

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 4: Erinnerungs-Male = Marques du souvenir = Monuments

Artikel: Der Löwe von Luzern...
Autor: Jehle, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54229>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Löwe von Luzern...

Zur Entstehung des modernen Denkmals

Ein Denkmal wie das des Löwen von Luzern, erinnernd an die Schweizergarde, die im Dienste von Louis XVI 1792 untergegangen ist, mag nicht nur als ein Stück Bildhauerei des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Nicht nur, dass es den Zeitgenossen hilft, nationale Identität zu finden. Es aktiviert alle Bevölkerungskreise während der Diskussion ums Aussehen, die damals schon im neuen Medium Zeitung stattfindet, und es engagiert Spender während der Finanzierungskampagne, die mit dem Projekt einhergeht. Es folgen die feierliche Enthüllung und die Gedenkfeiern: Jubiläen von Schlachten, Todestage von bürgerlichen Heroen, Künstlern und Wissenschaftlern, Staatsmännern und Militärs, die seit der industriellen Revolution allmählich die kirchlichen Feste und dynastischen Feiern des Adels verdrängen.

Naissance du monument moderne

Un monument tel que celui du Lion de Lucerne, érigé à la mémoire de la Garde Suisse qui fut décimée en 1792 alors qu'elle était au service de Louis XVI, ne doit pas être uniquement considéré comme un objet sculptural datant du XIXe siècle. Il ne sert pas non plus seulement à rappeler aux Confédérés leur identité nationale. Un monument devient pour toutes les couches de la population un objet de débat quant il s'agit de son aspect extérieur, comme c'était le cas dans la presse d'alors, et il fait également l'objet d'une campagne de financement qui est lancée en même temps que le projet à l'intention des éventuels donateurs. Viennent ensuite l'inauguration officielle et les fêtes commémoratives: anniversaires de batailles, de la mort de héros nationaux, de célébrités du monde artistique et scientifique, d'hommes d'Etat et de militaires, anniversaires qui, depuis la révolution industrielle, ont peu à peu relégué au second rang les fêtes religieuses et dynastiques de la noblesse.

On the genesis of the modern monument

A monument like the Lion of Lucerne, commemorating the Swiss Guard which perished in the service of Louis XVI in 1792, could not merely be regarded as a piece of sculpture from the 19th century. Not only does it aid contemporaries to feel their national identity. It activates all classes of the population in the course of the discussion of the national image, which is already taking place at that time in the new medium of the newspaper, and it engages donors during the money-raising campaign accompanying the project. There follow the solemn unveiling and the commemorative festivities: anniversaries of battles, anniversaries of middle-class heroes, artists and scientists, statesmen and soldiers, which, after the Industrial Revolution, gradually supplant the feasts of the church and dynastic festivities of the nobility.

Karl Pfyffer von Altishofen, ehemaliger Schweizergardist am französischen Hof, wollte mit einem Ehrenmal seiner Kameraden gedenken, die gefallen waren im Dienste des französischen Königs Louis XVI beim Sturm des Volkes auf die Tuilerien am 10. August 1792. Er selbst war dem Blutbad entgangen, da er gerade auf Urlaub war.

Die Genesis des Denkmals und seine endgültige Form sind bezeichnend für den Ernst und die Gesinnung, mit der die Menschen seit dem späten 18. Jahrhundert an ähnliche Aufgaben herangehen: 1805 erwarb Pfyffer einen ehemaligen Steinbruch vor den Stadttoren Luzerns und liess ihn als englischen Garten herrichten, einen geeigneten Ort für das geplante Mal. Die Idee, mit einer Löwenfigur der Tapferkeit der Schweizer zu gedenken, war bald gefasst, nur fehlte der geeignete Künstler. Pfyffer erwog, einen der «Grössten» seiner Zeit anzufragen, den Dänen Thorwaldsen oder den Italiener Canova. Nachdem ihm Berater von

Antonio Canova abgeraten hatten, stellte der in diplomatischer Mission in Rom weilende Luzerner Schultheiss Vinzenz Rüttimann die Verbindung zu Bertel Thorwaldsen her. Der Zürcher Bildhauer Heinrich Keller, Mitglied der römischen und archäologischen Gesellschaft, bekannt auch als Gelehrter in der Ewigen Stadt, hatte die Idee, den Löwen direkt in den Berg zu hauen. Thorwaldsen war sofort begeistert und fertigte mit seinen Gehilfen zusammen ein Modell an. Im Sommer 1819 fuhr er selbst nach Luzern und begab sich in den Pfyfferschen Garten, um seine Ratschläge für die Ausführung des Denkmals zu erteilen.

Die Steinmetzarbeit wurde dem Solothurner Bildhauer Urs Pankraz Egenschwyler übertragen, doch der stürzte vom Gerüst und erlitt schwere Verletzungen, von denen er sich nicht mehr ganz erholte. 1820 musste der Konstanzer Bildhauer Lukas Ahorn das Werk vollenden. In einer Felsnische liegt nun als Allegorie von Treue, Tapferkeit und Stärke

der tödlich verwundete Löwe von Luzern. Seine rechte Pranke und sein mächtiges Haupt ruhen auf dem Bourbonenschild. Eine abgebrochene Lanze steckt in seinem Leib. Links in der Höhle liegen weitere Waffen, und ein Schweizer Schild ist an die Felswand angelehnt. Neun Meter misst der Löwe in der Felswand über dem Wasserspiegel der «mitkomponierten» Umgebung.

Zur Entstehungsgeschichte des Denkmals gehört auch die Art seiner Finanzierung und die sie begleitende öffentliche Diskussion. Nachdem Pfyffer zur Finanzierung des Heldenmonuments 1818 einen «Subscriptions-Entwurf zur Errichtung eines Denkmals der Ehre und Tapferkeit derjenigen Schweizer, welche im königlich-französischen Gardedienste den 10ten August... gefallen sind», versandt hatte, wehrten sich alle, die das Söldnerwesen ablehnten, und alle, welche die neuen, durch die Französische Revolution erkämpften bürgerlichen Freiheiten begrüßten. Andere fan-

den, das Denkmal gehöre nach Frankreich, dorthin, wo die Gardisten ihr Leben gelassen hätten; es sei Sache des wieder eingesetzten Königs, die Verteidiger der Monarchie zu ehren.

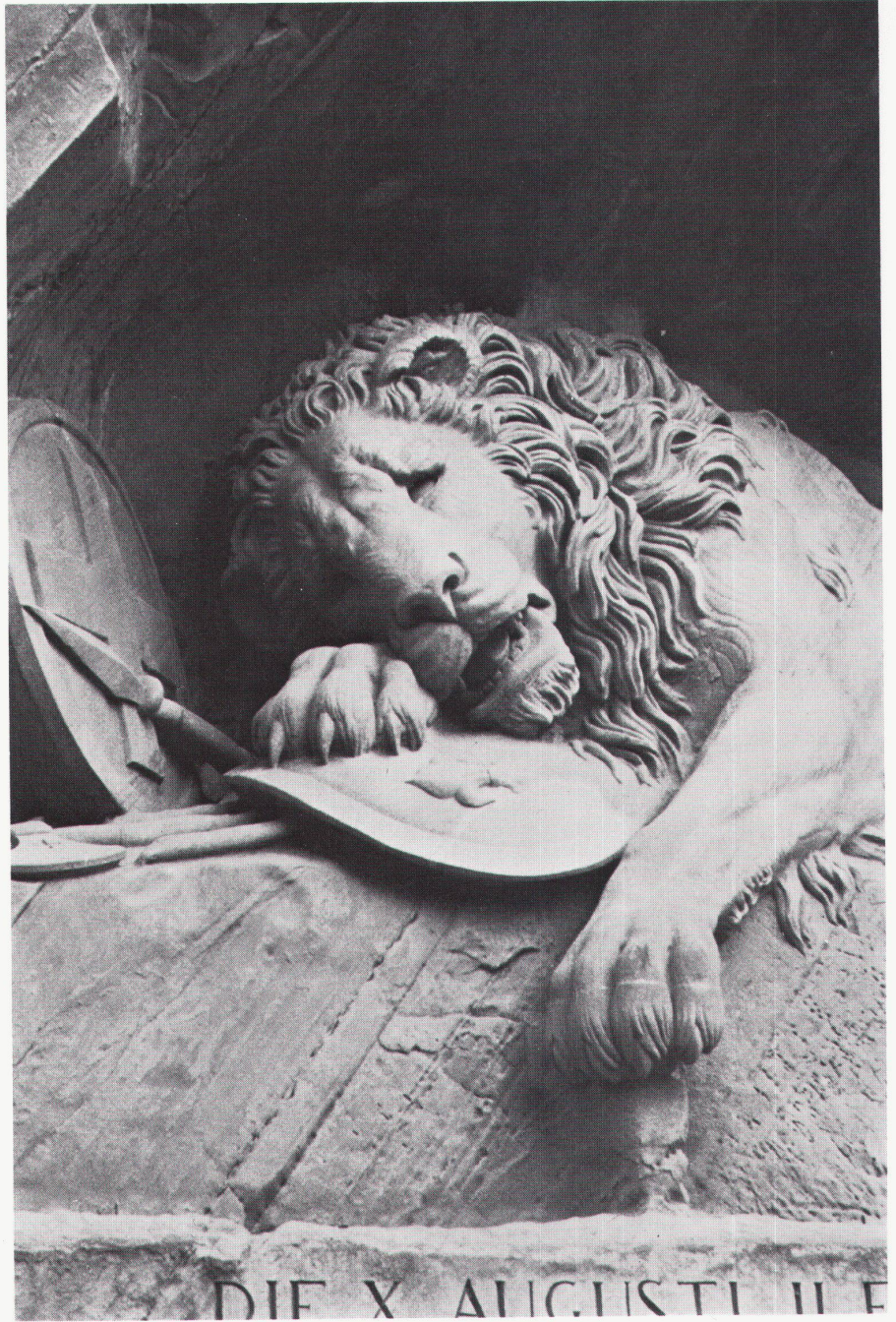
Am 10. August 1821, am Jahrestag des Tuileriensturms, fand die Enthüllung statt.

Am 30. Juli 1841 schliesslich wurde beim Ehrenmal der «göttliche» Thorwaldsen geehrt. «... Willkommen sei der Meister, der unsre kleine Stadt durch seine Hand geschmückt, zu uns die hohen Geister der Kunst gebannt hat...» So sang ein Männerchor vor dem bengalisch beleuchteten Löwen von Luzern damals. – Vorausgegangen war der Feierstunde im Freien ein «Abend-Mahl» im Hotel Tivoli, das die Luzerner Kunstgesellschaft zu Ehren Thorwaldsens veranstaltet hatte. Der war es bereits gewohnt, dass man ihn feierte. Er hatte einen Triumphzug durch Deutschland hinter sich. In Berlin, Dresden und Leipzig war er mit Lob überhäuft worden. Dort standen seine Werke bereits in den Museen. In Mainz begegnete er seinem Gutenberg-Denkmal, in Stuttgart der Schiller-Statue, in München dem Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian I.¹

Der Bildhauer selbst wird als Heros verehrt. Seine aktive Teilnahme am heidnisch anmutenden Heldenkult der Zeit um 1800 bringt ihn in die Nähe der Götter, der Unsterblichen – nicht etwa in die des einen christlichen Gottes. Die Ideale der Zeit um 1800 liefert die Antike: Ägypten, Griechenland, Rom.

Das Thema

Neu am Denkmaltypus um 1800, der sich bis heute durchgesetzt hat, ist allein schon das Thema..., neu jedenfalls im Vergleich zur christlichen Ikonographie. Weder Heilige noch Adlige werden da geehrt, sondern Schweizergardisten und deren Tugenden: «*Helvetiorum fidei ac virtuti.*» So steht es in Stein gemeisselt über dem Löwen. Unter der Nische wird verwiesen auf die Daten, da die Schweizer in Paris umgekommen sind: am 10. August und am 3. September des Jahres 1792. Es folgen die Namen der Führer (Ducs) und die des entwerfenden und ausführenden Künstlers.



¹ Der Löwe von Luzern, entworfen von Bertel Thorwaldsen, ausgeführt von Lukas Ahorn 1821 / Le Lion de Lucerne, projeté par Bertel Thorwaldsen, réalisé par Lukas Ahorn en 1821 / The Lion of Lucerne, created by Bertel Thorwaldsen, executed by Lukas Ahorn in 1821



2

Die Grösse

Neu ist auch die Grösse des Luzerner Erinnerungsmals, neu jedenfalls seit der Antike. – Das Zürcher Kunsthhaus bewahrt eine Tuschzeichnung aus der Hand von Johann Heinrich Füssli mit dem Titel: «Der Künstler, verzweifelt vor der Grösse antiker Fragmente.» Zu sehen ist eine sitzende Männergestalt im Profil, die vor den kolossalen Fragmenten eines Fusses und einer Hand nachdenkt. Der rechte Arm des Dargestellten liegt kraftlos auf dem mächtigen Fussrücken einer zerbrochenen Riesenstatue Kaiser Konstantins. Die Grösse wird zu einem

künstlerischen Problem. Das Blatt muss zwischen 1770 und 1780 entstanden sein. Der Maler Füssli (1741–1825) arbeitet zur gleichen Zeit wie die Revolutionsarchitekten Claude Nicolas Ledoux (1736–1806) und Etienne Louis Boullée (1728–1799), in deren utopischen Entwürfen sich die Gattungen der Architektur und des Denkmals treffen. Grösse und stereometrische Klarheit der Utopien von Ledoux und Boullée erinnern sowohl an die Anlagen des ägyptischen Totenkults als auch an römische Kultbauten wie das Grabmal der Caecilia Metella oder das Pantheon.

Die Härte

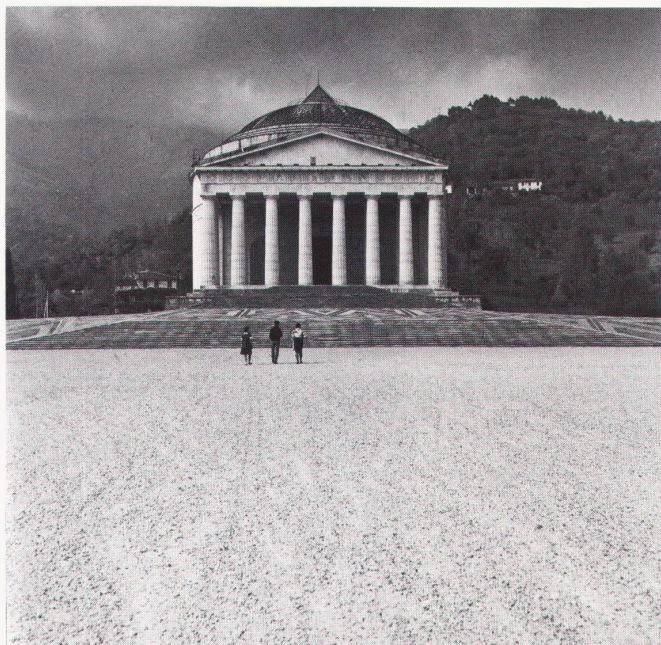
Zur Grösse tritt die Härte des Gesteins im Dienste des Ewigkeitsgedankens. 1784 schreibt Goethe über den Granit. Er erinnert sich der Ägypter, wenn er sagt: «Die ungeheuren Massen dieses Steines flössen Gedanken zu ungeheuren Werken den Ägyptern ein. Ihre Könige richteten der Sonne zu Ehren Spitzsäulen aus ihm, und von seiner rotgesprengten Farbe erhielt er in der Folge den Namen des Feuerbunten. Noch sind die Sphinxen, die Memnosbilder, die ungeheuren Säulen die Bewunderung der Reisenden, und noch am heutigen Tage hebt der ohnmächtige Herr von Rom die Trümmer eines alten Obeliskens in die Höhe, die seine allgewaltigen Vorfahren aus einem fremden Weltteile ganz herüberbrachten.»²

Härte des Gesteins und ungeheure Massen dieses Gesteins provozieren Denkmäler. Geologische und mineralogische Betrachtungen münden in Hinweise auf die kolossalen Monumente der Ägypter.

Neue Religion

Goethe ist nicht der einzige, der sich der Faszination dieser Welt aussetzt, und das Luzerner Löwendenkmal ist nur eines von vielen kolossalen Denkmälern seit dem späten 18. Jahrhundert, das dem Geist der Zeit entspricht. Heidnisch-antiker Heldenkult und dessen erhabenster Ausdruck im Denkmal ersetzte dem revolutionären Bürgertum die Religion. Nach der Ermordung von Marat, 1793, während der Schreckensherrschaft, der «Terreur», plante der Maler Jacques Louis David, selbst Mitglied des Konvents, ein finsternes Zeremoniell, malte den Toten «mit einem Denkmalsockel, der nichts als eine banale Holzkiste ist, mit einem Badetuch, das vor unseren Augen zum Leichentuch sich verwandelt»³. Die Pariser Bevölkerung liess er im Hof des Louvre vor diesem Bildnis und dem des ebenfalls ermordeten Volkstribunen Le Peletier vorbeidefilieren.

Der deutsche Romantiker Caspar David Friedrich schuf 1812 unter französischer Besatzung ein Bild mit den Grabmälern gefallener Freiheitshelden:



3



4

«Grabmale alter Helden». Der älteste Stein gilt Arminius, der einst die Römer vertrieben hatte, ein frisch gesetzter Obelisk einem Widerstandskämpfer aus Friedrichs Gegenwart: «Edler Jüngling, Vaterlandsretter». Dann befasste sich der Maler und Patriot Friedrich zur Zeit der Befreiung Dresdens vor den Franzosen, zwischen 1814 und 1815, auch selbst mit dem Entwurf eines Kriegerdenkmals. «Das Denkmal sollte frei auf einem Platz stehen, ein Obelisk oder ein Pfeiler mit einer Helmbekrönung, oder eine riesige Säule, dazu Fahnen, Wappen, gerüstete Figuren, Löwen, gekreuzte Schwerter... Merkwürdig ist an diesen Entwürfen, dass sie Stilformen des Empire (besonders dessen ägyptischer Variante) und des Klassizismus (Säule) vereinen mit mittelalterlichen Emblemen, den Rüstungen, Schwertern, Wappen, Hellebarden.»⁴ «Riesig» und «ägyptisch» stellte man sich damals jedes Erinnerungsmal vor. Das Denkmal nahm architektonische Formen an, und Architektur neigte zum Denkmal. Antonio Canova, neben Thorwaldsen der andere angebetete Bildhauer der Epoche, verbindet mit den Massnahmen, die er für den eigenen Nachruhm trifft, die Idee des Denkmals

mit derjenigen der Architektur. In sein Heimatstädtchen Possagno plant der Künstler seit 1816 sein eigenes Mausoleum, den Tempio Canoviano. Das isolierte, hoch über dem Ort liegende Heiligtum sollte nach den Worten Canovas eine Verbindung darstellen zwischen dem Zentralbau des Pantheons und dem Pronaos des Parthenon-Tempels. Weit unterhalb der Grabkirche, genau in der Achse, liegt das Geburtshaus Canovas, daran angebaut zwischen 1834 und 1836 unter Bischof Giovanni Sartori, dem Stiefbruder Canovas, die Gipsoteca, die Gipssammlung, nach dem Muster eines römischen Thermensaals.

Der Künstler als Heros

Daran ist ein neues Selbstverständnis des Künstlers abzulesen. Er rivalisiert mit den Grössten und dem Grössten dieser Welt. Er ist ein Fürst, ein Heros, und manifestiert sich entsprechend. «Gross» werde der Künstler «womöglich», forderte Winckelmann. «Unnachahmlich» ist der Künstler, wenn er die Griechen «nachahmt»: auch im Kult, im Totenkult.⁵

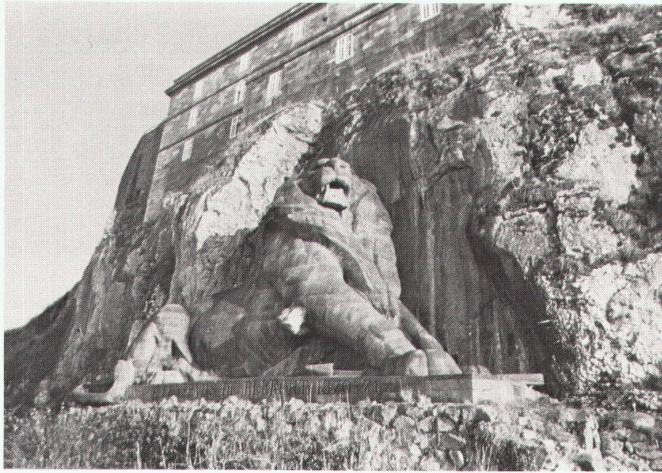
Das architektonische Denkmal wird in einer der umstrittensten Schriften

über die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Hans Sedlmayrs «Verlust der Mitte», als eine der führenden «sechs oder sieben Aufgaben» nach der Französischen Revolution beschrieben, neben Landschaftsgarten, Museum, Theater, Ausstellung, Fabrik...

Sedlmayr, der «die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts» in seinem 1948 erschienenen Buch «als Symptom und Symbol der Zeit» behandelt, hält das architektonische kolossale Denkmal vor allem deshalb für ein Zeichen der Zeit, weil es «bewusst oder unbewusst mit dem Anspruch auftritt, die Stelle der alten grossen sakralen Architekturen einzunehmen und eine eigene Mitte zu bilden»⁶.

² Johann Heinrich Füssli: «Der Künstler, verzweifelt vor der Grösse antiker Fragmente» (1770/80), Kunsthhaus Zürich / Johann Heinrich Füssli: «L'artiste se désespérant devant la grandeur des fragments antiques» (1770/80), Kunsthhaus Zürich / Johann Heinrich Füssli: «The artist reduced to despair by the greatness of Ancient fragments» (1770/80), Kunsthhaus, Zürich

^{3 4} Tempel Canovas in Possagno: Fassade und Achse zum Geburtshaus / Temple de Canova à Possagno: façade et axe menant à la maison natale / Temple by Canova in Possagno: façade and axis to birthplace



5



6

Gemeint sind die Entwürfe gigantischer Denkmäler, wie sie die Revolutionsarchitekten gezeichnet haben. Sie sind wie der Löwe von Luzern nicht mehr den alten Mächten geweiht, sondern neuen vaterländischen Ideen und bürgerlichen Heroen. Ich denke an Thorwaldsens Gutenberg, Boullées kugelförmiges Monument für Isaac Newton, einen Entwurf aus dem Jahre 1784. Die sechzig Fuss hohen Köpfe der amerikanischen Präsidenten George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln und Theodore Roosevelt, von Gutzon Borglum mit seinen Mitarbeitern aus dem Granit der «Schwarzen Berge» von Süddakota gehauen, gehören der «neuen» Gattung an. Sie nehmen sogar im Wortlaut, als «Mount Rushmore Memorial» und erst recht als «Shrine of Democracy» (Altar der Demokratie), «die Stelle der alten grossen sakralen Architekturen» ein und bilden «eine eigene Mitte»⁷.

Das Ewige

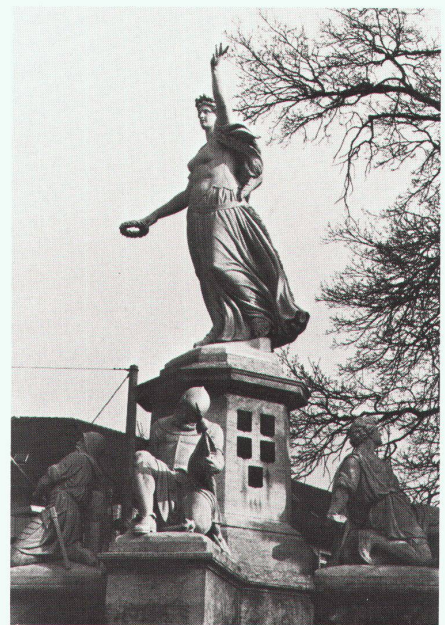
Sedlmayrs Kritik an der modernen Kunst und dem architektonischen Denkmal als Symptom entzündet sich am Heidnischen der Denkmalreligion. Der Granit, der Stein überhaupt, ist Garant für den Nachruhm, und der Nachruhm ersetzt die Auferstehung von den Toten, den Glauben an ein Weiterleben im Jenseits. Nach Sedlmayr beruht der «wirkliche Kern» der «Religion der Denkmäler» (...) «in einem Urerlebnis des Ewigen – das hier nicht als Zeitloses gefasst wird,

sondern als ein alle Zeiten Überdauerndes, materiell Unvergängliches, als «schlechte Unendlichkeit» – und der Wesenheiten, die zu diesem Ewigen in innerer Beziehung stehen: zu dem Innersten der Erdfeste, zu den Sternen, zu Stein, Tod und Archi-Tektur im Ursinn des Wortes»⁸.

Nichts daran ist falsch, höchstens der mit der Kritik verbundene Wunsch nach den «grossen Gesamtkunstwerken der Vergangenheit»: gemeint sind die feudalen und kirchlichen.

Der Löwe von Luzern als Prototyp der schweizerischen Variante des kolossalen Denkmals bildet von heute aus gesehen einen der Ausgangspunkte für eine – zwar nicht unchristliche – moderne Ikonologie. Eines seiner späteren Pendants steht in Belfort und ist vom Colmarer Bildhauer Frédéric August Bartholdi (Schöpfer der New Yorker Freiheitsstatue) zur Erinnerung an die Belagerung Belforts durch deutsche Truppen im Krieg von 1870/71 entworfen worden. Der Löwe wurde nicht wie in Luzern aus dem Fels gehauen, sondern vor den Felsen, unter das bestehende Fort, gebaut: 22 Meter lang, 11 Meter hoch. 1880 war er vollendet... Entwürfe, öffentliche Diskussionen, Subskription, feierliche Einweihung mit nächtlichem Feuerwerk, kurz: die gleiche Genesis wie in Luzern ist auch aus Belfort bekannt. Allein das schon ein Zeichen für die Durchschlagskraft der neuen Aufgabe.

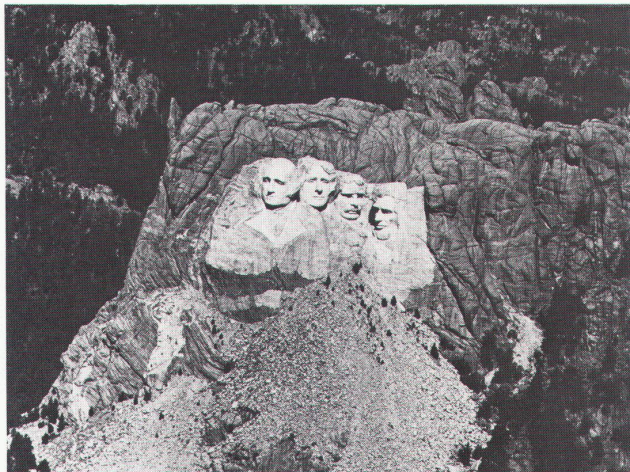
W. J.



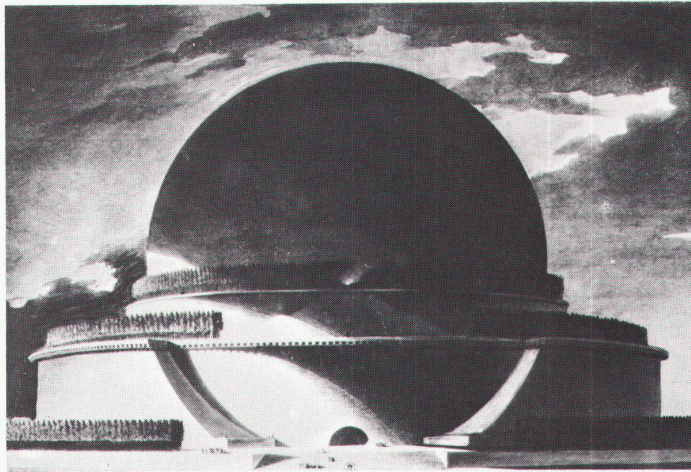
9

Anmerkungen

- 1 Zur Entstehungsgeschichte des Löwendenkmals siehe: Peter Felder, Das Löwendenkmal von Luzern, in: Luzern im Wandel der Zeiten, Heft 31, Luzern 1964.
- 2 Johann Wolfgang Goethe, Naturwissenschaftliche Schriften: Über den Granit, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Band 13, Hamburg 1955, 1962¹, S. 253 f.
- 3 Adolf Max Vogt, 19. Jahrhundert, Belser Stilgeschichte, Band X, Stuttgart 1971, S. 109.
- 4 Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich, Köln 1974, S. 136.
- 5 Siehe: Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden 1755, Stuttgart 1969, S. 4.
- 6 Siehe: Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Frankfurt, Berlin 1961¹, S. 21 ff.
- 7 Sedlmayr, a.a.O., S. 14.
- 8 Sedlmayr, a.a.O., S. 21 ff.



7



8



10

5 Frédéric Auguste Bartholdis Löwe von Belfort, erinnernd an die Belagerung von Belfort durch die Deutschen im Krieg 1870/71 / Le Lion de Belfort, de Frédéric Auguste Bartholdi, commémorant le siège de Belfort par les troupes allemandes pendant la guerre de 1870/71 / Frédéric Auguste Bartholdi's Lion of Belfort, commemorating the siege of Belfort by the Prussians in the War of 1870/71

6 Felsentempel von Abu Simbel: ägyptisches Vorbild für die kolossalen Denkmäler des 19. Jahrhunderts / Temple de rocher d'Abu Simbel: modèle égyptien pour les monuments colossaux du 19e siècle / Rock temple of Abu Simbel: Egyptian prototype of the colossal monuments of the 19th century

7 Mount Rushmore Memorial in Süd-Dakota: von Gutzon Borglum zwischen 1927 und 1941 aus dem Felsen gehauen / Mount Rushmore Memorial au Sud-Dakota: taillé dans le

rocher par Gutzon Borglum entre 1927 et 1941 / Mount Rushmore Memorial in South Dakota: by Gutzon Borglum hewn out of the rock between 1927 and 1941

8 Boullées Newton-Mausoleum, entworfen 1784 / Mausolée Newton de Boullée, projeté en 1784 / Boullée's Newton Mausoleum, created in 1784

9 Basler St.-Jakobs-Denkmal von Ferdinand Schlöth, 1872 eingeweiht: Patriotismus und eidgenössische Stärke / Monument St-Jakob à Bâle de Ferdinand Schlöth, inauguré en 1872: patriotisme et puissance des Confédérés / St. Jakob's Monument in Basel by Ferdinand Schlöth, dedicated in 1872: Patriotism and the fortitude of the Swiss Confederation

10 «In diesem Augenblick erscholl aus dem Kopf ein lautes Hoch, das sich ganz unheimlich anhörte, und zur Verblüfung der Zuschauer kletterten Millers kleine Söhne und 28

Arbeiter über eine Leiter aus dem Kopf der Bavaria – der König war selig vor Freude.» – Die Erz-Bronze-Statue der Bavaria wird aus der Giesserei gehievt. Sie wurde zwischen 1843 und 1853 vor der Ruhmeshalle Leo von Klenzes in München aufgestellt / «C'est à ce moment que retentit dans la tête un grand vivat, qui prit une résonance inquiétante et, au plus grand étonnement de tous les spectateurs, les petits fils des Miller et 28 ouvriers grimperent pour sortir de la tête de la Bavaria – le Roi était ravi de joie.» La statue de bronze de la Bavaria est soulevée de la fonderie. Elle fut érigée entre 1843 et 1853 devant la halle de gloire de Leo von Klenze à Munich / «At that moment a loud cheer resounded from the head, which struck those present as uncanny, and to their astonishment Miller's little sons and 28 workmen clambered up a ladder out of the head of Bavaria – the King was in the seventh heaven of delight.» – The bronze statue of Bavaria is hoisted out of the foundry. It was erected between 1843 and 1853 in front of Leo von Klenze's Hall of Fame in Munich

Fotos: 2, 3: Leonardo Bezzola, 9: Hannes Dirk Flurry