

Denkmäler des Ersten Weltkrieges und der Freiheitskämpfe in Lettland aus den Jahren 1920–1940

von Laila Bremša

Die Ereignisse des Ersten Weltkrieges bedeuteten einen krassen Wendepunkt in der Geschichte Lettlands. Das in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts beginnende nationale Erwachen des lettischen Volkes sowie die Anfänge zur Bildung einer nationalen Gesellschaft und Kultur fanden ihren Abschluß in der Ausrufung des unabhängigen lettischen Staates. Die durch den Ersten Weltkrieg entstandene Katastrophe richtete nicht nur Großmächte zugrunde, zerstörte Länder und vernichtete die im Laufe von Jahrhunderten entstandenen menschlichen Wertesysteme, sondern schuf auch Voraussetzungen zum Entstehen neuer Staaten und neuer nationaler Kulturen.

Die neuen Entwicklungsmöglichkeiten bildeten die Grundlage für eine genuin lettische Kunstschule. Unmittelbar nach dem Krieg, Anfang der 20er Jahre, nahm eine Reihe talentierter Künstler ihre Tätigkeit auf, die bereit waren, professionell die Fragen zu lösen, die der neue Staat stellte. Die Aufgabe lautete, das Andenken an die neuen Helden zu verewigen, Denkmäler und Symbole zu schaffen, die die staatliche Idee des freien Lettland verkörpern und den Geist der lettischen Nation, ihre Ideale und die Quellen der kreativen Kräfte darstellten. Dies forderte eine schöpferische Einstellung, da es praktisch keine monumentalen Denkmäler (städtische Denkmäler) in Lettland gab; einige vorhandene Denkmäler des Historismus wurden kritisch eingeschätzt (praktisch existierten nur Erinnerungen an diese Denkmäler, denn die Denkmäler selbst existierten längst nicht mehr) und konnten deshalb keine Grundlage für eine nationale Schule der Monumentalbildhauerei darstellen. Die Künstler, die in ihrer Mehrheit an russischen Kunstschulen studiert und ihre Erfahrungen in den westeuropäischen Zentren der modernen Kunst gesammelt hatten, reagierten sensibel auf die Forderungen der neuen Epoche und erwiderten mit Verständnis die geistigen Ideale der neuen Nation. Folgerichtig war in dieser Situation die Zuwendung zur lettischen Frühgeschichte und Folklore, in denen man die Grundlagen für die lettische Identität, die Tradition der lettischen Kultur und Kunst sowie auch die romantische Geistesverfassung vorfand, die der Gesellschaft des neuen Staates nahelag.

Die den Helden des Ersten Weltkrieges und der lettischen Befreiungskämpfe gewidmeten Denkmäler (damals Freiheitsdenkmäler genannt)

entstanden im Zeitraum von 1922 bis 1940, insgesamt 100 an der Zahl (auch Grabmäler), darunter die hervorragendsten Gedenkstätten – der Bräderfriedhof (1924–1936) und das Freiheitsdenkmal (1931–1935) in Riga.¹ Während der sowjetischen Okkupation wurde der größte Teil der Denkmäler vernichtet. In den letzten Jahren (1988–1995) begann man, diese Denkmäler wiederzuerrichten. Man kann diese Reihe monumentaler Denkmäler als einen relativ wenig erforschten Bereich bezeichnen. Dank der Aktivität des Architekten V. Apsītis sind die oben genannten Monumente detailliert erforscht und analysiert.² Weiterhin findet man Informationen über die Denkmäler in den einzelnen Künstlern gewidmeten Monographien sowie in Presseartikeln, die vor allem während der Entstehungszeit der entsprechenden Denkmäler verfaßt wurden. Als eine wichtige Informationsquelle ist das von V. Likerts im Jahre 1938 herausgegebene Buch „Freiheits- und Gefallenendenkmäler. 1920–1938“ zu nennen;³ dennoch ist es Aufgabe der weiteren Forschung, eine umfangreichere Übersicht über die damalige Bildhauerkunst im Kontext der Entwicklung der Bildhauerei im damaligen Europa zu erstellen. Das Anliegen dieses Artikels ist es, eine Übersicht über die wertvollen Denkmäler zu geben sowie ihre Entstehungsgeschichte und formalstilistischen Eigenheiten zu beschreiben. Es werden diejenigen Grabmäler nicht behandelt, die sich auf Bräderfriedhöfen befinden – mit Ausnahme des Rigaer Bräderfriedhofs, da die Aktivitäten, die mit diesem Friedhof verbunden waren, eine entscheidende Grundlage für die Tätigkeit der Monumentalbildhauer in den Jahren 1920–1930 bildeten.

Als Beginn für die Entstehung der Gedenkstätte gilt der 18. November 1914, als der Stadtrat Rigas einen Platz zur Errichtung eines Friedhofs auswies.⁴ Kurz danach wurde mit der Errichtung der Anlage begonnen. Im Jahre 1920 wurde der Ausschuß des Bräderfriedhofs gegründet.⁵ Seine

¹ Das erste durchgeführte Vorhaben ist das Grabmal von E. Melderis in Valka (1922), aber der Gedanke zur Errichtung eines Freiheitsdenkmals in Riga entstand bereits im Jahre 1921; vgl. J. Siliņš, *Brīvības pieminekļa sacensības vēsture* (Geschichte des Wettbewerbs für das Freiheitsdenkmal), in: *Senatne un Māksla* (1936), Nr. 4.

² V. Apsītis, *Brāļu kapi* (Der Bräderfriedhof). Rīga 1982, S. 139; ders., *Brīvības pieminekļis* (Das Freiheitsdenkmal). Rīga 1993, S. 199.

³ V. Likerts, *Brīvības un kritušo pieminekļi. 1920–1938* (Freiheits- und Gefallenendenkmäler. 1920–1938). Rīga 1938, S. 142. Im Buch von Likerts sind recht umfangreiche Informationen über die Entstehung der Denkmäler, ihre Beschreibung und ihre Ausmaße, die für die Errichtung der Denkmäler gespendeten Beträge, die Namen der Spender usw. zu finden.

⁴ Apsītis, *Brāļu kapi* (wie Anm. 2), S. 14.

⁵ Likerts, *Pieminekļi* (wie Anm. 3), S. 47. Das Statut des Ausschusses für den Bräderfriedhof wurde im Jahre 1922 bestätigt; vgl. *Staatliches Amtsblatt* (1922), Nr. 105. Der Ausschuß entwickelte sich zu einer Gesellschaft, der alle Interessenten beitreten konnten.

Aufgabe bestand darin, Aufsicht über die Errichtung der Denkmäler auf dem Rigaer Bräuderfriedhof und auch an anderen Stellen auszuüben. Die Gestaltung der Gedenkstätte des Rigaer Bräuderfriedhofs begann 1922 mit dem vom Parkarchitekten Andrejs Zeidaks (1874–1964) geplanten dreiteiligen Friedhofsgrundriß, der als Grundlage für die dritte Wettbewerbsrunde 1923 diente.⁶ Der Bildhauer Kārlis Zāle (1888–1942) erhielt den Auftrag, den bildhauerischen Teil der Gedenkstätte auszuführen. Ab 1924 wirkten an der Gestaltung auch die Architekten Pēteris Feders (1868–1936) und Aleksandrs Birzenieks (1893–1980) mit.

Die von Zeidaks vorgesehene, von der übrigen Außenwelt abgegrenzte, symmetrische und dreiteilige Planung bestimmt die räumliche Auffassung der Gedenkstätte (Abb. 1). Den ersten Teil bildet das Eingangstor oder die Propyläen, an denen vier Reiterstatuen als feierliche, trauernde Ehrenwache stehen (Abb. 2). Hinter ihnen führt die Lindenallee den Friedhofsbesucher zu einer Erhöhung, auf der sich ein kleiner Eichenhain befindet, und zum Altar mit dem Ewigen Feuer. Von der Erhöhung öffnet sich der Blick auf das unten angelegte Gräberfeld und die die Gedenkstätte abschließende Mauer, in deren Zentrum die Skulptur der „Mutter Lettland“ plaziert ist. Um auf die Gräberterrasse zu gelangen, muß der Besucher die Seitentreppe hinabgehen. Nun kann man die beiderseits an der Terrassenerhöhung aufgestellten Skulpturen der „Verwundeten Reiter“ erblicken (Abb. 3). Setzt der Besucher den Gang durch die Seitenwege fort, so gelangt er ans Ende der Gedenkstätte: eine Wand mit einem rechteckigen Vorsprung im Zentrum. Die Wand ist mit dekorativen Reliefs, mit vier heraldischen Rundskulpturen geschmückt, die die vier historischen Gebiete Lettlands symbolisieren; darüber thront die schon erwähnte Skulptur der „Mutter Lettland“ (Abb. 4). Außer den bereits erwähnten Skulpturen wurden in der Gedenkstätte auch andere eingegliedert: „Die gefallenen Brüder“, „Masken des bekannten und unbekanntes Soldaten“, „Erinnerungsbrunnen“, „Tor der Schützenregimenter“ (vgl. Abb. 1). Es ist Apsītis zuzustimmen, daß ein emotionaler Eindruck vor allem durch die von Zeidaks gestaltete räumliche Komposition mit dem funktionalen Bruch der symmetrischen Achse im Zentrum der Gedenkstätte entsteht, die diese abwechslungsreicher macht. Dadurch wird der Besucher sowohl auf die beschauliche Vertiefung in die räumliche Umgebung (die obere Terrasse für die Lebenden, die untere für die Verstorbenen) als auch auf die Welt der Gefühle und der Ideen der ausgestellten Skulpturen hingewiesen. Von Bedeutung ist die von Zeidaks gewählte Art der Baumbepflanzung, die ihre Wurzel in den lettischen Volksliedern hat.

⁶ Apsītis, *Brāļu kapi* (wie Anm. 2), S. 28.

Abb. 1: Brüderfriedhof in Riga (1924–1936), Bildhauer K. Zāle, Architekten A. Zeidaks, P. Feders, A. Birzenieks (Planung)

- 1 – Eingangstor
- 2 – Altar mit dem Ewigen Feuer
- 3 – „Verwunderter Reiter“ I
- 4 – „Verwunderter Reiter“ II
- 5 – Masken des bekannten und des unbekanntem Soldaten
- 6 – „Die gefallenen Brüder“
- 7 – „Mutter Lettland“
- 8 – Erinnerungsbrunnen
- 9 – Reliquarien
- 10 – Tor der Schützenregimenter

Quelle: V. Apsītis, Brāļu kapi (Der Brüderfriedhof), Rīga 1982, S. 23.

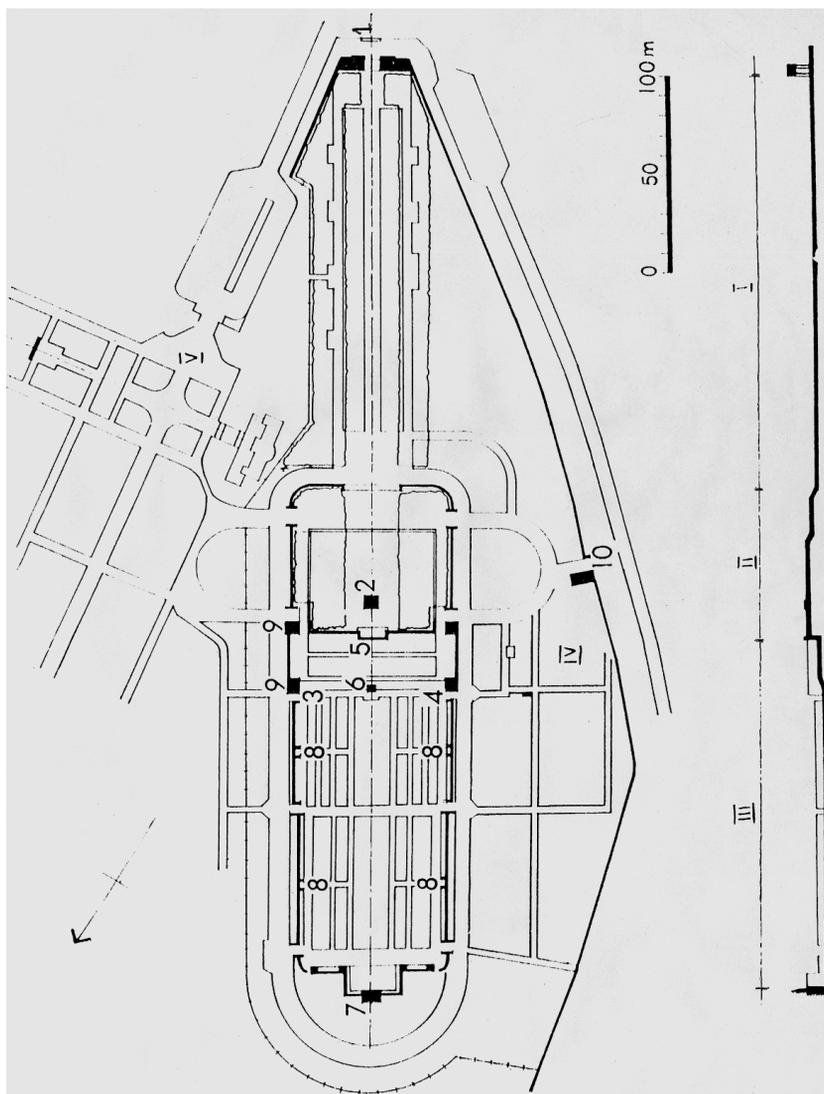




Abb. 2: Bräderfriedhof in Riga. Eingangstor (1930).



Abb. 3: Brūderfriedhof in Riga. Verwundeter Reiter I (1927).



Abb. 4: Bräderfriedhof in Riga. „Mutter Lettland“ (1928/29).

Die 205 m lange Allee ist mit Linden bepflanzt, jenem Baum, der in der lettischen Folklore mit der Gestalt von Mutter, Tochter, Schwester und Braut verbunden wird, und die in der mittleren Terrasse gepflanzten 100 Eichen verweisen den Besucher auf eine rauhe Männlichkeit. Der Eichenhain ist in der lettischen Mythologie der Ort, an dem die Götter leben und an dem für die Götter geopfert wird.⁷

Die von Zāle gestalteten und in Tuffstein ausgeführten Skulpturen spielen in der Struktur der Gedenkstätte eine wesentliche Rolle. Die zentrale Figur der Gedenkstätte ist der altlettische Soldat. Den bildhaften Höhepunkt der Gedenkstätte bildet die Skulptur „Mutter Lettland“ mit ihren gefallenen Söhnen, die sich am Ende der symmetrischen Achse der Gedenkstätte und somit im visuellen Zentrum befindet. Die Wurzeln der Gestaltstilistik sind bewußt in die tieferen Schichten der Kunstgeschichte verlagert worden. Der Traditionalismus des räumlichen Aufbaus der Gedenkstätte (Komposition der symmetrischen Achse, im metrischen Rhythmus eingepflanzte Elemente, Bäume, Grabplatten, Isoliertheit von der Umgebung usw.) weist auf die ebenfalls in traditionellen Formen gestaltete monumentale Bildhauerei hin. Die Ausführung der wichtigen plastischen Gruppen – die Kompaktheit und Abgeschlossenheit der Masse, die Frontalität, die ornamentale Ausführung der Details, die enge Verbundenheit mit der Architektur – zeugt von der Zuwendung zu den bildhauerischen Grundprinzipien des Alten Ostens, wobei sie durch die rhythmische Ordnung der Ebenen und der Kanten usw. modernisiert sind. Mehrere Gründe können für diese Darstellung angeführt werden:

1. Das romantische Lebensgefühl und der emotionale Aufschwung, den die erkämpfte Freiheit und der gegründete Staat als die Realisierung der jahrhundertealten Freiheitsbestrebungen des lettischen Volkes entstehen ließen. Von Bedeutung ist auch die Ansicht der damaligen Gesellschaft, daß der Bräderfriedhof nicht nur der Bestattungsort für die gefallenen Soldaten sein sollte, sondern auch als „heilige Stätte“ für das ganze Volk aufzufassen war.
2. Die Notwendigkeit, einen Blick in die Nationalgeschichte zu werfen, die als die Kraftquelle des lettischen Volksgeistes empfunden und verstanden wurde, als Motivation für den Selbstbestimmungsprozeß des lettischen Volkes, als Grundlage zur Bildung der nationalen Kultur und Kunst. Darüber hinaus sollte der Entwurf von Zāle einen verallgemeinernden Eindruck der alten Zeiten erwecken, keine genaue Bindung an das ethnographische Material haben und eine freie Ausnut-

⁷ Ebenda, S. 74 f.

zung von Details erlauben (z.B. in den heraldischen Skulpturen der Regionen Lettlands), was damals kritisiert wurde.⁸

3. Die Suche nach neuer, monumentaler, verallgemeinernder Ausdruckskraft, die in der europäischen Bildhauerei um die Jahrhundertwende zu finden war und sich auf die älteren Prinzipien der Bildhauerei stützte. Dies alles ist sowohl in der französischen Bildhauerei der Zeit nach Rodin und in den Plastiken von A. Burdel als auch im Schaffen des kroatischen Bildhauers I. Mestrovic und in der Tätigkeit der deutschen Bildhauer, der sog. Archaisatoren, auffindbar. Das Schaffen Zāles scheint vor allem einen starken Bezug zur deutschen Bildhauerei⁹ mit ihrer retrospektiven Stilisierung, dem Interesse am Monolith, der schwerfälligen plastischen Ausdruckskraft, den kompakten statischen und räumlich abgeschlossenen Kompositionen und der rauhen Oberfläche mit betonter Expression des Materials zu haben. Nicht charakteristisch für Zāle ist der für H. Lederer und F. Metzner typische, recht düstere Kult der physischen Kraft. An dessen Stelle tritt das beherrschte heroische Pathos im klassischen Gleichgewicht. Die bildhauerische Sprache Zāles, die tektonische Klarheit und Logik sind nicht nur durch das von Natur aus gegebene Talent des Monumentalisten, sondern auch durch die während der Berliner Periode (1921–1925) gewonnene Erfahrung des Konstruktivismus geprägt. Davon zeugen die damals entstandenen Kompositionen oder die sogenannten „Porträtköpfe“.¹⁰

Im Zusammenhang mit dem Bräderfriedhof sollte man auch die Eigenheiten der architektonischen Elemente betrachten, die einen integrierenden Bestandteil des Komplexes bilden. Die Architekten, vor allem Feders, gestalteten nicht nur den Gesamtplan für die Gedenkstätte, sondern auch die Eingangspropyläen und den abgrenzenden Teil der oberen Terrasse mit Bauten, die kleine, schwerfällige und leichte Formen haben (die sogenannten Reliquarien), sowie die die Gedenkstätte abschließende Seitenwand mit der Statue der „Mutter Lettland“ im Zentrum. Die lakonische geometrische Formsprache dieser architektonischen Elemente, der Maßstab, die Teilungsproportionen, die Ästhetik des Materials sowie die hohe Bauqualität – die Gesamtheit all dieser formalstilistischen Verfahren zeigt die Stätte als ein ausdrucksvolles Muster „moderner Architektur“ oder „moderner Bewegung“ („Modern Movement“). Davon zeugt auch die

⁸ Ebenda, S. 94.

⁹ J. Siliņš, Kārlis Zāle. Rīga 1938, S. 35.

¹⁰ R. Čaupova, Portrets latviešu tēlnieciņā (Das Porträt in der lettischen Bildhauerei). Rīga 1981, S. 58.

Aufnahme des Bröderfriedhofs in die Liste der hervorragendsten Denkmäler Lettlands „MoMo“, die die lettischen Architekten der „DOCO-MOMO“ („International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement“) einreichten.¹¹

Der Architekt Birzenieks schuf noch weitere Gedenkstätten, und zwar in Asare (1924),¹² in Krustpils (1925),¹³ in Jaunpiebalga (1928)¹⁴ sowie auf einigen Friedhöfen.

Das zweite bedeutende monumentale Denkmal der Epoche ist das Freiheitsdenkmal. Es ist als Ergebnis des Talents von Zāle entstanden. Um das Denkmal zu errichten, wurden in den 20er und 30er Jahren vier Wettbewerbsrunden organisiert.¹⁵ Zur gleichen Zeit kam in der Gesellschaft eine breite Diskussion darüber auf, welcher Art der Bau sein sollte, der die erkämpfte Freiheit und Unabhängigkeit verewigen sollte, und wo der richtige Platz für das Denkmal sein sollte. Der größte Teil der Befragten bevorzugte den Bau eines Gebäudes, z.B. eine Brücke, ein Museum oder eine Bibliothek.¹⁶ Dennoch genoß auch die Idee der Errichtung eines Denkmals bei den Bürgern hohes Ansehen, was deren Spendenfreudigkeit dokumentiert. Bis zum Jahr 1935 wurden ca. 3 Mio. Lat gesammelt, die die für das Bauwerk notwendigen Kosten weit übertrafen.¹⁷

Die letzte Wettbewerbsrunde fand Ende 1929, Anfang 1930 statt. Jurymitglieder waren Vertreter der Kunstakademie Lettlands (Rektor Professor V. Purvītis, Professor K. Rončevskis, Dozent B. Dzenis), Vertreter der Architektenvereine (E. Štālbergs, M. Osmidorfs), Ministerpräsident M. Skujenieks und der Bürgermeister der Stadt Riga, der Ingenieur A. Andersons. Es wurden 32 Entwürfe eingereicht, von denen neun der Bewertung unterzogen wurden.¹⁸ Zāle reichte seine letzte Konzeption mit dem Titel „Scheine wie ein Stern“ ein. Die Komposition des Denkmals war bereits in Grundzügen festgelegt: Auf einer stufenartigen Basis, die reich mit skulpturalen Kompositionen geschmückt war, stand ein Obelisk, der mit einer allegorischen Freiheitsgestalt in Form einer Frau gekrönt war, die in ihren erhobenen Händen drei Sterne hielt.¹⁹ Das Denkmal nahm

¹¹ Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis (1995), Nr. 1/2, S. 90.

¹² Likerts, Pieminekļi (wie Anm. 3), S. 99f.

¹³ Ebenda, S. 89f.

¹⁴ Ebenda, S. 90.

¹⁵ Der erste Wettbewerb fand im Jahre 1923 statt; vgl. Staatliches Amtsblatt (1923), Nr. 263.

¹⁶ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (Historisches Staatsarchiv Lettlands) (LVVA), F. 3281, Best. I, A. 5, S. 529.

¹⁷ Apsītis, Brīvības pieminekļis (wie Anm. 2), S. 38f.

¹⁸ Ebenda, S. 72.

¹⁹ LVVA, F. 3281, Best. I, A. 20, S. 1.

schon im Entwurfsstadium auf die literarische Konzeption Bezug, die dann viel später, kurz vor der Enthüllung des Denkmals, in den Worten „Für Vaterland und Freiheit“ ihren Niederschlag fand, die in die Platte der Denkmalfassade gemeißelt wurden.²⁰ Zāle hatte seinen Entwurf räumlich abstrakt gebildet, nicht mit einem bestimmten Baugelände verknüpft, denn erst Mitte des Jahres 1931 teilte der Rat der Stadt offiziell das Grundstück im Zentrum Rigas zu, wo sich früher das Denkmal Peters des Großen befunden hatte.²¹ Zugleich wurde auch der technische Ausschuß zur Errichtung des Denkmals gegründet.²² Dieser Ausschuß ernannte den Architekten Ernests Štālbergs (1883–1958) zum Bauleiter.²³

Faktisch begann die Zusammenarbeit von Zāle und Štālbergs kurz nach dem Sieg Zāles im Wettbewerb. Zusammen mit dem Architekten wurden sowohl der Entwurf des Bildhauers als auch die Konfiguration des Baugeländes umgearbeitet. Im Ergebnis wurde das Denkmal harmonisch in die räumliche Umgebung der Kanalbepflanzung integriert. Es war wichtig, daß das Denkmal eine symmetrische Achse anstelle der zwei früheren bekam. Štālbergs schlug vor, das Denkmal auf eine runde Plattform mit massiver, begrenzender Wand und einer Treppe von drei Seiten zu setzen. Dadurch gewann die Komposition des Denkmals an Dynamik, es fügte sich harmonischer in den Platz ein, der seinerseits als Straßenverlängerung gebildet wurde. Man zog sowohl die entfernteren Aussichtspunkte als auch den Vordergrund in Betracht, wobei ein bestimmter Platz für die Begehung von Festen vorgesehen war. Durch Štālbergs' klassisches Verständnis der Architektur, seine Gelehrsamkeit und Fähigkeit, sich in den Entwurf Zāles zu vertiefen, war es möglich, eine Umgebung zu gestalten, durch die der monumentale Entwurf Zāles zur Entfaltung kommen konnte.

Das Freiheitsdenkmal verstand Zāle als Gesamtheit vieler thematischer figuraler Kompositionen. Er gruppierte die Kompositionen in Friesen und vergrößerte ihre Ausmaße nach oben. Dadurch konnte der Besucher, wenn er sich im Raum des Denkmals befand, gut die Skulpturen betrachten und das Denkmal als eine bauliche, harmonische Einheit auffassen. Der hervorragende Gesamteindruck erlaubte dem Besucher, die in den skulpturalen Gruppen ausgedrückten Ideen zu erkennen.

Insgesamt wurden ins Denkmal 13 skulpturale Kompositionen eingegliedert. Die Zentralfigur des Denkmals ist eine in klassischer Form dargestellte Frauengestalt, die Freiheitsallegorie, die in ihren erhobenen

²⁰ Apsītis, *Brīvības piemineklis* (wie Anm. 2), S. 155.

²¹ LVVA, F. 3281, Best. I, A. 16, S. I, 35.

²² LVVA, F. 3281, Best. I, A. 16, S. 4.

²³ LVVA, F. 3281, Best. I, A. 16, S. 128.

Händen drei Sterne hält – die Symbole der historischen Gebiete Lettlands: Kurzeme, Vidzeme und Latgale (Abb. 5). Am Fuße des Obeliskens sind vier skulpturale Gruppen zu erkennen. In der Fassade des Denkmals steht „Lettland“, eine Frauengestalt mit Schwert und Schild, die den lettischen Staat symbolisiert, neben ihr befinden sich zwei Jugendliche, die die Zukunft des Landes ausdrücken. An der Seitenwand ist „Lāčplēsis“ dargestellt, der mit dem Bären kämpft. Er ist der Held des gleichnamigen, von A. Pumpurs verfaßten Epos. Diese Gruppe kann auch als Allegorie für den Kampf der zwei Welten interpretiert werden.²⁴ Der Terrasse gegenüber befindet sich die Gruppe „Kettensprenger“ (Abb. 6), die Verkörperung der Volkskräfte, die erwacht sind, um die Ketten der Sklaverei zu zerreißen. Die letzte Gruppe des Frieses bildet „Vaidelotis“ (ein Priester der alten Letten), ebenfalls eine Gestalt aus dem Pumpurs-Epos, die die Vererbbarkeit der geistigen Werte symbolisiert. Im Postament des Denkmals sind vier dreifigurale Allegorien („Arbeit“; „Geistesschaffende“; „Familie“ und „Verteidiger des Vaterlandes“) sowie zwei Reliefs angebracht, die den für den lettischen Staat bedeutenden historischen Ereignissen gewidmet sind: „Das Jahr 1905“ und „Der Kampf auf der Eisenbahnbrücke“. Zwei zusätzliche Reliefs sind auf den Außenseiten der Terrasse angebracht: „Der Zug der Krieger“ und „Der Zug der Sängerfestteilnehmer“, beide führen in die feierliche Stimmung auf dem Terrassenplatz ein.

Die skulpturalen Gestalten des Freiheitsdenkmals legen Zeugnis davon ab, daß die plastische Ausdruckskraft von Zāle neue Züge gewonnen hatte. Es können zwei Merkmale genannt werden: zum einen den Trend zur klassischeren Forminterpretation. Die Proportionen der Figuren sind schlanker, die Formen sind rundlicher und leichter, ein Teil der figuralen Gruppen ist symmetrisch dargestellt (Ecken des unteren Teils, „Lettland“, Freiheitsgestalt). Diese Veränderungen in der bildhauerischen Sprache Zāles stimmen mit der Tendenz zum Neoklassizismus überein, die in den 30er Jahren in der europäischen Kunst verbreitet war.

Zum anderen ist die polychrome Ausführung des skulpturalen Komplexes anzuführen. Anfänglich sah Zāle die Verwendung verschiedener Materialien nicht vor. Später entstand jedoch der Gedanke, hellgrauen und rosa Granit aus Finnland und Travertin aus Italien zu verwenden.²⁵ Die Freiheitsstatue ist aus Kupfer gefertigt und patiniert, der Gürtel und die Sterne sind vergoldet.²⁶ Die Tradition der Verwendung von Polychromie hat eine lange Geschichte. Zāle jedoch interpretierte sie auf seine

²⁴ Apsītis, Brīvības piemineklis (wie Anm. 2), S. 126.

²⁵ Ebenda, S. 82 f.

²⁶ Ebenda, S. 85 f.



Abb. 5: Freiheitsdenkmal in Riga. Freiheitsallegorie.



Abb. 6: Freiheitsdenkmal in Riga. „Kettensprenger“.

eigene Art: Polychromie betont den Baustil des Denkmals. Der schwerfällige untere Teil ist in rötlich-braunem Granit gestaltet, der mittlere Teil in kühlgrauem Granit geschaffen, der Obelisk ist mit grauen Platten verkleidet. Dies hat Bedeutung für die emotionale Wirkung des Denkmals, am wichtigsten ist jedoch die Ausdruckskraft der farbigen Materialien. Es muß betont werden, daß diese Idee Zāles in den nächsten 40 Jahren in der lettischen Bildhauerei keine Weiterentwicklung fand.

Zāle beteiligte sich mit weiteren Denkmälern an der Verewigung des Andenkens an die Helden des Ersten Weltkrieges und der Freiheitskämpfe. Sie befinden sich auf den Friedhöfen von Smārde (1936)²⁷ und Visagala (1927),²⁸ an der Kirche in Jaunpiebalga, wo der Bildhauer mit zwei Reliefs das von Birzenieks errichtete Denkmal ergänzte (1930),²⁹ sowie in Riga, in Sudrabkalniņš (1937).³⁰ Die kleine Gedenkstätte in Sudrabkalniņš wurde von Štālbergs errichtet. Sie liegt am Hang und besteht aus einer Granitwand, die als Befestigungsmauer gedacht ist, aus Treppen und einer Terrasse mit Altar. Zāle schuf die Reliefs: eine Soldatenreihe aus Halbfiguren in altertümlichem Habitus und der Bekleidung des Jahres 1919 sowie das Wahrzeichen der Stadt Riga, den Löwenkopf.

In den 20er und 30er Jahren gab es Bestrebungen, an fast jedem Ort – in der Stadt, in der Gemeinde oder im Dorf – das Andenken an die gefallenen Helden zu verewigen. Die Denkmäler wurden vor allem auf Friedhöfen errichtet, aber auch auf Plätzen in Städten, bei Kirchen, auf den Schlachtfeldern. In den 20er Jahren wurden die Denkmäler größtenteils nach den Entwürfen von Architekten errichtet, die zumeist von der Steinmetzwerkstatt E. Kurau ausgeführt wurden. In diesen Denkmälern wurden die Variationen der klassischen Architektur in hoher bautechnischer Qualität genutzt, z.B. bei der Kirche in Palsmane,³¹ bei der Kirche in Drusti,³² im Park der Stadt Bauska³³ oder in Ložmetējkals.³⁴ Das Denkmal, das sich am meisten von allen anderen unterscheidet, befindet sich bei der Kirche in Limbaži (1923).³⁵ Der Architekt P. Kundziņš hatte

²⁷ Likerts, Pieminekļi (wie Anm. 3), S. 82.

²⁸ Ebenda, S. 72.

²⁹ Ebenda, S. 90.

³⁰ Ebenda, S. 54–57. Die Gedenkstätte wurde zum Andenken an die Kämpfe des 6. Rigaer Regiments im Jahre 1919 errichtet.

³¹ Ebenda, S. 114.

³² Ebenda, S. 90f.

³³ Ebenda, S. 116f.

³⁴ Ebenda, S. 82. Errichtet nach dem Entwurf von K. Celmiņš 1916/17 zum Andenken an die Kämpfe zur Weihnachtszeit und die Januarkämpfe.

³⁵ Ebenda, S. 84f. Das Denkmal ist dem Andenken der im Krieg gefallenen Einwohner von Limbaži gewidmet. Anfangs war der Entwurf von Kundziņš für Liepāja vorgesehen; vgl. Jahrbuch der Bildenden Kunst. Riga 1926, Nr. 8.

lettische Volksarchitektur studiert. Die architektonische Form des Denkmals, die von den nur an den Rändern gleichmäßig behauenen Steinen gebildet wird und einen steilen Abschluß hat, erinnert an einen altertümlichen Volksbau. Die Bearbeitung der Granitblöcke war ein oft angewandtes Verfahren, um dem Bau den Eindruck von Strenge und Rauheit zu verleihen. Kundziņš schuf zudem eines der seinerzeit eindrucksvollsten Stadtmonumente, die Siegessäule in Cēsis (1924).³⁶

Beim Andenken an die Helden der Kämpfe des Ersten Weltkrieges plante man bisweilen, die Gedenkstätten räumlich breiter anzulegen. Ein Beispiel hierfür ist die von E. Laube entworfene Gedenkstätte in Nāvesala, die – in der Form eines abgestumpften Obeliskens, an dessen Spitze drei Sterne angebracht sind – zum Andenken an die grausamen Kämpfe zum Jahreswechsel 1916/17 errichtet wurde (1930). Des weiteren entstanden ein Museumsgebäude für die lettischen Schützenregimenter (Architekt A. Galindoms) und ein kleiner Bräderfriedhof.³⁷

Die Gestaltung einer Gedenkstätte ist zuweilen auch Ausdruck des bescheidenen Talentes des Bildhauers. Hier sind die Werke von P. Banders in Madliena (1937)³⁸ und in Iecava (1936)³⁹ zu nennen. Das am Hang des Iecavaer Parks errichtete Denkmal stellt die Lichtstrahlen der drei Sterne dar, die die gesenkten Häupter gefallener Soldaten beleuchten. Vor dem Denkmal befindet sich ein kleiner Altar. Der Entwurf und seine Ausführung sind recht naiv. Dennoch gewann das Denkmal dank der Echtheit der wiedergegebenen Gefühle im Laufe der Zeit an Bedeutung als Zeuge aufrichtigen Stolzes über die heldenhaften Kämpfe.

Eine veränderte bildhauerische Einstellung kann man in den Denkmälern von Kārlis Jansons (1896–1986) beobachten. Jansons war in den 20er und 30er Jahren einer der beliebtesten Künstler, dem man die Errichtung von Grabmälern anvertraut hatte. Für seine Werke sind pathetische Emotionalität, Expression athletischer Körper, detailgenaue Formgestaltung und manchmal ornamental-stilisierte Ausführung des Zubehörs charakteristisch. Der Bildhauer errichtete in den 30er Jahren mehrere Denkmäler für die Befreier Lettlands. Im Jahre 1932 wurde in Jelgava das Denkmal „Lāčplēsis un Melnais bruņinieks“ („Lāčplēsis und der Schwarze Ritter“) enthüllt.⁴⁰ Der Held ist in statischen, hellen Granitmassen dargestellt. Er stützt sich nach schwerem Kampf auf sein Schwert, der Kopf ist gesenkt, der Schwarze Ritter liegt zu seinen Füßen. Der Entwurf ist nicht beson-

³⁶ Likerts, *Pieminekļi* (wie Anm. 3), S. 59 ff.

³⁷ Ebenda, S. 57 ff.

³⁸ Ebenda, S. 95 f.

³⁹ Ebenda, S. 66 f.

⁴⁰ Ebenda, S. 62 ff.

ders originell und erinnert an die Darstellung des hl. Georg mit dem Drachen. Die Zuwendung zur Folklore, das Interesse für die hypertrophe klassische Idealfigur zeigt, daß Jansons wie auch Zāle versuchten, in ihrem monumentalen Stil romantische und klassische Grundsätze zu vereinigen. Die in Latgale errichteten Denkmäler „Latgales Māra“ in Rēzekne (1939)⁴¹ und „Der Beschützer der Waldbrüder“ in Balvi (1938)⁴² unterscheiden sich in der barocken Plastik der Formen, im geschmeidigen Rhythmus der gebogenen Linien sowie in der natürlichen Detailanordnung. Diese Denkmäler befanden sich auf Plätzen in den Städten und dienten somit als deren gestalterisches Zentrum.⁴³ Jansons schuf daneben kleinere Reliefs für den Friedhof in Paltmale (1939)⁴⁴ und für die Kirche in Trikata (1938).⁴⁵

Kārlis Zemdega (1894–1963) und die von ihm errichteten Denkmäler stellen eine besondere Erscheinung im Erbe der lettischen monumentalen Bildhauerei dar. Der Künstler zeigte wenig Interesse für die traditionellen Grundsätze des Monumentalismus, die Vereinbarkeit von Komposition und Umgebung. Er schuf seine Werke ausgehend von seiner subjektiven, lyrischen Weltempfindung. Die Denkmäler Zemdegas sind lakonische, größtenteils statische Kompositionen mit einer oder zwei Figuren. Fein ausgewogene Verhältnisse zwischen Denkmal und Postament lassen das Denkmal als eine einheitliche, harmonische, sowohl räumlich als auch emotional von der Umgebung isolierte Einheit erscheinen.

Das Freiheitsdenkmal in Rauna (1933)⁴⁶ wurde nach dem Motiv eines für die dritte Wettbewerbsrunde des Freiheitsdenkmals in Riga eingereichten Entwurfs errichtet: Auf einem einfachen Postament liegt eine Kokle (lettisches Musikinstrument). Sie wird von einer in Volkstracht gekleideten Frau gespielt. Die Absicht des Bildhauers war, den Gedanken zum Ausdruck zu bringen, Musik sei die reinste Äußerung der Geistigkeit, des Idealismus. Diesem Denkmal ist der in der lettischen Bildhauerkunst selten vorkommende Symbolismus der Gesamtform eigen: Das Denkmal erinnert an einen in den Himmel ragenden, zum Kampf vorbereiteten Speer.

⁴¹ D. Čoldere, Pieminekļu celtniecība. Latvijas kultūra 1920–1940 (Denkmalsarchitektur. Die Kultur Lettlands 1920–1940). Rīga 1990, S. 51.

⁴² Ebenda.

⁴³ Die Denkmäler in Jelgava und Rēzekne wurden zerstört. Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre wurden sie durch den Sohn Jansons', Andrejs Jansons, wiedererrichtet; vgl. Māksla un arhitektūra biogrāfijās (Kunst und Architektur in Biographien). Bd. 1, Rīga 1995, S. 215.

⁴⁴ Čoldere, Celtniecība (wie Anm. 41), S. 51.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Likerts, Pieminekļi (wie Anm. 3), S. 61 f.

Der das Volk zum Kampf Erweckende, das ist die Figur des Denkmals in Rūjiena („Der Trompetenbläser von Tālava“) (1937).⁴⁷ Die Gestalt des altlettischen Soldaten ist in der einfigurigen Komposition verallgemeinernd dargestellt. Die Gestalt des Beobachters und Beschützers ist gespannt und zur aktiven Handlung bereit. Dennoch ist die Verallgemeinerung der Form so stark, daß die Figur des Trompetenbläusers auch als Erwecker und Erhalter der geistigen Aktivität des Volkes interpretiert werden kann. Das Denkmal für die gefallenen Helden in Džūkste (1938)⁴⁸ hat eine kompliziertere Komposition. Die Statuen des Soldaten und des trauernden Mädchens sind auf den Stufen des Postaments in unterschiedlicher Höhe angeordnet. Zwischen den Figuren liegt eine mit Sternen geschmückte Aschenurne als Erinnerungszeichen an alle im Krieg Gefallenen.

Dennoch war eine verallgemeinernde, mehr oder weniger retrospektiv stilisierende Bildhauerkunst nicht die einzig mögliche in der memorialen Bildhauerei der 30er Jahre. Das von Jānis Briedis (1902–1953) errichtete Denkmal für die Befreier der Stadt Riga im Jahre 1919 bei der Kirche in Piņķi (1939)⁴⁹ zeigt einen Soldaten in hockender Stellung, der bereit ist, zum Angriff überzugehen. Das Denkmal wurde 1946 vernichtet.⁵⁰ Betrachtet man Abbildungen des Denkmals, so kann man feststellen, daß der Bildhauer die naturalistischen Details und das Moment der konkreten Erzählung hatte betonen wollen.

Am Ende der Übersicht über die in Lettland errichteten Denkmäler sei noch das chronologisch letzte Monument zu nennen: das für die Freiheitskämpfer in Dobeles von Zemdega errichtete Denkmal, das am 1. Juni 1940 enthüllt wurde,⁵¹ nur drei Wochen vor dem Einmarsch der sowjetischen Panzer in Riga. Damit war die erste Etappe Lettlands als eines unabhängigen Staates beendet.

In einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum wurde in Lettland ein intensiver Denkmalbau durchgeführt. Es wurden dafür hohe Forderungen gestellt sowohl in künstlerischer als auch in baulicher Hinsicht, die dann auch zu den gewünschten Ergebnissen führten. Der Denkmalbau wurde aus öffentlichen und kommunalen Mitteln finanziert. Sehr aktiv waren die Einwohner bei der Sammlung von Geldspenden. Wie die Fotoaufnahmen und die Beschreibungen der damaligen Zeit belegen, wurde die Ent-

⁴⁷ Ebenda, S. 66.

⁴⁸ Ebenda, S. 64 f.

⁴⁹ E. Melks, *Mūžam nerims varoņu gars* (Der Geist der Helden wird ewig wahren). Rīga 1993, S. 35.

⁵⁰ Ebenda, S. 83 f.

⁵¹ Čoldere, *Celtniecība* (wie Anm. 41), S. 52.

hüllung der Denkmäler als feierliches Ereignis begangen. Bei den Denkmälern wurden auch die nationalen Feiertage begangen – ein Zeugnis für das Selbstbewußtsein der damaligen Gesellschaft, für den Glauben an die Zukunft des Volkes und des Staates und für die Integration der monumentalen Denkmäler in die Kultur der damaligen Zeit.