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mutterbild.

## Endnoten

- 1 Er war aber nicht der erste. Schon 1927 erbaute der Bremer Industrielle und Kunstmäzen Ludwig Roselius für die Malerin Paula Modersohn-Becker (1876–1907) in der Böttcherstraße in Bremen das weltweit erste Museum für das Werk einer Malerin. 1961 errichtete z. B. der Hamburger Industrielle Hermann F. Reemtsma das Ernst-Barlach-Haus. 2002 wurde in Lübeck das Günter-Grass-Haus eröffnet, das u.a. dem bildhauerischen Werk des Literaturnobelpreisträgers gewidmet ist, und 2005 öffnete das Max Ernst Museum Brühl seine Pforten. Seit Beginn des neuen Jahrtausends wurden eine ganze Reihe von Künstlermuseen weltweit geschaffen.
- 2 Julia Müller, *Der Bildhauer Fritz von Graevenitz und die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zwischen 1933 und 1945. Bildende Kunst als Symptom und Symbol der Zeit*, Stuttgart 2012.
- 3 Vgl. <https://www.geissstrasse.de/projekte/fritz-von-graevenitz-in-der-ns-und-nachkriegszeit/>, Stand: 14.5.2025.
- 4 Vgl. <https://www.uni-hohenheim.de/historisches-denkmal-fuer-die-kriegstoten-des-zweiten-weltkriegs.>, Stand: 16.5.2025.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., Abschnitt „Umgang mit der Skulptur heute“.
- 7 Wolfgang Hesse, *Fritz von Graevenitz' Mutter Heimat*. Gesinnung bildhauerisch, in: *Stuttgart im Dritten Reich. Die Machtergreifung, Von der republikanischen zur braunen Stadt, Eine Ausstellung des Projekts Zeitgeschichte „Kultur unterm Turm“*, Stuttgart 1983, S. 47-49. Hesse hatte Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen studiert und in dieser Zeit im Stadtmuseum Tübingen gearbeitet.
- 8 Der Journalist Andreas Junker schrieb über Dilly: „Gegen eine vorschnelle Verurteilung und für eine sachliche Aufarbeitung sprach sich im Rahmen der Ausstellungseröffnung der Bochumer Kunsthistoriker Heinrich Dilly aus. Gerade weil Graevenitz als ‚unbelastet‘ galt (...), wurde er aufgefordert, die Kunstakademie weiterzuführen, was er bis 1946 tat“; vgl. Andreas Junker, *Jubiläumsausstellung zum 100. Geburtstag von Fritz von Graevenitz*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 30.4.1992.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Müller, wie Anm. 2. Über Graevenitz als Direktor der Stuttgarter Kunstakademie: dies., *Die Akademie der Bildenden Künste und die Kunstgewerbeschule in Stuttgart in der Zeit des Nationalsozialismus*, in: *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste. Ein Lesebuch*, hrsg. V. Nils Büttner, Angela Zieger, Stuttgart 2011, S. 159-165, S. 171-177.
- 12 Fritz von Graevenitz, Richard und Karl v. Graevenitz. *Aus den für unsere Eltern gesammelten Erinnerungen an unsere gefallenen Brüder*, Stuttgart 1918.
- 13 Müller, wie Anm. 2, S. 21.
- 14 Fritz von Graevenitz, *Bildhauerei in Sonne und Wind. Erfahrungen und Empfindungen bei der Ausführung der vier Evangelistensymbole am Turm der Tübinger Stiftskirche 1932–1933*, Stuttgart 1933; ders., *Kunst und Soldatentum*, Stuttgart 1940; ders., *Höchenschwander Tagebuch*, Stuttgart 1940–1942.
- 15 Helmut Seible, *Fritz von Graevenitz. Werden und Werk*, Stuttgart 1939, S. 12.
- 16 Fritz von Graevenitz, *Bildhauerei in Sonne und Wind*, Stuttgart 1933, S. 50.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. Müller, wie Anm. 2, S. 41.
- 19 Zur Geschichte der Wisentplastiken im Kaiserreich und Nationalsozialismus: Kai Artinger, „Germanisches Waldrind“ und Rhododendren. Die Geschichte von Bremens bekanntester Freiplastik und des Rhododendronparks im Nationalsozialismus, in: *Arbeiterbewegung und Sozialgeschichte, Zeitschrift für Regionalgeschichte Bremens im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Hendrik Bunke u.a., Heft 26, September 2012, S. 49-78.
- 20 George L. Mosse, *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart 1993, S. 56.
- 21 Wolfgang Mährle, *Mutter Heimat. Der Konflikt um die Gedenkstätte für die Weltkriegsopfer auf dem Stuttgarter Waldfriedhof 1933/34*, ohne Seitenzahlen, auf: <https://journals.wlb-stuttgart.de/index.php/rb/article/view/14058/14092>, Stand: 16.5.2025.
- 22 Ebd., ohne Seitenangabe.
- 23 Hesse, wie Anm. 7, S. 47.
- 24 Mährle, wie Anm. 21, ohne Seitenangabe.
- 25 Müller, wie Anm. 2, S. 38.
- 26 Hesse, wie Anm. 7, S. 47.
- 27 Ebd., S. 48.
- 28 Hesse, ebd., und Müller, wie Anm. 2, S. 39.
- 29 Hesse, wie Anm. 7, S. 48.
- 30 Hesse, wie Anm. 7, S. 48.
- 31 Hesse, wie Anm. 7, S. 48.
- 32 Fritz von Graevenitz, *Kunst und Soldatentum*, Stuttgart 1940, S. 58.
- 33 Gemeint ist hier der Westfeldzug gegen Frankreich im Juni 1940.
- 34 Gemeint ist hier der Versailler Vertrag.

- 35 Müller, Anm. 2, S. 39.
- 36 Hermann Missenharter, Der Bildhauer Daniel Stocker, in: Württemberg, Monatsschrift im Dienste von Volk und Heimat, 1930, S. 305.
- 37 Jay Winter, Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural history, Cambridge 1995, S. 108.
- 38 Ebd.
- 39 Georg Sluyterman von Langeweyde, Aus der Mappe „Der Führer spricht“ mit sechs Holzschnitten, 1940, 59 x 40 cm.
- 40 Rosenberg hier zitiert nach Didier Herlem, Nationalsozialistische Geschlechterideologie und Aktplastik im Dritten Reich (L'idéologie sexuelle nationale-socialiste et le nu dans la statuaire allemande sous le Troisième Reich), auf: <https://journals.openedition.org/germanica/2213?lang=en>, Stand: 23.5.2025; in: Les Fictions d'actualité dans les pays de langue allemande au XXe siècle, 14/1994, S. 79-89.
- 41 Jürgen Reulecke, Antimodernismus und Zivilisationskritik. Die Heimatbewegung aus historisch-gesellschaftlicher Perspektive, in: Regionaler Fundamentalismus? Geschichte der Heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg, Museumsdorf Cloppenburg, Kulturamt der Stadt Oldenburg, Stadtmuseum Oldenburg (Hg.), Oldenburg 1999, S. 12-21, hier S. 19.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Mosse, wie Anm. 20, S. 9.
- 45 Ebd., S. 13.
- 46 Reulecke, wie Anm. 41, S. 18.
- 47 Hesse, wie Anm. 7, S. 48.
- 48 Hesse, wie Anm. 7, S. 49.

## Abbildungen

- Abb. 1 Fritz von Graevenitz, *Mutter Heimat*, 1931–1953, Muschelkalk, überlebensgroß, Gefallenendenkmal für die Toten des Ersten Weltkriegs auf dem Waldfriedhof Degerloch in Stuttgart-S, Foto: Kai Artinger
- Abb. 2 Fritz von Graevenitz, *Jüngling*, 1940, Bronze, Foto: Universität Hohenheim
- Abb. 3 Fritz von Graevenitz bei seinem *Handgranatenwerfer*, 1936, Muschelkalk, aus: Fritz von Graevenitz. Werden und Werk
- Abb. 4 Übersichtsplan über das Ehrenfeld mit Eintragungen der aufgestellten Ehrentafeln und Ehrensäulen, aus: Mährle, Mutter Heimat
- Abb. 5 Der Siegerentwurf von Erwin Scheerer, aus: Mährle, Mutter Heimat
- Abb. 6 Graevenitz' Mutter als Modell einer Schutzmantelmadonna, aus: Julia Müller 2012
- Abb. 7 Abb. aus: Imanuel Stutzmann, Fritz von Graevenitz. Der Bildhauer auf der Solitude, in: Schwäbische Heimat 2002/4, S. 442 (S. 440-444).
- Abb. 8 Mutter Heimat in der Rückenansicht; Foto: Kai Artinger
- Abb. 9 Michelangelos, *Pietà*, 1498/99, Marmor, Petersdom
- Abb. 10 Käthe Kollwitz, *Mutter mit totem Sohn* (1937/38), aus: Horst Bredekamp, Michelangelo, Berlin 2021, S. 102.
- Abb. 11 Daniel Stockers, *Leid*, 1922, Gefallenendenkmal in Leonberg; Foto: Reinhold Weh
- Abb. 12 Detail Kopf der Mutter Heimat; Foto: Kai Artinger
- Abb. 13 historische Detailaufnahme
- Abb. 14 Gefallenenehrenmal Eningen unter Achalm, 1932, aus: Fritz von Graevenitz. Werden und Werk
- Abb. 15 Detail aus Foto: Fritz von Graevenitz bei seinem *Handgranatenwerfer*, 1936, Muschelkalk, aus: Fritz von Graevenitz. Werden und Werk
- Abb. 16 Georg Sluyterman von Langeweyde, Aus der Mappe „Der Führer spricht“ mit sechs Holzschnitten, 1940; Foto: Frank Kleinbach

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/635/7>

