

DIETRICH SCHUBERT

DAS DENKMAL FÜR DIE MÄRZGEFALLENEN 1920
VON WALTER GROPIUS IN WEIMAR
UND SEINE STELLUNG IN DER GESCHICHTE
DES NEUEREN DENKMALS

Für J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth zum 16. Februar 1976

*Es werden sich Denkmale erheben, die weder Menschen noch Tiere darstellen werden,
Phantasieformen . . .*

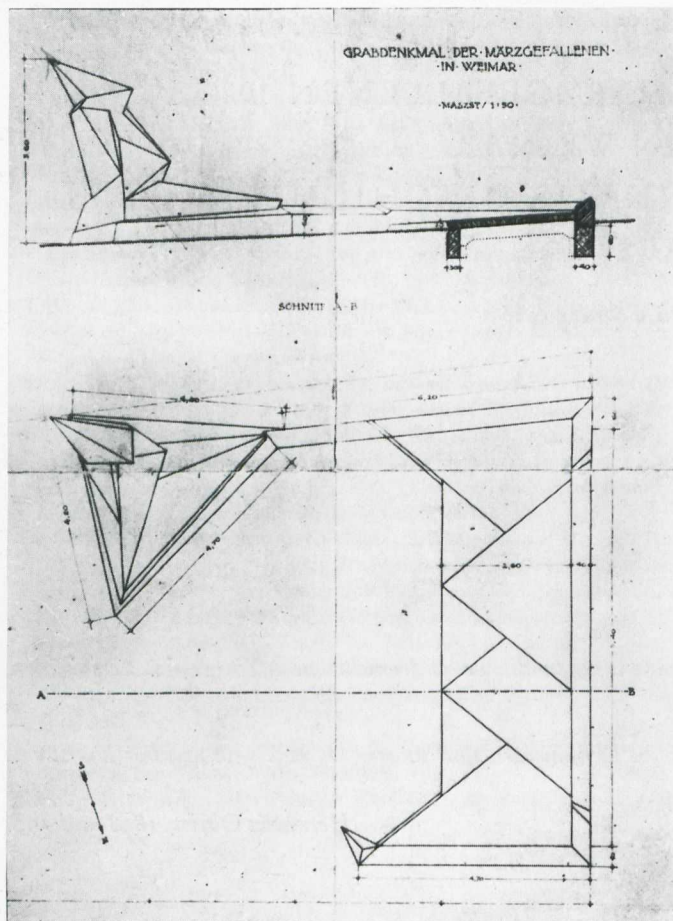
*Kein Land ist so reich an Denkmälern und so arm an geistig-plastischer Kunst wie
das unsrige.*

Hermann Obrist, 1898 und 1901

I.

Auf dem neuen Friedhof am Hauptweg in Weimar steht, inzwischen beinahe eingewachsen in eine Baumgruppe von Ahorn und Buchen mit tiefhängenden Zweigen, eines der bedeutendsten und zugleich immer noch am wenigsten bekannten Werke der deutschen Kunst der wichtigen Phase nach I. Weltkrieg und Novemberrevolution. Es ist entworfen von einem Architekten, der als Bildhauer oder Denkmalplastiker keinen Namen hat: Walter Gropius, der Begründer und erste Leiter des legendären Bauhauses, das 1919 in Weimar als synthetische Kunstschule errichtet wurde¹, bekam nach einem mißglückten Wettbewerb Ende 1920 vom Weimarer Gewerkschaftskartell der sozialdemokratischen Regierung den Auftrag, ein Denkmal für die Arbeiter und Soldaten zu errichten, die in dem erfolgreichen Generalstreik und den Kämpfen gegen den Militärputsch des Generals Kapp gefallen waren (13. bis 17. März 1920).

Damals lebte mit Gropius Alma Mahler-Werfel zusammen. In ihren Erinnerungen schildert sie ohne jeden historischen und politischen Verstand die Tage des Generalstreiks in Weimar und nennt die Ereignisse *eine mißlungene Operette: Wir wohnen im Hotel »Zum Elefant«. Vor mir der Marktplatz, Dämmerung, ungeheure Erregung. Die jungen Pickelhaubenmänner der Kapp-Partei werden von den Arbeitern angespuckt. Sie rühren sich nicht. . . Am 20. März sind wir in die neue . . . Wohnung von Walter Gropius übersiedelt. Der Generalstreik ist nicht mehr gar zu streng . . . Heute war das Leichenbegräbnis der im Kampf gefallenen Arbeiter. Der Zug vor meinem Fenster vorbei. Eine unendliche Reihe von Emblemen mit Auf-*



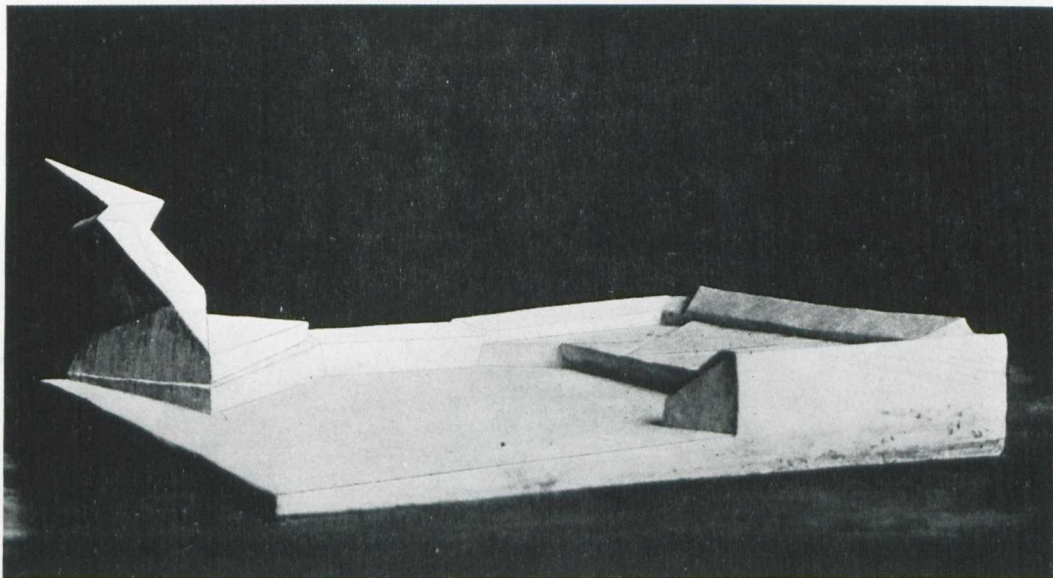
1. W. GROPIUS, ENTWURF FÜR DAS MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL, 1921

schriften: Es lebe Rosa Luxemburg! Es lebe Liebknecht! – Das Bauhaus war vollständig vertreten, und Walter Gropius, der einige Minister im Zug gehen sah, bedauerte es, daß er sich von mir hatte bereden lassen, da nicht mitzutun. Ich aber wollte nur, daß er nicht politisiere².

Gropius führte das Denkmal für die Märzgefallenen des Kapp-Putsches im Jahre 1921 aus, und zwar in zwei Entwurfsstufen, von denen die erste durch eine Zeichnung und ein Gipsmodell dokumentiert werden (Abb. 1 und 2)³. Während dieser erste Entwurf die keilartige Hauptform aus dem Ensemble nach links heraus führt, dreht Gropius in der endgültigen Ausführung das Monument herum: aus den geschichteten Formen der Anhebung springt nun der »Blitz« rechts empor. Die Einweihung des Monumentes war am 1. Mai 1922. Unsere Abbildungen 3 und 4 zeigen Aufnahmen des alten Zustandes; das Material war aus Zement gegossener Beton. Gropius hatte zuerst auch an Marmor gedacht, diese Form der Ausführung jedoch (nach A. Behr) aus finanziellen Gründen verworfen.

Die Nationalsozialisten verstümmelten das Werk im Jahre 1933 durch Sprengung der Hauptform; die umgebenden Nebenformen blieben bestehen. Unmittelbar daneben wurde ein Nazi-Denkmal errichtet.

Bald nach 1945 wurde das Monument wiederhergestellt, zwar im gleichen Material, doch in einigen Details recht verändert. Die Neu-Einweihung durch Vertreter der Weimarer KPD, SPD und des FDGB fand am

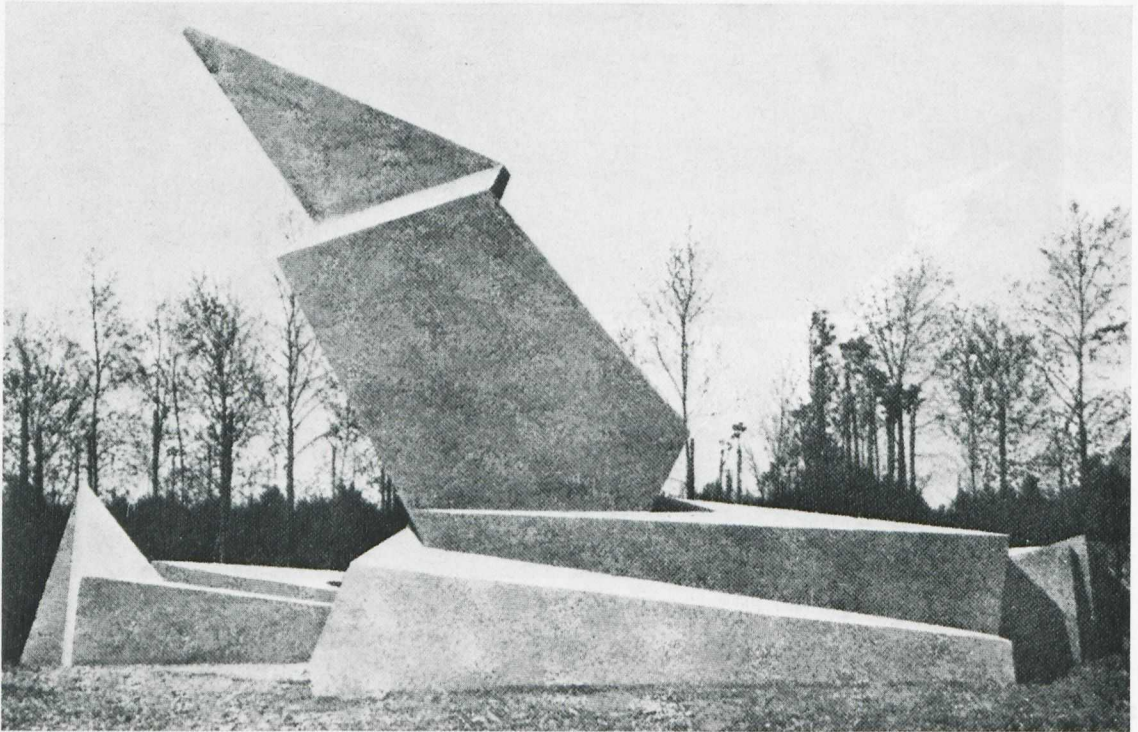


2. W. GROPIUS, MODELL ZUM 1. ENTWURF, Gips, 1921

23. März 1946 statt⁴. Ich habe das wiedererrichtete Denkmal im Juli 1975 photographiert. Die Grundformen und der Grundriß, den Bruno Taut mit Johannes Schlaf im 1. Jg. Heft 4 des »Frühlicht« 1922 veröffentlicht hatte (Abb. 5), waren ja erhalten geblieben, wohl auch bis in das Detail der kleinen Nebenspitze (Pyramide) an der linken Seite. Die gesprengte Hauptform des aufzuckenden Keiles wurde abweichend wiedererrichtet, indem die oberste Spitze anders auf der mittleren Keilform aufsetzt; ferner abweichend die untere Partie, die im herkömmlichen Sinne sockelartig geformt wurde. An dieser schmalen untersten Fläche brachte man 1946 die Inschrift *Den Märzgefallenen 1920* an, die 1922 auf der Südseite an der Trapezform über dem schmalen Sockelstreifen stand: *Den Märzgefallenen 1920 – Die Arbeiterschaft Weimars*. Damit wurde die Schauseite, die an einem Denkmal mit der konnotativen Inschrift zusammenfällt, verfälscht. Unsere Abbildung 4 ist die durch die eingemeißelte Inschrift geprägte Hauptansicht gewesen.

Ob es an diesen Veränderungen in der Rekonstruktion oder an anderen Motiven lag, mag dahingestellt bleiben – jedenfalls fehlte das wesentliche Monument bis etwa 1970 in der westdeutschen Kunstgeschichtsschreibung dergestalt, daß keine Arbeit über die moderne Kunst oder den Expressionismus oder Kubismus dieses Denkmal genauer besprach, diskutierte, in einen weiteren kunsthistorischen Zusammenhang oder Fragenkomplex stellte. Lediglich Werner Hofmann erwähnte 1958 das Werk im Zusammenhang der Geschichte der Plastik im 20. Jahrhundert, und G. C. Argan hat schon 1962 in seinem Buch »Gropius und das Bauhaus« die Wichtigkeit des Materials betont und auf die sinnhafte Einheit von Material und Form gewiesen, indem er schrieb: die Materie (Material) ist nicht erstgeborene, sondern *künstliche, mit der Form zugleich geborene Materie, die ohne Form nichts ist als eine flüssige breiige Masse, in dauernder Bewegung oder Spannung: der Zement*⁵.

In der DDR erschien 1967 ein Artikel von Adalbert Behr, der auf fünf Seiten das Wichtigste zur Geschichte des Denkmals aus der Sicht der offiziellen Ideologie brachte (vgl. Anm. 4). Behr bildet ein Foto des Zustandes nach Abriß der Hauptform durch die Nazis ab. Er gibt bereits knappe Hinweise auf vergleich-



3. W. GROPIUS, DENKMAL DER MÄRZGEFALLENEN 1920, Weimar, 1922 (Aufnahme vor 1933)

bare Kunstformen der Zeit bei Obrist und Belling und auf die Deutungsmöglichkeiten durch Strygowski, Johannes Schlaf und die sich aus dem Kreis um das »Frühlicht« und den »Arbeitsrat für Kunst« ergebenden.

Neben Bernhard Hoetgers 1. Entwurf für das Niedersachsen-Monument (1915) ist Gropius' Werk eines der ersten radikal »abstrakten« Denkmäler, das mit den traditionellen Formen der Aufsokkelung mehrerer oder einer prototypischen Figur (Soldat, Arbeiter, namhafter Staatsmann, Künstler) bricht und auch keine architektonische Stele mit Reliefs oder Schrifttafel (wie Ernst Barlachs Kriegsmal in Hamburg) darstellt, sondern ein gegenstandsloses, eminent skulpturales, unräumliches Gebilde, eine kubistische Keilform aus einer prismaartig aufgefächerten Anhebung (Vorbereitungsform) realisiert. Deshalb verdient dieses Werk einer inhaltlich und künstlerisch völlig neuen Denkmalsauffassung und Denkmalskunst nicht nur hinsichtlich seines sozial- oder ideengeschichtlichen Kontextes oder seiner Bezüge zwischen Architektur und Plastik Beachtung⁶, sondern als Imagination und Realisation (Konkretion) eines in einer adäquaten Form existenten Gehaltes politischer und allgemeiner Gültigkeit. Lediglich Borsi/König, Pehnt und Egbert ordneten das Monument in ihre Darstellungen der Architektur bzw. der politischen Kunst jener Zeit ein. Der Katalog der Bauhaus-Ausstellung in Stuttgart 1968 hätte das Werk bekannter machen können⁷.

Doch damals schloß noch das Interesse der Fachwelt an Denkmälern des 20. Jahrhunderts, von wenigen Ausnahmen wie Eduard Trier und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth abgesehen. Da sich die Kunstgeschichtsschreibung der letzten Generation mit der Mißachtung und Nichtbehandlung dieser Denkmäler – während



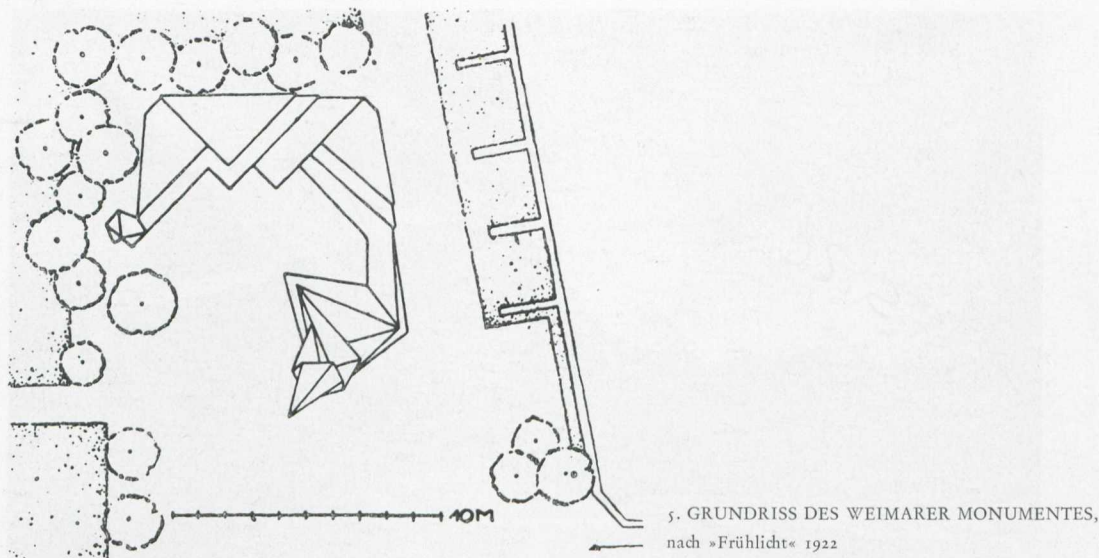
4. DENKMAL DER MÄRZGEFALLENEN, Südseite vor 1933

sie ja die älteren durchaus behandelte⁸ – nicht nur die Chance der Erhellung einer zeittypischen Gattung, wie früher das Reiter-Monument eines war, vergab, sondern damit auch die Diskussion der Geschichte künstlerischer Werke, die vom Auftraggeber hinsichtlich Inhalt und Form weitestgehend determiniert sind, also die Möglichkeit, die Geschichte von öffentlichen »Bewußtseinssteigerungen oder Bewußtseinsverblendungen« (Wilhelm Emrich) bzw. ideologehaltiger Formen zu erforschen, verwundert es nicht, daß das Weimarer Werk des sonst gelobten und gewürdigten Architekten und Bauhausleiters selbst Kunstwissenschaftlern unbekannt ist.

Das Denkmal der neueren Zeit als der Geschichtsschreibung durchaus würdige Gattung sahen, freilich lange vor den jüngsten Ansätzen einer neuen Schule der »Ideologiekritik« gerade der jüngeren Kunstwerke⁹, schon E. Trier und Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth an; Trier schrieb die Notizen zum neueren Denkmal in der Festschrift Lützelers 1962, Schmoll gen. Eisenwerth stellte 1966 in einer größeren Studie die Projekte der Beethoven-Denkmäler dar¹⁰.

II.

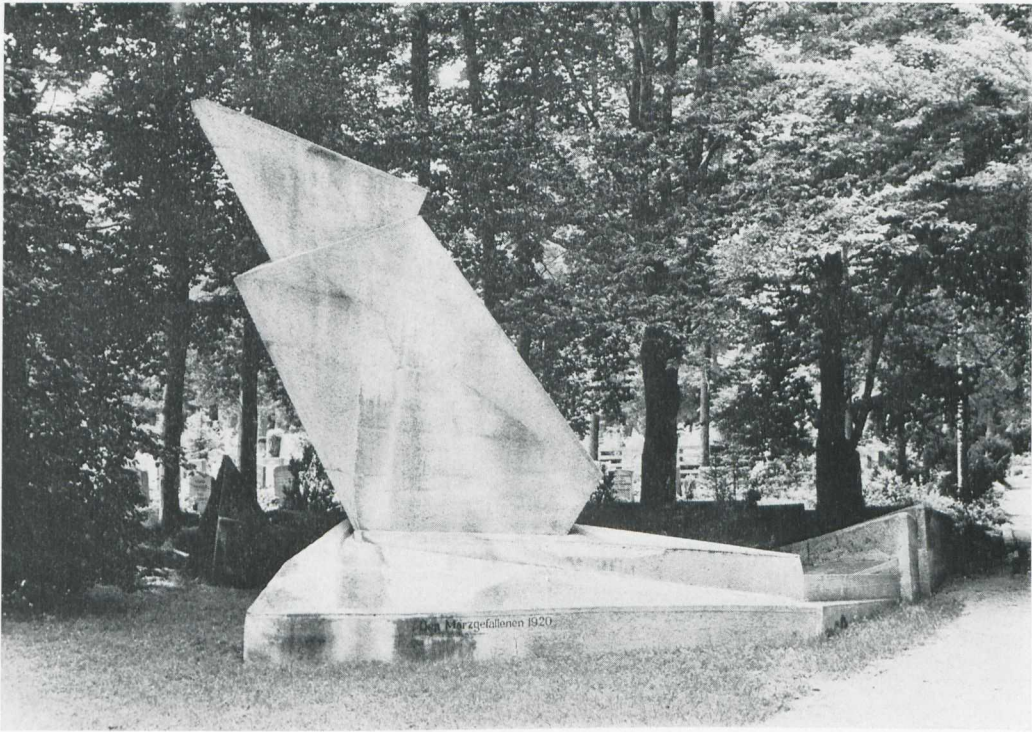
Dagegen beschäftigte sich die Kunstgeschichtsschreibung der Jahre um 1880 bis 1910 eingehend mit älterer, jüngerer und ihrer Gegenwartskunst wie z. B. Georg Treu 1897 über Constantin Meunier, über Max Klinger »Dramagruppe« und ebenso intensiv mit dem sich arg ausbreitenden Phänomen Denkmal und seinen



Bedingungen, Hintergründen, Möglichkeiten, Formen und Verirrungen, so daß es – vergleichbar in gewisser Weise der bekannten Kontroverse zwischen Gottfried Schadow und Goethe über Stilfragen, das patriotische Element in der Kunstübung und speziell das Kostüm in Plastik und Denkmal um 1800¹¹ – gerade zu einer »Denkmalfrage« kam: Hermann Obrist schrieb 1901: *Die Denkmalfrage ist in unseren deutschen Landen eine sehr akute!* Damals kristallisierten sich neben den allerorten geführten zahllosen, blinden Lobreden und dem Rühmen der Denkmäler und ihrer bombastischen Einweihungsfeiern¹² erste Ansätze von Denkmalkritik heraus, die Hans-Ernst Mittag in einer materialreichen Studie unter der Frage nach emanzipatorischen und utopischen Möglichkeiten der Denkmäler und ihrer Kritik dargelegt hat. In der Berliner Szene wilhelminischer Denkmäler imperialistisch-nationalistischen Charakters waren es nach Max Schasler besonders Richard Muther, A. Lichtwark, Wilhelm Bode und sodann der aktive Karl Scheffler, die die Denkmalswut, *Denkmalsseuche* (R. Muther) und Denkmalpest attackierten¹³; ferner gibt es denkmal-kritische Passagen bei A. von Hildebrand im »Problem der Form« (1893), bei Paul Cassirer 1911, radikal im Manifest der futuristischen Plastik vom Umberto Boccioni (April 1912) und später, im Jahre 1919, die aufschlußreiche, meist übersehene Kritik von Bruno Taut und Adolf Behne am herkömmlichen Denkmal, die zugleich radikal neue Formen des Kriegsdenkmal, das entschiedene Anti-Kriegsdenkmal, forderten (dazu später)¹⁴.

Eine wichtige Äußerung eines der Promotoren des Jugendstils und der gesamten Moderne, Hermann Obrist, zur Denkmalfrage ist neben seiner sonst zitierten Forderung, endlich in der menschlichen Figur nicht mehr *Anfang und Ende der Plastik* zu sehen, viel zu wenig beachtet worden. In dem gleichen Aufsatz aus dem Jahre 1901 über »Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst«¹⁵ schreibt Obrist (und ich muß hier des kunstgeschichtlichen Zusammenhanges willen eine längere Passage wiedergeben):

Die Denkmalfrage ist in unseren deutschen Landen eine sehr akute. Das ganze Reich ist derartig bedeckt mit Kriegerdenkmälern und Kaiser-Wilhelm-Denkmalern desselben konventionellen Typs, der aussieht, als wäre er ausschließlich für den Geschmack etwa eines Feuerwehrmannes erfunden worden, daß sich weder der Bürger noch der Fürst vorstellen kann, daß es noch viele andere, noch gar nicht geborene Typen geben könnte. Bringt man ihm nun etwas, das er noch nicht kennt, so erschrickt er; er hält sich an das, was an das erinnert, was er schon kennt, und da er in der Mehrzahl ist, behält er recht. – Aber auch wir Bildhauer kommen darin



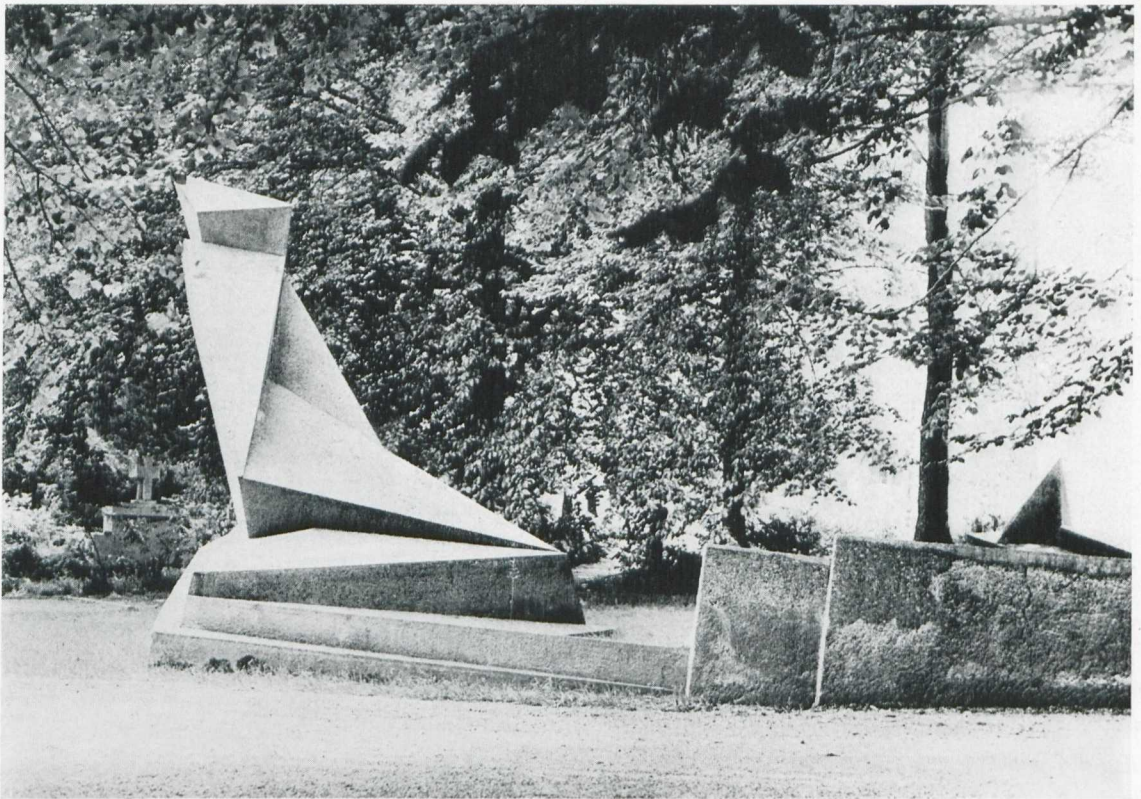
6. MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL, Wiederherstellung 1946, Zustand 1975

nicht recht vorwärts. Zwar haben wir dieses ewige Variieren des Typus des Reiterstandbildes mit angeklebten Allegorien furchtbar satt, das jahrelange Modellieren von Pferdebeinen, Hosen, Draperien und Lorbeerkränzen ist uns maßlos zuwider. Wie aber sollen wir aus der Misere herauskommen!

Es gibt kaum eine Form der öffentlichen Kunstpflege, die so wichtig sein könnte wie die der monumentalen Denkmäler. Sie sollen uns ja unsere großen Männer stets vor Augen führen, sollen sie uns nahebringen, lieb und wert machen, sie sollen uns die Macht oder das Geniale ihrer Persönlichkeit eindringlich kundgeben, offenbar machen. Tun sie das nun? Was sagt uns denn eines der üblichen auf Termin gelieferten Reiterstandbilder Großes aus? Aus der Entfernung, wo allein der Aufbau wirkt, kann man die Gesichtszüge des Mannes gar nicht erkennen, und aus der Nähe sieht man eben nur den Bauch des Pferdes. Die Allegorien des Krieges, des Friedens, des Ruhmes, des Vaterlandes sehen sich bei allen notgedrungen verzweifelt ähnlich und könnten ruhig vertauscht werden, ohne den üblichen patriotischen Nimbus zu stören. Die Männer aber, die auf diese Weise verherrlicht werden sollen, die waren doch untereinander sehr verschieden, nicht wahr? Warum wird uns denn nicht dieses offenbar gemacht? Nehmen wir irgend ein Beispiel, das wir kontrollieren können, wobei ich aber nochmals darauf hinweisen möchte, daß wir hier wie überall nicht kritisieren um zu kritisieren, sondern um herauszubekommen, ob und wie man es besser machen könnte.

Wenn wir das Lessingdenkmal im Berliner Tiergarten betrachten, so sehen wir auf einem bewegten Rokokosockel einen Mann in eleganter Rokokotracht in salonmäßiger Haltung stehen. Überall wimmelt es von Rokokokartuschen. Ein wild bewegtes Rokokogitter umschließt das Ganze. Wenn wir nicht mit einiger Mühe den Namen ›Lessings‹ entzifferten, so würden wir ohne weiteres vermuten, daß hier ein eleganter Diplomat aus der Rokokozeit dargestellt würde oder ein Salonarzt aus der damaligen Zeit¹⁶.

Und das soll ein Lessingdenkmal sein? Lessing ist ja gerade der Todfeind des Rokoko gewesen, der stahlharte, eisig nüchterne, rassistigste Bekämpfer des Rokoko, ein spitzer diamantharter Gesteinsbohrer, ein trainierter gewandter Faustkämpfer, ein harter kalvinistischer sarkastischer Bauernkopf, der sich kein x für ein u vormachen ließ, ein Mann, der gerade den ganzen verschörkelten Kulturaufbau, den wir hier in diesem Denkmal erblicken, unterminiert und gesprengt hat. Und justament diesen Mann stellt man in eine typische Rokokoplantage und läßt das Schmiedeeisen bacchantisch um ihn tanzen. Wie würde er selber sarkastisch höhnen, wenn er sich so sehen könnte! Gab es denn gar keine andere Möglichkeit, ein Lessingdenkmal herzustellen, als gerade auf diese Art? Wir glauben, es wäre sehr gut möglich gewesen. Entweder man versimbildlichte gerade den schneidigen Kampf dieses harten, wahren, deutschen Kopfes mit dem welschen Rokokogeiste des Jahrhunderts allegorisch, oder man hätte, was noch besser

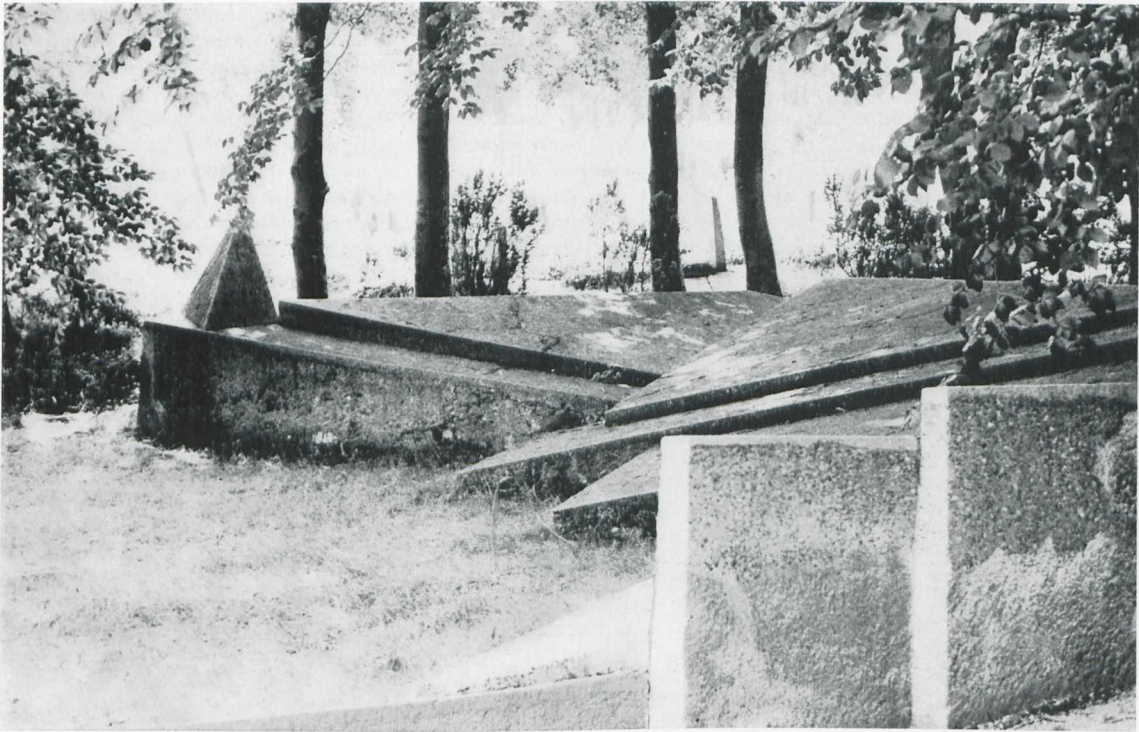


7. MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL, Weimar (1975)

gewesen wäre, einen Denkmalsaufbau schaffen können, scharfkantig, hart, ernst, streng und doch leidenschaftlich in seinem Aufstreben. Darin die Büste Lessings, den Kopf groß genug, daß man ihn auch aus der Entfernung scharf unterscheiden könnte. Der Aufbau, die scharfe architektonische Gliederung, die harte kantige Plastik, das alles, das Leben dieser Formen hätte den Geist Lessings versinnbildlichen sollen. . . .

So hätte man es machen können. – Doch wie weit sind wir noch entfernt von solchen neuen Möglichkeiten! Lächeln doch sogar unsere Künstler oft genug, wenn man ihnen davon redet, daß man durch die Formensprache allein schon starke Gefühle erregen könne und den Charakter der Dinge auch des Menschengestes sichtbar und offenbar machen könne. So aber werden Denkmäler gemacht wie dieses Denkmal gemacht wurde: der Mann hat zur Rokokozeit gelebt. Also wird ein Rokokodenkmal gemacht. Historisch äußerlich richtig. Geistig total auf den Kopf gestellt. Und so will man Lessing unserem Volk näher bringen? . . . Und von solchen Denkmälern wimmelt es in deutschen Landen. Kein Land ist so reich an Denkmälern und so arm an geistig-plastischer Kunst, wie das unsrige. Das ist nun nichts Neues, wir wissen es alle, und dennoch, dennoch geht es immer weiter. Es ist doch keine unwichtige Sache, die Milliarden, die hierfür ausgegeben worden sind, und vom patriotischen Standpunkte scheinen es unsere Gemeinden, unsere Vereine und der Staat sehr ernst zu meinen; warum nicht vom geistigen und künstlerischen Standpunkte aus! Sagen wir es getrost: In gewisser Weise ist es unsittlich, das Land mit derartigen konventionellen Gebilden zu bedecken, es ist intellektuell unsittlich und eine geistige Fälschung. Es ist auch psychisch-volkswirtschaftlich nicht weise gehandelt, wenn von seiten der Gemeinden immer wieder aus Angst vor dem Neuen auf die schaffenden Bildhauer ein Druck ausgeübt wird, der sie geradezu absichtlich verhindert, etwas in Form und Inhalt Vertieftes zu bilden. . . . Warum lassen wir uns das gefallen? . . . eine solche Zeit sollte es doch auch ermöglichen, gegen Denkmäler, die Millionen kosten, zu protestieren, ehe sie errichtet werden. – Die Entwürfe für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin waren lange genug ausgestellt. Es geschah nichts. Zu spät wurde wehgeklagt. Das Bismarckdenkmal in Berlin, wofür das Geld doch das Volk gegeben, konnte nicht verhindert werden. Es ist zu spät. Und jetzt, wo nach all den vielen Mühen das niederschmetternde Ergebnis der Richard-Wagner-Konkurrenz bekannt ist, ist es wieder zu spät. Doch ist es unsere eigne Schuld. Wir bekommen die Denkmäler, die wir verdienen.

Was wir daraus lernen können, ist nun dieses: daß auch die neuen Möglichkeiten in der Kunst der Plastik in unseren Landen doch



8. MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL, Weimar (1925)

noch von ganz anderen Dingen abhängen, als bloß von der rein künstlerischen Frage, wann ein Arm, ein Kopf plastisch gut modelliert ist. Starke sittliche und geistige Kräfte sind es, die zuerst den Ausschlag geben müssen. Wir alle, die Gebildeten, sollen mittun an der neuen Plastik des 20. Jahrhunderts, das ist der Anfang der neuen Möglichkeiten.

Obrists Formulierungen *scharfe Gliederung* und *harte kantige Plastik* scheinen mir besonders wichtig im kunsthistorischen Rückblick, da Obrist, sonst auch der Kurvenseligkeit des Jugend-Stil verschrieben, den Formapparat des Kubo-Futurismus, die hartkantigen unregelmäßigen Prismen, vorwegnimmt. Besteht diese Ansicht zu Recht, wäre dies eine Ergänzung zu Hofmanns überzeugenden Thesen, der Jugend-Stil sei die Quelle der späteren Strömungen des Kubismus, der Abstraktion, der Kunst Mondrians und des Dada¹⁷.

Dann folgt Obrists Klage über den Mangel an begabten Bildhauern in Deutschland. Wo sei ein Beethoven der Skulptur?! ruft er aus. *Wir aber ahmen alle – ich sage ausdrücklich alle – bloß entweder die Antike oder Meunier oder Rodin oder Bartholomé oder Gerôme oder die modernen Italiener nach ... Hoffen wir auf die Zukunft*¹⁸.

Und Obrist fragt weiterdenkend nach den Startchancen junger Bildhauer auf den Akademien, wo doch eigentlich die Grundlage geschaffen werden sollte für *inneren Reichtum neben dem technischen Können*. – *Geschieht das nun wirklich?*

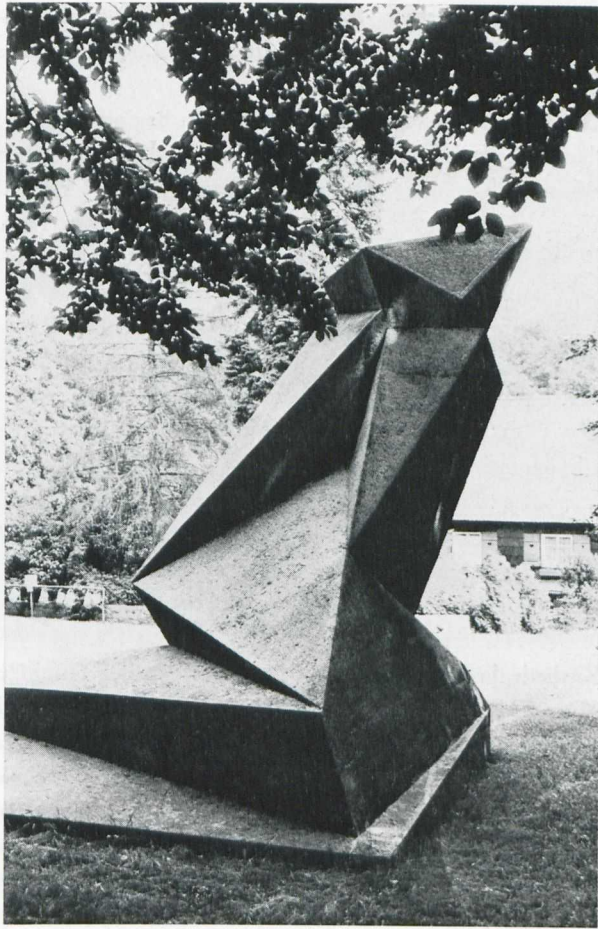
Auf unseren Akademien gilt es als vollkommen ausreichend, wenn der Jüngling guten Unterricht im Aktmodellieren erhält, das figürliche Komponieren etwas übt und einige Vorträge aus der Kunstgeschichte hört, und dieser verbängnisvolle Wahn, daß die menschliche Figur Anfang und Ende der Plastik bedeutet, hat schon Generationen hindurch den Fortschritt gebemmt. Gewiß, die

menschliche Figur erlaubt wunderbar plastische Möglichkeiten. Man sehe sich aber daneben einmal den Schildkrötenbrunnen in Rom an. Seine Wasserbecken gehören zum Üppig-plastischsten, was es auf der Welt gibt. Was hat denn die Plastik dieses Beckenrandes mit dem menschlichen Akt zu tun? was könnte plastischer sein als ein altes rundes abgegriffenes japanisches Elfenbeinbüchchen, und was plastisch-mässig titanenhafter wirken als die Tiroler Dolomiten? Was aber hat dieses plastische Empfinden zu tun mit dem Modellieren eines Reiterstiefels? Ahnen doch viele Bildhauer, trotzdem sie immer mit der Hand modellieren, nicht, daß die Plastik auch Lustgefühle des Tastsinnes, Tastfreuden auslösen soll, entweder wirkliche oder suggerierte, nnd nicht bloß eine Kunst des bloßen Optisch-dreidimensionalen ist. Eine ungeahnte Fülle von Möglichkeiten tut sich vor dem Auge dessen auf, der plastische Formen in der Natur zu sehen gelernt hat, der die gedrungene Kraft der Knospen, die Rundungen und Rippen der Samen aus ihrer mikroskopischen Kleinheit zu vergrößern gelernt hat zu meterhohen Gebilden. Alle Formen der Tastempfindung, das Gefühl des Glatten, des Rauben, des Harten, des Weichen, des Elastischen, des Starren, des Biessamen, des Schwellenden, des Dürren, des Runden, des Kantigen sind auslösbar durch die der Natur nachmodellierten Formen, und das plastische Architekturornament harrt überhaupt noch wie Dornröschen seiner Auferweckung. Nein: der menschliche Akt ist nicht Anfang und Ende der Plastik. – Aber was hilft dem jungen Manne sogar sein Akt, wenn er nachher vor die Aufgabe gestellt wird, ein Grabmahl oder einen Brunnen zu entwerfen? Er geht dann zu einem Architekten, der ihm einen Aufbau auf dem Reißbrett zeichnet, wo irgendwo eine Figur angebracht ist, die er dann modellieren darf. Der Unglückselige ahnt ja gar nicht, daß er sich eine der herrlichsten plastischen Aufgaben hat entgehen lassen und daß das Wesen der Monumentalplastik darin beruht, einer Masse Leben zu verleihen, ganz gleich ob mit der menschlichen Figur oder mit anderen Formen. In der Tat, es ist so fast gar nichts da von wahrer Plastik in unseren Städten, von Plastik, die kein Bastard ist zwischen dem Architekten und dem Modelleur; er bekommt auf der Hochschule so wenig Anschauungsunterricht gerade in diesem Fache, daß man es ihm nicht verargen kann, wenn er zeitlebens nicht aus der Abhängigkeit von dem Architekten und seinem Reißbrette herauskommt¹⁹.

Obrist fordert in dieser Passage ein neues Sehen der Formen der Natur und schafft damit ein neues Bewußtsein für die plastischen Formen des Mikrokosmos, die er zu meterhohen Gebilden vergrößern möchte. Nimmt er hierin nicht intentional skulpturale Realisationen vorweg, die Jahre später Brancusi und Arp verwirklichten?

III.

Im Sinne von Obrists neuem Formbewußtsein erscheint nun Gropius' Denkmal der Märzgefallenen in Formen des Kantigen, harter Splitter, da um 1920 die Kurvilinearität des Art Nouveau längst von harten, zertrümmerten und kristallinisch aufbauenden Formen (Formzertrümmerung und Formaufbau) der Expressionisten (seit 1905), den scharfen Kuben der Kubisten (seit 1907) und den dynamisch gefächerten Formteilen der Futuristen (seit 1910/11) abgelöst waren²⁰. Aus spitzwinkligen Dreiecken, Trapezen und Geraden ist ein kubisch-dreidimensionales Arrangement errichtet, aus dessen vorbereitenden plastisch-architektonischen Formen, die sich in Schichten in einem halben Rechteck ausbreiten, aus zwei treppenartigen Basen die Hauptform sich gipfelnd erhebt, befreit aufsteigt, sich emporrichtet, ja aufschießt. Die durch die schlichte Inschrift gegebene Hauptansicht von 1922 (Abb. 4) und die von heute (Abb. 6) fügen diese spitzwinkligen Kuben und Splitter zu einer flächigen Sicht eines pfeilhaften Keiles oder »Blitzes« zusammen. Nebenansichten von halb rechts hinten z. B. zeigen dagegen das beeindruckende Zusammendrängen der Formen zur Spitze zu, die in der Rekonstruktion leicht abgeschrägt ist (Abb. 7): wie ein Vogel, der die Flügel noch vor dem Aufflug angelegt hat, ein Falke etwa, sieht das gegenstandslose skulpturale Denkmal von dort aus, während die reine Seitenansicht von rechts (alter Zustand Abb. 3; neuer Zustand Abb. 6), orientiert an der rechtwinkligen Ecke der Basis, diese Dynamik nicht derart sichtbar macht. Dafür zeigt sie sowohl klar die Basis und weiterführend die flächige Stufung und Schichtung des Umbaus als auch die kleine spitze Form, in der der Umbau am anderen Ende gipfelt. Zwischen dieser kleinen Pyramide und der großen Hauptform kann der Betrachter praktisch in das Arrangement hineinlaufen. Er betritt den eigentlichen Bezirk des Denkmals, ohne von absperrenden Ketten ferngehalten zu werden. Er befindet sich quasi im Inneren des Mals (Abb. 8), er wird hineingezogen in den Teil, in den das Gras



9. MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL, Weimar (1975)

hineinwächst. Von dort sich umwendend sieht er wieder von der Rückseite die sich aufrichtende Keilform (Abb. 9); ein altes Foto zeigt den Zustand vor der Sprengung (Abb. 9a).

Fragen wir nun danach, ob Gropius' Denkmal als radikal ungegenständliches plastisches Werk, als abstraktes Denkmal, auf früheren Neuerungen der Skulptur/Plastik oder der Denkmalkunst aufbauen konnte.

Seinen eigenen Forderungen gemäß, die die Lösung von der menschlichen Figur und den konventionellen Denkmalskonzeptionen sucht, entwarf Hermann Obrist um 1900 ein Denkmal, das zwar in Details herkömmliche gegenständliche Motive (Figuren) und einen Engel als Bekrönung zeigt, doch insgesamt bereits *im Vorfeld einer kommenden »absoluten« Plastik* (Schmoll gen. Eisenwerth) steht²¹: ohne Konnotation, also ohne den konkreten äußeren Anlaß des Denkmals, gleichsam austauschbar, entwickelt Obrist eine dynamisch schräg gezogene Spirale, figürlich besetzt, eine Lebensspirale, die sinnhaft dem Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts zugehört. Der 88 cm hohe Gipsentwurf in Zürich (Kunstgewerbemuseum) ist in den Gestaltungsprinzipien der gewundenen Formen dem »Turm der Arbeit« von Rodin und dem 1919 entstandenen Modell für ein Monument der 3. Internationale von Wladimir Tatlin verwandt, wie Schmoll gen. Eisenwerth dargelegt hat²². Noch radikaler gibt sich um 1898/1900 Obrist mit dem skulptu-

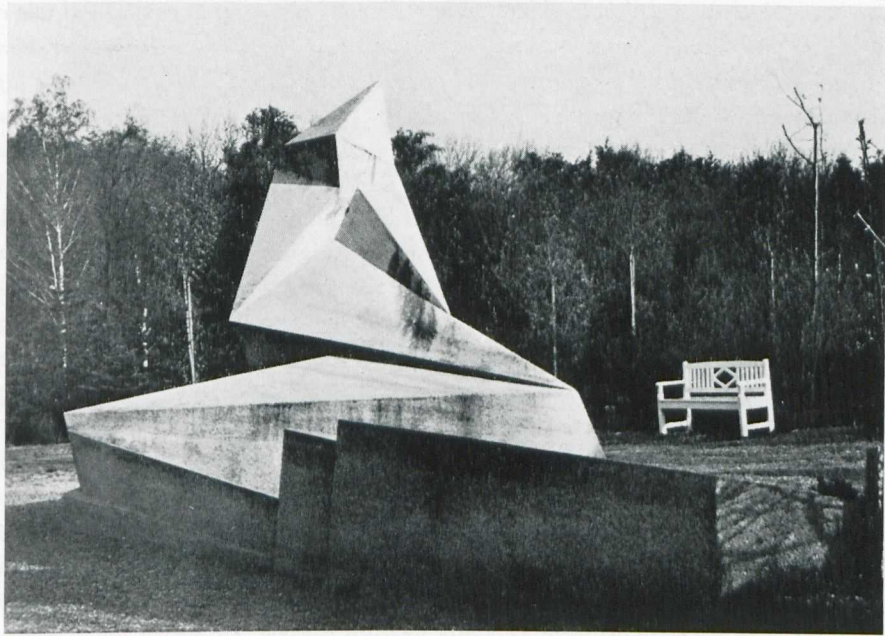
ralen Entwurf einer »Säule«, die zerstört ist²³. In dieser »Säule« – ob Skulptur oder Mal – fand Obrist zum ersten abstrakten Beispiel in der Geschichte der Plastik, konsequent seine oben zitierten Forderungen zu verwirklichen suchend.

Der bekannte Pionier der Skulptur am Beginn des 20. Jahrhunderts, der seine abstrakte Formgebung aus dem schöpferischen Widerspruch zu Rodins dynamischen Illusionismus entwickelte, ist Brancusi. Während sich seine kniende »Betende« von 1907 (für ein Grabmal in Rumänien) noch des Mittels der menschlichen Figur bedient, entsteht um 1907/08 mit der ersten Fassung des »Kuß« klar die folgenreiche Tendenz zur Formvereinfachung und radikalen Abstraktion, zurück zum Block, später mittels des liegenden Kopfes (schlummernde Muse) zur Eiform²⁴.

Um 1910/11 finden die italienischen Futuristen auch in der Skulptur – man vgl. Boccionis Manifest, hier Anm. 14 – zu neuen Form- und Ausdrucksmöglichkeiten, die eine Abwendung von der Gegenständlichkeit der empirischen Welt, vom Abbildlichen bedeuten: Boccionis »Entwicklung einer Flasche im Raum« von 1912 (New York, Museum of Modern Art) ist hier vor allem zu nennen²⁵. Diese Plastik kommt in scharfkantigen Einzelformen und im Verhältnis einer abgestuften, zweiseitig umgebenden Einfassung zur aufrechten Hauptform und im allgemeinen Aspekt des Dynamismus durchaus als naheliegendes Vergleichsbeispiel für die Erfindung von Gropius in Frage. Gropius gibt jedoch seinem Mal unter Verzicht auf alle gebogenen, gerundeten Detailformen in einem großen Zug nur kubo-futuristischer Splitter- bzw. Prismen-Formen eine Monumentalität, die ein weithin sichtbares Denkmal braucht. Der Formenapparat des Weimarer Monumentes findet sich um 1920/22 häufiger – in der Flächenkunst bei Feiniger (Holzschnitt der Kathedrale für das Bauhaus-Manifest); in der Filmkunst in den Bauten der expressionistischen Filme wie »Das Kabinett des Dr. Caligari« und in den Bühnenbildern von Sergej Eisenstein²⁶; in der Plastik am Bau bei Rudolf Bellings Decke für den Scala-Tanzpalast von 1920 in Berlin, zusammen mit dem Architekten Würzbach, ferner in seinem plastischen Werk »Der Dreiklang« von 1918/19 (Holz und Bronze) und in seinen zusammen mit Wassili Luckhardt errichteten Reklame-Bauten für die Berliner Avus²⁷. Diese unregelmäßigen Prismen begegnen auch in der Architektur des Expressionismus und in einer künstlerischen Zwitterform jener Jahre, in Kurt Schwitters »Merzbau« in Hannover. Gropius selbst arbeitete mit diesem Formapparat zum Teil auch in der Architektur, so im Haus Sommerfeld (Berlin 1920/21), das er zusammen mit Adolf Meyer errichtete. Pehnt führt als Vergleiche die Würfelkomposition von Johannes Itten von 1919 an und die »Säule des Gebets« von Karl Schmidt-Rottluff, ein Entwurf für Bruno Tauts »Haus des Himmels« (1919); Gropius wird das eine oder andere gekannt haben²⁸.

Diese Beispiele sollen hier lediglich den Rahmen des Zeitstils markieren, ohne damit die Einmaligkeit der künstlerischen Erfindung im Denkmal Gropius' in Weimar relativieren zu wollen.

In der Denkmalkunst dieser Jahre ist mir kein radikal ungegenständliches Werk nach Obrists »Säule« von 1898 bekannt. In den beiden »Erbfeind«-Ländern Frankreich und Deutschland blüht das konventionelle Kriegerdenkmal, zumeist feiernder und nationalistischer, teils revanchistischer Art, in Deutschland bereits seit 1915 in erschreckend üppigen Formen²⁹ – uniformierte oder nackte Krieger voller Pathos oder aggressiver Züge, von denen sich neben der Kunst der Käthe Kollwitz auch Wilhelm Lehmbrucks »Gestürzter« von 1916, ein klagendes Kriegsdenkmal, das alle Gefallenen betrauert, sein sitzender »Trauernder« von 1918 und seine Pietà-Konzeptionen und außerdem die trauernden, klagenden Kriegsdenkmäler von Ernst Barlach abheben (die Stele in Hamburg, der Engel für Güstrow, das hölzerne Mal im Dom zu Magdeburg)³⁰; zwischen Trauer und Pathos ambivalent stehen Werke von Fritz Klimsch. Doch arbeiten Lehmbruck und Barlach nicht unter Verzicht auf die menschliche Figur als für sie höchste Ausdrucksmöglichkeit der Skulptur im Sinne von Friedrich Nietzsches Passus in seiner »Geburt der Tragödie« von 1872 und



9. a MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL, Rückansicht vor 1933

Albert Camus' Feststellungen in »L'Homme révolté« von 1951: *Die Größte und ehrgeizigste aller Künste, die Bildhauerkunst, geht mit Leidenschaft darauf aus, in den drei Dimensionen die flüchtige Gestalt des Menschen festzuhalten und den Wirrwarr der Gesten auf die Einheit des großen Stils zurückzuführen. Die Bildhauerei verwirft nicht die Ähnlichkeit, sie bedarf ihrer im Gegenteil. Aber sie sucht sie nicht in erster Linie auf. Was sie in ihren Blütezeiten sucht, ist die Geste, den Gesichtszug oder den leeren Blick, die alle Gesten und alle Blicke der Welt zusammenfassen*³¹.

Tatsächlich neue Konzeptionen des Denkmals im Sinne der »absoluten« Plastik, wie sie Hermann Obrist forderte, begegnen erst nach 1918. Rudolf Belling entwirft 1920 für die gefallenen Studenten der Berliner Universität ein Denkmal, das als zu radikal abgelehnt wurde: in abstrakten Formen eine Kombination einer Kugel auf schräger Ebene *vergoldet und blutrot getönt. Die Schräge mündet in ein mit Mosaik ausgelegtes Becken, Schräge und Becken in Rot, Aufschrift: Wofür?*³²

Die Zerstörung nationalistischer, inhumaner Denkmäler und die Errichtung neuer radikaler Anti-Kriegsdenkmäler fordern 1919 Bruno Taut und Adolf Behne im Arbeitsrat für Kunst in der Schrift »Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin« und in den »Sozialistischen Monatsheften«³³. Bruno Taut fragt: *Was geschieht, um die Heroisierung des Krieges zu verhindern? Einschmelzung und Verkauf auf Abbruch aller Königs-, Kriegs- und Generalsdenkmäler. Die künstlerisch guten (Tuaillon, Rauch) sind in ein Museumsmagazin zu bringen. Beseitigung aller Raubtier-Embleme (Reichsadler, Löwen, Wölfe, Eber...).* *Was geschieht, um das Vergessen des Krieges zu verhindern? Das Grauen und Elend des Krieges darf nie vergessen werden. Deshalb Erinnerungsmale größten Formates, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten.*

Und Taut verweist auf Behnes Forderung: *Darum, soll ein Denkmal sein, so gehören die Maschinen der Vernichtung nackt und in aller ihrer furchtbaren Grausamkeit als Wirklichkeit auf ihr Gräberfeld getürmt.*

Nicht als Andeutung, nicht verklärt, nicht stilisiert, nein, ohne Kunst, brutal wie eine entsetzliche Maschinerie, die auf blutige Opfer wartet. Sobald ihr, sei es in welcher Form immer, künstlerische Soldatenmale aufstellt, verdreht ihr die Wahrheit, indem ihr den falschen Schein erweckt, als lägen Krieger hier, Leute, deren Beruf die Waffen waren . . . Nicht ihren Tod fanden sie; vor ihrem Tod, vor ihrem Leben wurden sie zerrissen, zertreten . . . Zwischen ihrem Leben und ihrem Tod ist eine vernichtende Diskrepanz.

Noch im Jahre 1912 dachte selbst Henry van de Velde in seinen von Henry Graf Kessler angeregten Entwürfen für ein monumentales Nietzsche-Denkmal in Weimar noch an traditionelle architektonische Formen eines riesigen Stadions mit einem Tempel. Aufgrund der krisenhaften politischen Lage wurde das Projekt dieses Kolosseums eingestellt³⁴.

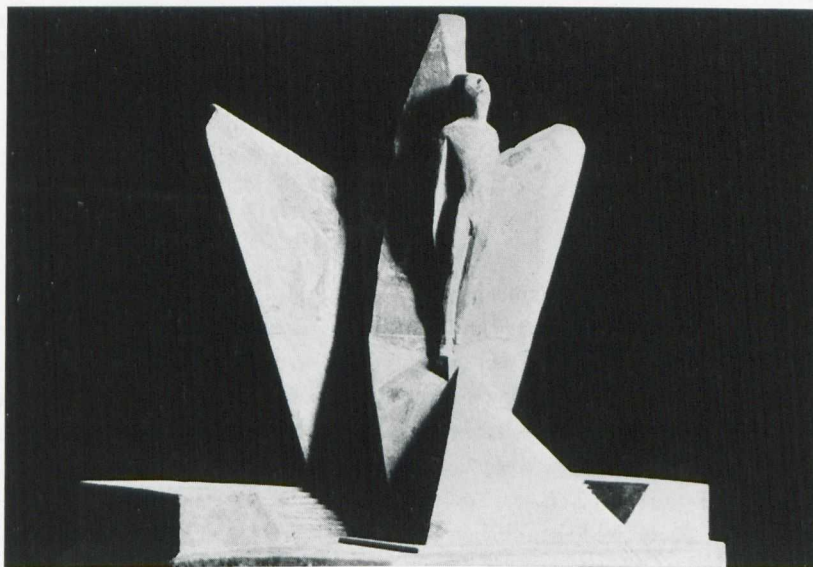
Das tatsächlich mit einer neuen Konzeption und ungegenständlichen Formen arbeitende Monument für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, 1926 von Mies van der Rohe in Berlin errichtet, liegt für unseren Zusammenhang zu spät; außerdem bildet es in der Denkmalkunst mit emanzipatorischem politischem Charakter das Hauptbeispiel für die konstruktivistische Schule der rationalen Baukunst, während Gropius' Denkmal der Märzgefallenen in Weimar die unregelmäßigen Prismen, die kristallinen Splitter der irrationalen Strömung zeigt. Mies wählt nicht allein die rechtwinkligen Formen des Konstruktivismus, sondern erreicht zusätzlich durch das Material des rötlichen Backstein eine Dimension des Symbolischen bzw. Metaphorischen, indem er das Material als Träger einer »ikonologischen« Bedeutung nobilitiert³⁵.

Es mußten erst das Erlebnis des Weltkrieges und der politische Wandel nach der Novemberrevolution kommen, also die erste deutsche Republik möglich werden, um neuen inhaltlichen und formalen Konzeptionen auch in der Denkmalplastik Freiräume zu schaffen, und wir erinnern uns nochmals, daß es die sozialdemokratische Regierung war, die im Jahre 1919 dem revolutionären Konzept des »Bauhauses« unter Gropius die fruchtbare Entfaltung ermöglichte. Die spätere Entwicklung der Ideen und der Gesellschaft in Deutschland, besonders die Entwicklung von Einsicht und Handlung, von »Geist und Tat« (Heinrich Mann), die fruchtbare Wirkung der Epochenkritik Nietzsches und die spätere Wendung seiner Ideen ins Völkisch-Nationale können hier nicht skizziert werden³⁶.

Schauen wir von Deutschland nach Rußland, so begegnet dort ebenfalls in den Jahren nach der Revolution und vor dem Tode Lenins, auf den eine verhängnisvolle Erstarrung in Politik und Kultur einsetzte, ein freies Klima, das neuen Möglichkeiten in den Künsten förderlich war – auch in der Denkmalkunst. Kasimir Edschmid schrieb in seinen Erinnerungen »Lebendiger Expressionismus«, daß damals den deutschen Künstlern im neuen Sowjetstaat die Künste apollinisch geehrt schienen.

Dabei ist auffallend, in welcher Weise bereits vor der Exilierung Trotzki's und vor der Diktatur Stalins in den Jahren 1918–1919 beinahe ausufernde Denkmalsprojekte konventioneller Art von der Partei der Bolschewiki in Auftrag gegeben wurden³⁷. Daß sich die neuen sozialistischen Ideen bald in reaktionären Staats- und Kunstformen verfälschten, ist allgemein bekannt; die Entwicklung zur autoritären Funktionsdiktatur kritisierten damals bereits Rosa Luxemburg, Kurt Eisner, Otto Rühle und Alfred Adler³⁸. Grundsätzlich um diese traurige Erfahrung wußte schon Nietzsche, wenn er feststellte, daß der Sieg eines fortschrittlichen Ideals noch immer eine rückläufige Bewegung darstellte.

Ich greife aus der Zeit vor Lenins Tod ein wenig bekanntes Denkmalprojekt heraus, das in den neuen ungegenständlichen Formen futuristischer Herkunft dem Gropiusschen Werk nahe kommt: im Jahre 1918 entwarf Boris Koroljow ein Monument für Michail Bakunin³⁹, das im September 1919 in Moskau enthüllt wurde. Das Denkmal ist inzwischen beseitigt. In splitterhaften Formen, die an futuristische Plastik und analytischen Kubismus erinnern, auf einem perspektivisch verschobenen Sockel im Sinne futuristischer Dynamik erhebt sich eine aufragende Figur, die von der menschlichen Gestalt abstrahiert ist. *Der Geist*



10. BERNHARD HOETGER, 1. ENTWURF FÜR DAS NIEDERSACHSEN-MONUMENT, 1915

der Zerstörung ist der schaffende Geist; dieses Wort Bakunins ist das konnotative Motto des Monuments, das Umanski wohl das erste expressionistische Monument genannt hat. Dieses Prädikat trifft jedoch eher auf Bernhard Hoetgers 1. Entwurf (Abb. 10) für den Niedersachsenstein (1915) zu. Das russische Werk steht in den kubistischen Keilformen der Sockelzone, deren Struktur an sich noch konventionell ist, dem Gropiusschen Monument nahe, aber lediglich in der allgemeinen Verwandtschaft des Zeitstils; Hoetgers Entwurf dagegen dürfte in seiner architektonischen Klarheit der Komposition der Prismen weit eher für Gropius wegweisend gewesen sein.

Es ist bezeichnend für den oben angedeuteten politischen Hintergrund, daß Koroljow bereits 1924/25 sein Revolutionsdenkmal in Saratoff in der konventionellen Art einer kolossalen Arbeiterfigur in Granit konzipiert, darin den Doktrin des »Sozialistischen Realismus«, der kein kritischer Realismus ist, entsprechend.

Welche Fülle von neuen Denkmälern für die Herolde und Ahnherrn der sozialistischen Bewegung in Rußland von der Partei im Mai 1918 ausgeschrieben wurde, hat Umanski angeführt und gibt S. 61–62 eine Liste der Projekte: darunter befand sich nicht nur ein Räte-Verfassungs-Obelisk, ein Marx-Engels-Denkmal, ein Heinrich-Heine-Denkmal, eines für Danton und eines für seinen »Mörder« Robespierre⁴⁰, für Andrej Rubljow, für Cézanne, für den Komponisten Skrjabin, sondern auch ein Denkmal für etwas ganz und gar Unsichtbares, Geistiges, nämlich für den menschlichen Gedanken, errichtet von D. Merkulow in Moskau. Freilich arbeitet dies wieder mit einer stehenden Figur, einem Denker, wohl in Anlehnung an Rodins »Penseur« der Höllentpforte⁴¹.

Angesichts dieser Weiterführung alter Konzeptionen im Denkmal, gegen die Obrist und Boccioni gekämpft hatten, erweist sich in der russischen Szene das Bakunin-Denkmal als Ausnahme, die von westlichen Gestaltungsprinzipien geprägt war.

Keinesfalls sollen unsere Vergleiche mit dem Werk von Gropius mit der stillschweigenden Annahme rech-

nen, der deutsche Architekt habe das russische Denkmal gekannt, wenn es auch anzunehmen wäre. Solche vergleichenden Verweise dienen lediglich der historischen Umkreisung des einzelnen Werkes, das nie im luftleeren Raum entsteht, sondern Fremdes und Eigenes mischt. Auch dies je Eigene einer einzelnen künstlerischen Realisation und ihr bewußtseinsmäßiger Stellenwert, ihre Spiegelung der Wirklichkeit und ihr Beitrag zur Gestaltung der Wirklichkeit, sollen damit nicht verringert sein ⁴².

IV.

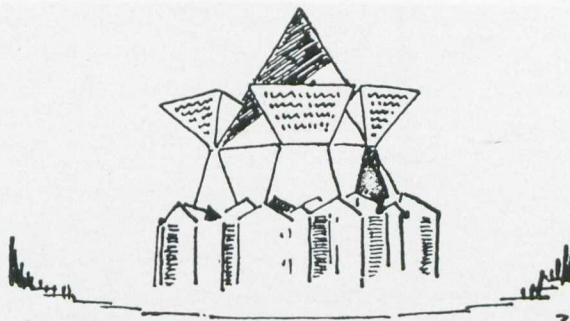
Welche Deutung läßt die künstlerische Form des Monumentes zu, geht man induktiv von der Anschauung aus, die Gropius gestaltet hat? Veranschaulicht Gropius in der Form des Werkes den Ausdruck der Klage und Trauer über die Gefallenen im Kampf gegen Kapp, oder aber sucht er die Veranschaulichung des Erfolges des Generalstreiks, des einzigen erfolgreichen in der deutschen Geschichte? Walter Gropius selbst, dazu befragt ⁴³, wollte keine konkretistische Deutung geben und die Interpretation der künstlerischen Form des Monumentes dem Betrachter überlassen, nannte es aber ein Symbol für den Geist der Freiheit gegen alle Mächte – zu jeder Zeit.

Da sich die Form des kristallinen Keiles gleichsam blitzartig aus der Fächerung der lagernden Teile erhebt, kommt wohl nur eine Deutung in Frage, die den Erfolg bezeichnet, zusammen mit einer allgemein optimistischen Zeitstimmung nach 1919, die ihre Hoffnungen in die junge Republik setzte. Diese Interpretationsrichtung hat Behr 1967 mit verschiedenen treffenden Hinweisen angedeutet.

Zwei Stimmen aus den Jahren der Errichtung des Denkmals stehen am Beginn für unsere Frage und zugleich als Quellen einer Rezeptionsgeschichte. Johannes Schlaf im »Frühlicht«, Heft 4 betont die beherrschende Form des Kristalles, in dem er das Symbol der Erneuerung des Lebens und des Menschen – diese für Nietzsche und den deutschen Expressionismus so zentrale Vorstellung – sieht. Des Menschen geistig-seelische Grundstimmung sei der Drang und die Bewegung *in neues Leben und neues Bewußtsein*, dies sei das *eigentlich Wahre und Lebendige . . . so werden Sie zugeben, daß die symbolische Erfassung und Darstellung dieses geistigen, über den Tod hinaus ins Leben ewig und unvergänglich strebenden Dranges weit wahrer, mächtiger, ergreifender ist als irgendeine hingestellte, noch so geschickt gemeißelte menschliche Gestalt* ⁴⁴.

Die konkret politische Deutung gab bereits in »Das Volk« vom 4. April 1921 das Gewerkschaftskartell, also der Auftraggeber selbst, indem es in dem Monument die Erhebung aller demokratischen Kräfte gegen die Bedrohung der jungen Republik sah ⁴⁵. Ähnlich interpretiert Strzygowski im Jahre 1923, wenn er die aufzuckende Volksleidenschaft zu erkennen glaubt. Behr gab sodann Hinweise auf die Vorstellungen der Architekten des »Frühlicht« und des Arbeitsrates für Kunst in Berlin. Gropius gehörte diesen Kreisen an; im Jahre 1919 löste er Taut in der Leitung des Arbeitsrates für Kunst ab ⁴⁶.

Werner Hofmann hat schon 1958 bei Erwähnung des Weimarer Denkmals bemerkt, daß es stilistisch den Formen der irrationalen Architektur der Nachkriegszeit nahesteht (siehe Anm. 6), also nicht die Rationalität des rechten Winkels und der Funktionalität der Konstruktivisten und die funktionale Sachlichkeit der Bauhaus-Architektur verkörpere, die Gropius selbst auch in seinen Bauten wie im Bürohaus 1914 (Werkbund Köln), im Haus Gropius und im Gebäude des »Bauhaus« realisiert hatte. Diese sachlich-funktionale Strömung arbeitet mit der Geraden statt der Kurvung und dem Runden, mit der rechteckigen Fläche, den regelmäßigen Kuben, die im rechten Winkel zueinander stehen. Die irrationale Strömung in der Baukunst nach dem Krieg entspricht einerseits den Kurvungen der Naturformen (in den Entwürfen von Finsterlin und Mendelsohn), andererseits der spitzwinkligen Formenwelt, die auch Belling 1918/19 in



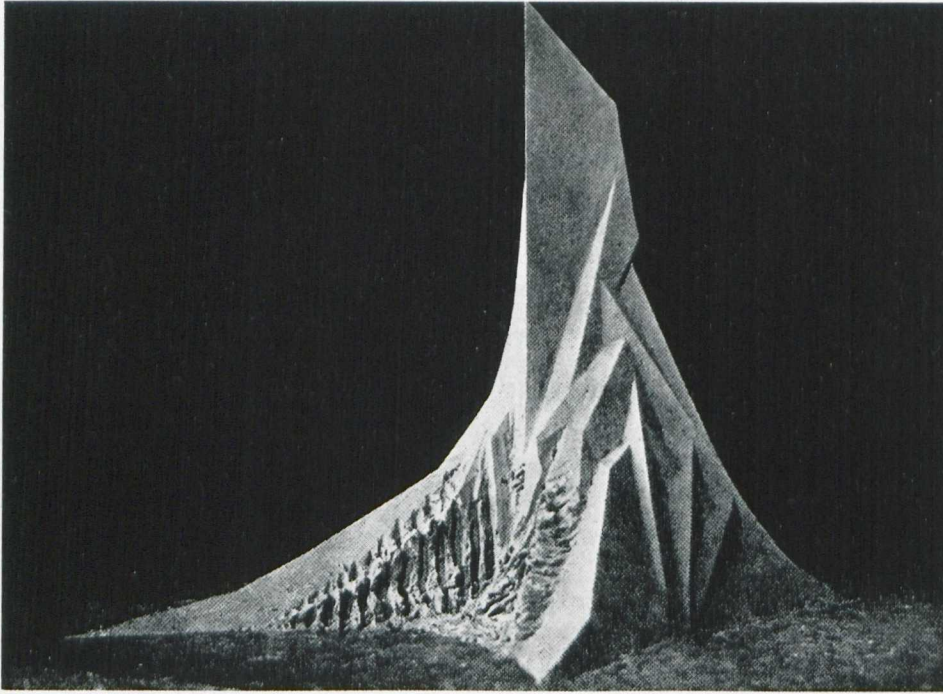
11. BRUNO TAUT, MONUMENT DES NEUEN GESETZES,
um 1920 (Entwurf)

MONUMENT DES NEUEN GESETZES:
 Auf Offenb. Joh. 21, 9-27 Haggai 2, 1-17 des apokalypt. letzten Kapitels
 LEUCHTEN (Scheerbart) - DEM GLASE GESCHRIEBEN

der Plastik fand und zusammen mit W. Würzbach im Berliner Scala-Palast als Synthese von Bau und Ausstattung schuf. Dort herrscht das unregelmäßige Prisma bzw. der Kristall vor. Die oben angeführten Beispiele aus der Kunst um 1920 stehen für einen Teil oder für Aspekte dieser Strömung; irrational hier ganz im Sinne von Paul Scheerbarts »Glasarchitektur« (1914), die Bruno Taut im »Frühlicht« bekannt machte, sodann Tauts Werken »Alpine Architektur« (Hagen 1919) und »Die Stadtkrone« (mit Beiträgen von Paul Scheerbart, E. Baron, A. Behne; Jena 1919) und der architektonischen Entwürfe von Wassili Luckhardt, W. Hablik und Max Taut. Frühe Ansätze für die irrationale Richtung zeigt das Glashaus, das Bruno Taut 1914 für die Kölner Werkbundaussstellung schuf⁴⁷. Das zentrale Formgebilde des Kristalls ist in den architektonischen Entwürfen bei Scheerbart, Taut und W. Luckhardt eine regelmäßige, symmetrische Form, geschliffen wie ein Diamant (Bruno Tauts Kristallberg in »Alpine Architektur«, sein »Monument des Neuen Gesetzes« nach der Offenbarung des Johannes, Kap. 21 [Abb. 11], W. Luckhardts »Kultbau« von 1919), während die kristallinen Prismen der irrationalen Kunstströmung ansonsten (Feininger, Belling, Schwitters' »Merzbau«) unregelmäßige, asymmetrische Formen zeigen.

Dies gilt auch für den Formenapparat von Gropius' Monument in Weimar. Diesem am nächsten steht aus dem Kreis der Architekten Wassili Luckhardts 1919 entstandenes »Formenspiel« (Abb. 12), eine aufragende Keilform.

Die Formensprache des Märzgefallenen-Denkmal von Gropius steht in diesem zeitgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Zusammenhang, der gerade auch in der künstlerischen Realisation seinen Ausdruck suchte – das Kristallische als Ausdruck der Utopie des menschlichen Lebens ganz im Sinne einer emanzipatorischen Bewegung der sozialen und geistigen Erneuerung der Gemeinschaft. Und diese Utopie muß konkret im Kontext des 1. Weltkrieges, der Novemberrevolution und der Bildung der ersten deutschen Republik gesehen werden, mit der sich die Hoffnungen der Dichter, Politiker, Künstler und aller wach lebenden Menschen verbanden. Der historische Augenblick der »Erneuerung des Menschen«, die schon Nietzsche als unabdingbar vorschwebte, und die der Gesellschaft schien gekommen; in zahlreichen expressionistischen Wandlungsdramen (von Goering, Toller, Rubiner, Fritz von Unruh, Werfel, Hasenclever u. a.) wurde sie vorausgreifend gestaltet und beschworen. Selbst Rilke hat dies gegenüber Ernst Toller



12. WASSILI LUCKHARDT, FORMSPIEL, 1919

ausgesprochen: die Zeit sei reif, man könne sie jetzt gestalten⁴⁸. Daß für diese Utopie auch in der Dichtung die Metapher des Kristalls stand, belegt eine Stelle in Ernst Tollers Drama »Die Wandlung« (1917–1919): nach der Wandlung des Bildhauers Friedrich aus dem Kriegserlebnis heraus zu einer humanistischen Anti-Kriegshaltung und Menschenliebe und nachdem er seine nationalistische Plastik selbst zertrümmert hat, ruft er in der 5. Station (sic!) zum Volk: *Nun öffnet sich, aus Weltenschoß geboren, das hochgewölbte Tor der Menschheitskathedrale. Die Jugend aller Völker schreitet flammend zum nachtgeahnten Schrein aus leuchtendem Kristall. Gewaltig schau ich strahlende Visionen – kein Elend mehr, nicht Krieg, nicht Haß . . . du Jugend schreite, ewig dich gebärend, Erstarrtes ewig du zerstörend, so schaffe Leben gluterfüllt vom Geist*⁴⁹.

Angesichts dieser historischen Situation, in der die Synthese nicht nur aus Ratio und Irratio, aus *seelischem Trieb und Zwang der Vernunft* (E. Toller, 1920), sondern die zielhaft übergreifende aus christlich-religiösen und sozialistischen Vorstellungen die entscheidende Dynamik für die Veränderungen der Gesellschaftsordnung lieferte, ist die Polemik von A. Behr gegen die Interpretation des Weimarer Monumentes durch Johannes Schlaf als eine angeblich von der konkreten Bestimmung losgelöste, religiös-idealistische schlicht unberechtigt. Verständlich wird diese Polemik erst als determinierte vor dem Hintergrund des materialistischen Dogmas, das der Geschichtsschreibung der DDR zugrunde liegt.

Gerade ausgehend von der konkreten historischen Bestimmung für die Gefallenen beim Kapp-Putsch, veranschaulicht Gropius in dem Beton-Keil nicht nur den Erfolg des Streiks, sondern zugleich den Ausdruck der Bewegung des Freiheitsgeistes gegen Herrschaft und den der utopischen Idee der Bewegung in neues Leben, neues Bewußtsein, in die neue Gemeinschaft. Indem Gropius auf dem Flügel der sozialpolitisch verantwortlich empfindenden Expressionisten steht, denen die neue sozialistische Zeit heraufzuführen

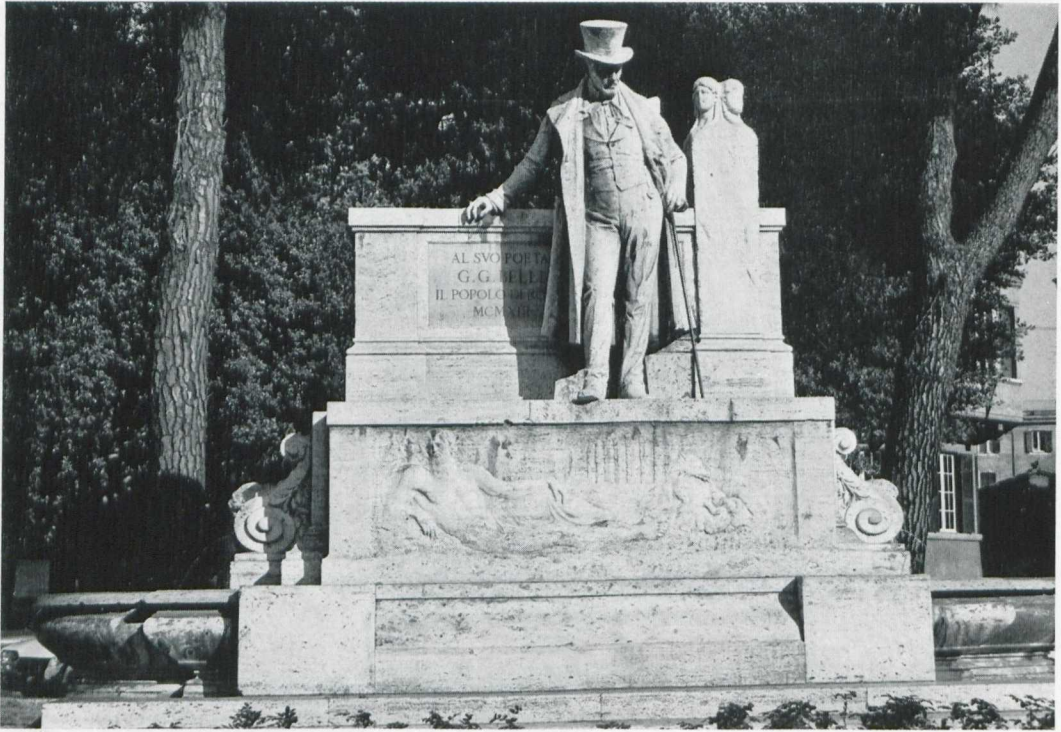
13. H. VOGELER,
DIE GEBURT DES NEUEN MENSCHEN
(Die 7 Schalen des Zorns, Off. Johannes),
Radierung 1918



Anliegen war, und deshalb die Darstellung für die Märzgefallenen nicht im naturalistisch Konkreten belässt, sondern ins utopisch Allgemeine wendet (Geste der Freiheit gegen alle Macht zu allen Zeiten), wird sein Monument erst wesentlich. Erst diese Wendung des Besondern ins Allgemeine sichert dem Werk seine über die konkrete historische Situation hinausgehende Wirkmöglichkeit⁵⁰.

Dementsprechend trifft auch die ins Allgemeine und Religiöse zielende Interpretation des Monumentes durch Johannes Schlaf diese Seite des Kunstwerkes. Bruno Taut nahm Schlags Darstellung in sein Organ »Frühlicht« auf – sicher nicht, weil ihm Schlags Deutung falsch erschien. Schlaf betont zwar die religiöse Seite vielleicht zu stark; die konkrete historische Gegebenheit war aber doch allen bekannt. Gropius' Leistung ist es, ausgehend von der politischen Tatsache, seine Darstellung der Ereignisse des Putsches und der Kämpfe um die junge Demokratie vom Konkreten, das er nicht mittels pathetisch naturalistischer Figuren wie im »Sozialistischen Realismus« der Stalin-Zeit veranschaulicht, ins Allgemeine der Utopie des neuen Lebens gewendet zu haben, indem er das unregelmäßige Prisma bzw. das Kristallische zur Chiffre für diese ins Allgemeine zielende Utopie macht, zum Code für die Hoffnung auf Freiheit, Demokratie und Erneuerung des Lebens, als »Zeichen des Neuen«, wie Behr dann doch wieder richtig bemerkt.

In welcher Weise jene Zeit das Prisma und den Kristall als Chiffre für die Bewegung der Erneuerung nach einer Phase des Chaos und der Katastrophe verstand, hat auch Heinrich Vogeler ähnlich anschaulich gemacht: seine Radierung von 1918 »Die Geburt des neuen Menschen« (Abb. 13) nach der Offenbarung des



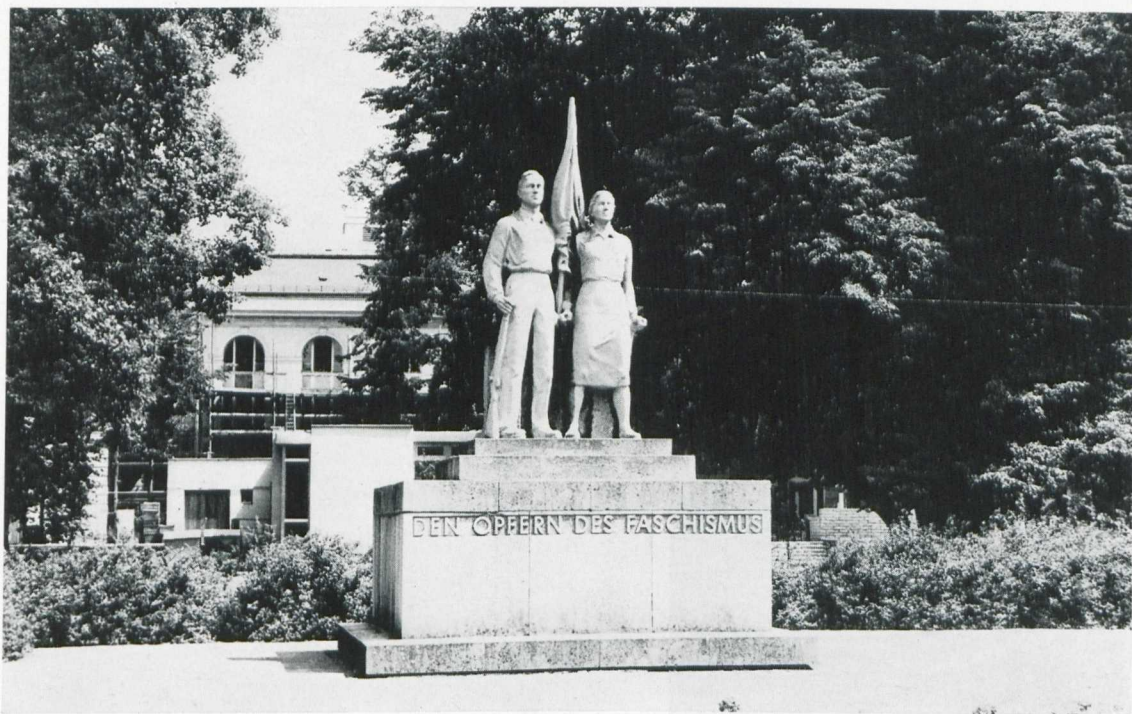
14. DENKMAL DES DICHTERS BELLI, Rom (Trastevere), 1913

Johannes zeigt über dem Trümmerfeld des Krieges die kristallinen Prismen, die sowohl den Zorn der sieben Engel als auch das Auftragen der neuen Kristallformen über dem Chaos veranschaulichen⁵¹. Diese wichtige Darstellung Vogelers liegt 1918 recht früh als Verbildlichung der ethischen Vision des Expressionismus der zweiten Stunde, der durch die Schlachten des Krieges wie durch ein umschmelzendes Feuer gegangen war. Dementsprechend findet sich neben der zentralen Rolle der Prophetie im Anschluß an Nietzsches »Zarathustra« häufig die Darstellung des Phönix, der sich aus der Asche erhebt.

So ist in Gropius' Denkmal nicht einer Trauer Ausdruck verliehen, sondern dem allgemeinen Optimismus, der die konkrete politische Tatsache in die Zukunftshoffnung wendet. Die prismenhafte Keilform schießt empor und macht damit den konkreten Sieg des Generalstreiks und die gleichsam zeitlose Emotion der Veränderung und Wendung in ein neues Leben ohne Herrschaft sichtbar. So konnte eingangs bei der Beschreibung die Form gegenständlich mit einem abfliegenden Vogel verglichen werden, verwandt dem expressionistischen Phönix. Im Winter 1841 bezeichnete Heinrich Heine seinen Dichterfreund Georg Herwegh als eine eiserne Lerche, die emporsteigt zum Licht.

Für die Genese der sich emporwindenden Form sei nochmals an den Denkmalsentwurf von Obrist erinnert, ferner an Boccioni, an den »Menschenberg« von Edvard Munch und andere Darstellungen, die – wie Werner Hofmann zeigte – um 1900 schon einem »Erlösungsdrang« Ausdruck verliehen hatten⁵².

Die Vereinheitlichung von konkret Politischem und zeitlos Allgemeinem in einer künstlerischen Konkrektion, in einer Chiffre der Utopie, ist hier nur zu verstehen vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Ideen der Zeit nach 1918/19, in dem Licht der aktivistischen Synthese aus Christentum und Sozialismus,



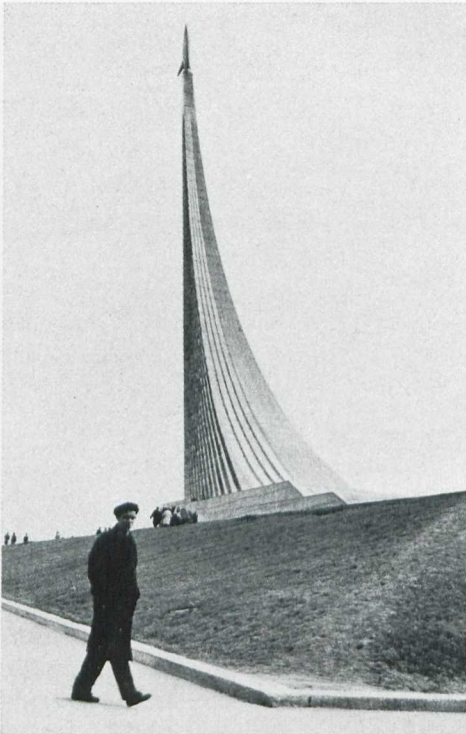
15. DENKMAL FÜR DIE OPFER DES FASCHISMUS, Gera

aus religiösem und geistigem Ethos und verantwortlichem Handeln, aus Geist und Tat. Dem haben u. a. Ludwig Rubiner in seiner Sammlung »Kameraden der Menschheit« und »Die Gemeinschaft – Dokumente der geistigen Weltwende« (1919/1920) und Ludwig Meidner mit J. R. Becher und Max Pechstein im Aufruf »An alle Künstler!« (1919) Ausdruck verliehen: *Wir müssen uns zum Sozialismus entscheiden... Damit wir uns nicht mehr vor dem Firmament zu schämen haben, müssen wir uns endlich aufmachen und mit-helfen, daß eine gerechte Ordnung in Staat und Gesellschaft eingesetzt werde... O leite uns an diesem dunklen Tage die göttliche Stimme: Gerechtigkeit und Liebe! Mit Leib und Seele, mit unseren Händen müssen wir mittun. Denn es geht um den Sozialismus – das heißt: um Gerechtigkeit, Freiheit und Menschenliebe – um Gottes Ordnung in der Welt!*⁵³

Gropius selbst hat seinen künstlerischen Entwurf und sein Selbstverständnis wie folgt umschrieben: *Der Künstler liest ja vermöge seiner seherischen Gabe die geistigen Parallelercheinungen aus einer Zeit ab und stellt sie in reinen Formen dar*⁵⁴.

V.

Überblickt man vom heutigen historischen Augenpunkt aus die Geschichte des neueren Denkmals, so erweist sich Gropius' Monument als ein wichtiges Beispiel nicht nur in der Überzeugungskraft der künstlerischen Formgebung, die den Sinngehalt anschaulich wirksam macht, sondern auch in Hinsicht der Frage nach neuen Konzeptionen des Denkmals, die über die Möglichkeiten der Tradition hinausgehen: die Ent-



16. MOSKAU, KOSMONAUTEN-DENKMAL, 1964

scheidung, mit ungegenständlichen, »abstrakten« Formen im kubistischen Stil zu arbeiten einerseits und der Verzicht auf einen traditionellen Sockel und eine Achtungszone, die den Betrachter und Rezipienten distanzieren, andererseits.

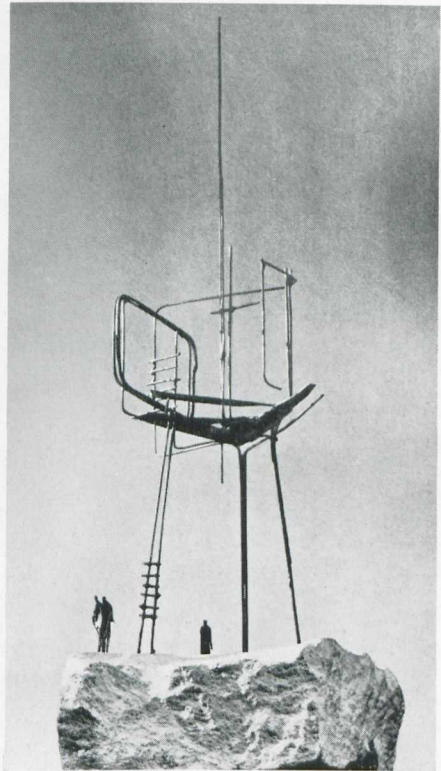
Bernhard Hoetger hatte in seinem 1. Projekt für den Niedersachsenstein (Abb. 10) schon 1915 in der Denkmalsplastik kubistische Formen mit einer menschlichen Aktfigur kombiniert, abstrakte Formen und Figur gemeinsam in eine Aufwärtsbewegung bringend. Eine ausgeprägte Sockelzone distanziert jedoch den Betrachter⁵⁵.

Auguste Rodin hatte seine »Bürger von Calais« (seit 1884 Auftrag der Stadt), ein Denkmal für die Belagerung von Calais im 14. Jahrhundert durch die Engländer, nach verschiedenen Entwürfen mit Sockel zu ebener Erde aufstellen wollen, womit sich eine völlig neue Denkmalauffassung artikulierte. Die Bourgeoise sollten wie Lebende unter Lebenden wandeln, schrieb J. Meier-Graefe⁵⁶. Der Plan traf auf heftige Ablehnung bei den Auftraggebern. Selbst Meier-Graefe dachte noch ganz in herkömmlichen Vorstellungen, wenn er meinte, daß sich die Gruppe dadurch in einen wilden Fetisch der Wilden verwandeln würde (also wohl zu einer ursprünglichen Unmittelbarkeit finden würde) – eine Wendung, die an Charles Baudelaires Feststellungen über die Skulptur im Salon von 1846 erinnert: *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*

Wie stark die naturalistische »Verwilderung des Geschmacks« (A. Kuhn 1921) noch im Jahre 1913 in der europäischen Denkmalsplastik gedieh, zeigt u. a. ein Blick auf das Denkmal für den Volksdichter G. G. Belli in Rom (Trastevere, bei der Piazza Sonnino), dessen Porträtfigur über einem Brunnen wie mitten aus dem Spaziergang mit Mantel, Zylinder und Stock in Stein gebannt ist (Abb. 14).

Daß in diesem Jahr vor Ausbruch des Krieges einerseits in Frankreich der Kubismus, in Deutschland die erste Phase des Expressionismus, in Italien der Futurismus sich entfaltet haben, andererseits in Leipzig das

17. REGINALD BUTLER, ENTWURF ZUM DENKMAL
DES UNBEKANNTEN POLITISCHEN GEFANGENEN, 1952

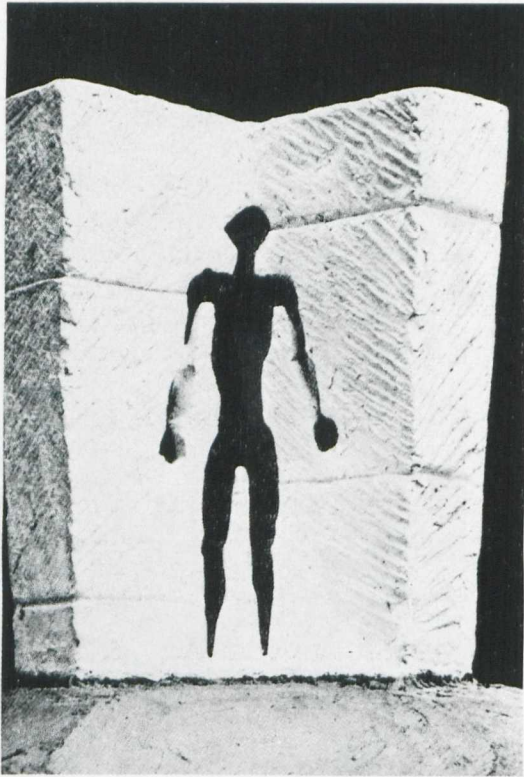


Völkerschlacht-Denkmal von Schmitz und Metzner geweiht wird, soll hier nur zur Verdeutlichung der unvereinbaren Gegensätze in politisch-ideengeschichtlicher und in kunstgeschichtlicher Hinsicht für die Zeit um 1913 erwähnt sein⁵⁷.

Auch noch nach dem 2. Weltkrieg begegnen in Ost und West überwiegend Denkmäler konventioneller Form; besonders die reiche Denkmalproduktion im Ostblock, die der historischen Bearbeitung und Beurteilung harrt, zeichnet sich durch Mangel an Innovation und wirklich neuen Konzeptionen aus: die offizielle Ideologie, die mit den sozialistischen Ideen zwar weitgehend übereinstimmt, aber der weiterführenden Kritik entzogen bleibt, wird in vollkommen herkömmlichen Formen naturalistisch-abbildhafter Provenienz präsentiert. Hauptaufgaben sind neben den Persönlichkeitsdenkmälern (Marx, Lenin, Stalin, Thälmann, A. Schweitzer u. a.) die kollektiven Denkmäler (Krieg und Antifaschismus). Ich greife aus der Fülle ein Beispiel heraus – das Denkmal für die Opfer des Faschismus in Gera (Abb. 15).

Während das architektonische Denkmal im Westen zum Teil zu imponierenden Leistungen geführt wird (Yad Washem in Jerusalem; das Kennedy-Memorial in Washington mit Reliefs von Jürgen Weber), wird im Osten sowohl unter Stalin als auch später eine naturalistische Kolossalität weitergeführt, die nicht zu neuen Konzeptionen durchzustößen vermag, sondern durch gigantische Formen das stauende Volk beeindruckt und disziplinieren soll. Unter Stalin war es das riesige, 74 m hohe Kriegsdenkmal auf dem Mamai-Hügel bei Wolgograd; aus jüngerer Zeit steht für das Riesenhafte das Kosmonauten-Denkmal von 1964 in Moskau (Abb. 16).

Die westlichen Wettbewerbe für ein Monument für den unbekanntten politischen Gefangenen (1952) und für eines für die Opfer des KZ Auschwitz zeigen in den Entwürfen zum Teil Konzeptionen, die neu sind



18. LOUIS LEYGUE, ENTWURF FÜR DAS DENKMAL
DES UNBEKANNTEN POLITISCHEN GEFANGENEN, 1953

und zum besten der Denkmalkunst des 20. Jahrhunderts gehören: so die Komposition von Reginald Butler (Abb. 17), Figuren auf einem rohen Block, durch eine hohe Drahtkonstruktion begleitet⁵³, oder die Idee von Louis Leygue, die Silhouette eines Menschen als Hohlraum in einem wuchtigen Block zu geben. Die Unausweichlichkeit wird darin ausdrucksstark (Abb. 18)⁵⁹.

Die Konkurrenz für das Auschwitz-Denkmal (1957) bringt neben den gebündelten Stahlstreben von J. H. Lonas den Entwurf von Helmuth Wolff, der insofern etwas wesentlich Neues zu realisieren sucht, als er den Betrachter, Besucher und Rezipienten in die »abstrakten« Bauformen hineinführt und ihn so das Schicksal der Insassen der Konzentrationslager nachvollziehen lassen will: eine Betonwand aus mächtigen Kuben von 18 m Höhe, 26 m Breite und 11 m Tiefe, mit drei schmalen Gängen, die sich *auf menschliches Körpermaß verengen und als Sinnbilder des Unausweichlichen gedacht sind* (E. Trier)⁶⁰. Um den Opfergang zu vergegenwärtigen, hat Wolff auf jede Aufsockelung verzichtet, ebenfalls auf eine Achtungszone. Das Monument müßte als *ein zwingendes, im wahren Sinne des Wortes Unumgängliches in den Weg gelegt werden* (Trier).

Fragt man danach, was für Denkmalkonzepte die letzten Jahre in Deutschland gebracht haben, so möchte ich abschließend zwei Beispiele erwähnen, ein figürliches und ein architektonisch-plastisches: Siegfried Neuenhausens Denkmal für J. Borges de Souza von 1971 in Kiel (zweckentfremdet in der Kunsthalle aufgestellt), das den politischen Gefangenen lebensgroß in einer täuschenden Nachbildung als Sterbenden nach der Folter wiedergibt (Abb. 19); in den gestalterischen Mitteln extrem naturalistisch, in der Intention kritisch-anklagend, also ganzheitlich gesehen realistisch, – eine Position in der Geschichte der Plastik bezeichnend, die durchaus in der ethischen und künstlerischen Tradition der Kriegsmäler von Lehmbruck



19. S. NEUENHAUSEN, DENKMAL FÜR J. BORGES DE SOUZA, 1971

und Barlach steht. Darin nähert sich der Stil von Neuenhausen dem von Edward Kienholz und seinem moralischen Engagement. Gerade Kienholz und Hanson müssen als Realisten auch für die Frage nach neuen Konzeptionen des Denkmals bewußt gemacht werden (Das tragbare Kriegerdenkmal, 1968, von Kienholz; das Vietnam-Piece, 1967, von Duane Hanson)⁶¹.

Als Beispiel eines plastischen Denkmals, das nicht mit der menschlichen Figur arbeitet, nenne ich aus unserer Gegenwart das antifaschistische Monument von Elmar Daucher in Stuttgart, 1970 zusammen mit Ernst Bloch realisiert (Abb. 20). Ohne Achtungszone unvermittelt auf dem Bürgersteig in der Nähe des Kaiser-Wilhelm-Denkmal neben der Alten Kanzlei stehen drei monumentale Würfel aus Basalt, ein vierter ist überkant in die Lücke, die die drei bilden, gestellt. Das Monument ist dadurch innen offen und somit durchgehbar (Abb. 21). In diesem mittleren Raum befindet sich am Boden eine Schrifttafel, die den Text von Bloch wiedergibt: *Verfemt, verstoßen, gemartert, erschlagen, gehenkt, vergast – Millionen Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft – beschwören dich. Niemals wieder.* Das am 8. November 1970 eingeweihte Werk ist ein Symbol der Hoffnung auf eine Zukunft in wirklicher Freiheit und in Frieden.

In je verschiedener historischer Situation mahnen uns die Monumente von Gropius und Daucher im Sinne von Nietzsches Geschichtsverständnis (»Vom Nutzen und Nachteil der Historie«, 1874) in ihrer Be-Deutung der Vergangenheit zur Gestaltung unserer Gegenwart und tragen damit in sich, wie es Hans Henny Jahn vom Kunstwerk forderte, die »Verantwortung für das Zukünftige«.

Anmerkungen

¹ Das Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar bei Diether Schmidt (Hg.), *Manifeste Manifeste 1905–1933*, Dresden 1965, S. 231; Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919–1933*, Köln (2. Aufl.) 1968, S. 38–41; Norbert Huse, »Neues Bauen« 1918 bis 1933, München 1975, S. 51.



20. ELMAR DAUCHER /
ERNST BLOCH,
ANTIFASCHISTISCHES
MAHNMAL, Stuttgart, 1970

- ² Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt/M. 1960, S. 144–145 (Herrn Prof. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth verdanke ich einen diesbezüglichen Hinweis). Wichtig für die Märzereignisse um den Militärputsch von Lüttwitz und Kapp das Heft der »Aktion« Franz Pfemferts vom 20. März 1920 mit dem Titelholzschnitt »Auf dem Märzfriedhof« von Conrad Felixmüller, zwei Männer, die auf die Gräber der Gefallenen schwören, mit Lenins Abhandlung über den Opportunismus und den Zusammenbruch der 2. Internationale und S. 165–66 dem Aufruf der SPD zum Generalstreik. – Die Wiedergabe der Erinnerungen von Alma Mahler-Werfel nicht exakt bei A. Behr 1967, Anm. 6 (vgl. hier Anm. 4).
- ³ Dietrich Clarenbach, *Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert*, München 1969 (Diss. TU), S. 117–122. Herrn Dr. Clarenbach bin ich die freundliche Hilfe beim Beschaffen der Photos zu Dank verpflichtet, ebenso dem Rat der Stadt Weimar und Herrn Klünner vom Bauhaus-Archiv, Berlin. Es war mir nicht möglich, die wichtige Broschüre zu bekommen: *Märzgefallenen-Denkmal. Weimar 1. Mai 1922*, Weimar 1922.
- ⁴ A. Behr, Das Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen*, Weimar 1967, Heft 5, S. 459–464.
- ⁵ G. C. Argan, *Gropius und das Bauhaus*, Reinbek 1962, S. 63, 119; zur Geschichte der Material-Bedeutung und -Bewertung vgl. auch G. Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jh., in: H. Koopmann / J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jb.*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1971, S. 129 f.
- ⁶ Josef Strykowski, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Wien 1923, S. 360; W. Hofmann, Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1958, S. 125; H. M. Wingler, *Das Bauhaus*, 1968, S. 234; D. D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, New York 1970, S. 660; D. Clarenbach *op. cit.* 1969, S. 117; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Denkmäler der Arbeit, in: H.-E. Mittag / V. Plagemann, *Denkmäler im 19. Jb.*, München 1972, S. 276; Erwähnung auch bei U. Kultermann, Das Denkmal in unserer Zeit, in: *Das Kunstwerk*, Jg. 12, 1958, S. 43–44 und bei Werner Hofmann im Katalog der Ausstellung *Kunst in Deutschland 1898–1973*, Hamburg 1973 unter dem Jahr 1921; ferner Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918–1945*, Cambridge/Mass. 1968. – An dieser Stelle möchte ich meinen Dank für freundliche Hinweise und Gespräche aussprechen Herrn Dr. Norbert Huse, Herrn Dr. W. Nerdinger und Herrn Prof. Schmoll gen. Eisenwerth.
- ⁷ F. Borsi / G. F. König, *Architettura dell'Espressionismo*, Genua/Paris 1967, S. 158–159; W. Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, S. 111; Katalog der Ausstellung *Bauhaus 1919–1928*, Museum of Modern Art, New York 1938 (Reprint 1972), S. 203; Katalog der Ausstellung *50 Jahre Bauhaus*, Stuttgart 1968, S. 148; Katalog der Ausstellung *Walter Gropius Bauten und Projekte 1906–1969*, Kunstgewerbemuseum Zürich 1971, Nr. 8.
- ⁸ Hubert Schrader, *Das deutsche Nationaldenkmal*, München 1934; Martin Gosebruch, *Donatello – das Reiterdenkmal des Gattamelata*, Stuttgart 1958; Harald Keller, Artikel »Denkmal« in: *RDK*, Bd. 3, Stuttgart 1954, S. 1258 f.
- ⁹ O. K. Werkmeister, Von der Ästhetik zur Ideologiekritik, in: *Ende der Ästhetik – Essays*, Frankfurt/Main 1971, S. 57–85: *Die Kunstformen veranschaulichen nur die dazu notwendige religiöse Gesinnung, die sie selber stimulieren, lassen dagegen nicht ihre historische Motivierung erkennen. Die Kunstgeschichte, die auf deren Erforschung zielt, kann bei dem Aussagegehalt der*



21. E. DAUCHER / E. BLOCH, STUTTGARTER MAHNMAL, 1970

Formen nicht stehenbleiben. Letztere Folgerung muß bejaht werden, will der Historiker der Kunst nicht im ästhetischen Elfenbeinturm verharren; doch wäre zu fragen: Wie aber bekommt man bei der Suche nach historischen Motivierungen und Ideen die verschiedenen künstlerischen Seinsweisen von niederländischer Malerei (Rogier – Bouts) oder hochgotischer Plastik (Mainz – Naumburg) oder expressionistischer Malerei (Meidner – Beckmann) in den Griff? Denn bei gleicher sozialgeschichtlicher Lage sind zumeist die Formen der Realisation und damit auch letztlich der künstlerische Gehalt (Sinn) verschieden. Das Subjekt des schaffenden Künstlers reproduziert die historische Situation, produziert aber zugleich Wirklichkeit (vgl. Karel Kosík). Diese Dialektik hat Werkmeister aus dem Auge verloren. Die Unterscheidung künstlerischer Individualität bleibt somit eine wichtige Aufgabe der Kunstgeschichte. Dort, ja gerade auch dort ist die Kunstgeschichte als historisch ordnende zu Hause. Daß Ideologiekritik als besondere Methode von eigenen ideologischen Prämissen abhängig bleibt, kontextabhängig bleiben muß, jeder Erkenntnisversuch und somit auch Ideologiekritik das eigene Bezugssystem absolut zu setzen geneigt ist, also nie objektiv, sondern immer interessenbedingt bleibt, dies hat schon Friedrich Nietzsche festgestellt. Er reduzierte freilich Erkenntnis auf die Notwendigkeit einer »Perspektivenlehre der Affekte«, womit er das System der sozial orientierten Individualpsychologie von Alfred Adler inspiriert hat. Zu Ideologie und Interessenbedingtheit von Erkenntnis vgl. Hans Barth, *Wahrheit und Ideologie* (1945, 1961), Frankfurt 1974; N. Goodman, *Languages of Art – an Approach to a Theory of Symbols*, 1968, dt. Ausgabe Frankfurt/Main 1973; Denotation – Imitation – Inventio; ferner Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, (2. Aufl.), Frankfurt/Main 1970; Jürgen Habermas (Hg.), *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt/Main 1971; Joseph Gabel, *Ideologie und Schizophrenie – Formen der Entfremdung* (1962), deutsch Frankfurt/Main 1976 (freundlicher Hinweis von Herrn Dipl.-Psych. Gert Sonntag, Regensburg); Leszek Kolakowski, Der Mythos im Erkenntnisproblem, in: *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, München 1973, S. 22–32; Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten – eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, Frankfurt/Main 1973; speziell aus kunstwissenschaftlicher Sicht zur Ideologiekritik A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, S. 19 f. (Der Begriff der Ideologie in der Kunstgeschichte); Werner Hofmann, Kunst jenseits der geschlossenen Systeme, in: *Mercur*, Oktober 1971, S. 95 f. und jetzt rezeptionstheoretisch Hans R. Jauß, Negativität und Identifikation, in: H. Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 266 f. Die Stufungen einer ästhetischen Theorie im tschechischen Strukturalismus von Jan Mukařovský, F. Vodička, J. Lotman und Jurij Striedter sind nicht berücksichtigt von L. Dittmann, Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang, in: *Internat. Jb. für interdisziplin. Forschung*, hg. von R. Schwarz, Bd. II: Wissenschaft als

- interdisziplinäres Problem, Berlin 1975, S. 167 f.; desgleichen fehlen dort die zum Teil auf dem Prager Strukturalismus fußenden Bausteine einer umgreifenden Rezeptionstheorie in der Literaturwissenschaft bei Hans Robert Jauf (Geschichte der Kunst und Historie: in: H.R.J., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1970, S. 208–251 und jetzt von Jauf der Beitrag in: *Poetik und Hermeneutik* 6). Ferner wichtig Vladimir Karbusicky, *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus* (Prag 1969), München 1973. Zur Beurteilung der dialektischen Methode und Theorie vermag Dittmann (S. 172, Anm. 102) lediglich Vorbehalte zu artikulieren, ohne Argumente zu skizzieren; dagegen außer Habermas schon Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten* (1967), Frankfurt/Main 1973, Kap. II, 3: Die Metaphysik der Kultur, S. 104 ff.
- ¹⁰ E. Trier, Notizen zum neuen Denkmal, in: *Der Mensch und die Künste*, Festschrift für H. Lützel, 1962, S. 494 f.; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Geschichte des Beethoven Denkmals, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 1), Kassel 1966, S. 242–277.
- ¹¹ J. W. Goethe, Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland, in: *Propyläen* 3, 1800, S. 165–67, die wirklich mehr als flüchtig war. Die berechtigte Antwort von Schadow: Über einige in den Propyläen abgedruckte Sätze Goethes die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend, in: *Eunomia* Jg. 1, 1801, wieder in: Schadow, *Aufsätze und Briefe*, hg. von J. Friedländer, (2. Aufl.) Stuttgart 1890, S. 44–45; dazu H. Mackowsky, Goethe und Schadow, in: *Zs. für Kunstwiss.* 3, 1949, S. 33–50 und W. Hofmann, *Das irdische Paradies – Motive und Ideen des 19. Jh.*, München (2. Aufl.) 1974, S. 34.
- ¹² Als ein Beispiel sei lediglich die Einweihung des Reiterdenkmals für König Ludwig I. neben dem Dom zu Regensburg im Jahre 1902 herausgegriffen. Zur Enthüllung am 9. Mai 1902 erschienen Sonderblätter der Lokalpresse: Regensburger Tagblatt, Bayerischer Volksbote, Regensburger Anzeiger. Der Volksbote gemahnt die Stadt Regensburg, die große Schuld an König Ludwig hinsichtlich Walhalla, Befreiungshalle, Glasfenster im Dom und Vollendung der Domtürme (seit 1858) abzutragen. Die Festnummer des Tagblattes vom 8. Mai 1902 preist: *Heil dem Prinzregenten*, der zur »Weihe« nach Regensburg kam. Bei der Feier agierten zahllose Fahnen, große Festzüge mit Modellen der Walhalla, der Befreiungshalle und des Domes; Sonderzüge aus Neufahrn, Schwandorf, Sünching, Ingolstadt und Plattling wurden eingesetzt (vgl. Stadtarchiv Regensburg, Z. reg. 5696). Hierfür auch Heinrich Manns »Untertan« von 1918, wo der Autor im 6. Kap. überrtrogen die nationalistischen Einweihungsfeiern und Enthüllungsreden jener Zeit anlässlich eines Kaiser-Wilhelm-Denkmal schildert.
- ¹³ Hans-Ernst Mittig, Über Denkmalkritik, in: Mittig/Plagemann, *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972, S. 284, 287 f., 290.
- ¹⁴ A. v. Hildebrand schrieb 1893 im *Problem der Form* (Hg. H. Bock, Köln 1969, S. 251 f), daß der Mangel an Reliefaufgaben an Bauten die Bildhauer zur freistehenden Rundplastik auf Plätzen übermäßig zwingt – zu *unglücklichen Monumenten. Welche unsägliche Armut, welch ewiges Einerlei zeigen deshalb die heutigen Monumente. Wenn man die Anzahl von Standbildern, die in den letzten zwanzig Jahren in Europa entstanden sind, nebeneinander stellen würde* (ein herrlicher Einfall! D. S.) – *welche Masse von Plastik, die sich bemüht, irgend etwas Neues zu geben und sich in dem Bann der isolierten Rundplastik unglücklich krümmt und windet, weil ihr jeder Anschluß an Architektur . . . verboten ist, wie in Einzelhaft verbannt . . .* Wie H. Bock anmerkt, versuchte Hildebrand selbst 1910 eine bessere Lösung mit seinem Bismarck-Reiterdenkmal in Bremen, indem er es zwischen die Fassade des Domes und das Alte Rathaus proportioniert einpaßte und somit auf diese Bauten Bezug nehmen ließ. Zu Hildebrand und Rodin vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Rodins kunsttheoretische Ansichten, in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh.*, hg. von H. Koopmann/Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 2, Frankfurt/Main 1972, S. 238–256, und derselbe: *Rodin-Studien*, München 1976. Doch entwarf Hildebrand insgesamt gesehen keineswegs neue Denkmalkonzeptionen. Immerhin stellt Wilhelm Lehmbruck in seinem unveröffentlichten Entwurf zu einem Denkmal für Heinrich Heine nicht eine bronzene Porträtfigur des Dichters auf einen Sockel (wie Hugo Lederer 1912/13 für Hamburg), sondern versucht mittels eines trauernden stehenden Liebespaares, zwei sich umfangenden Akten, etwas Wesentliches für die Erinnerung des in Deutschland ungeliebten und vom Antisemitismus verfolgten Dichters zu veranschaulichen. Die Skizze entstand wohl um 1906 bis 1908 (50. Todestag Heines); ich werde sie im Rahmen meiner Studien zum Frühwerk Lehmbrucks behandeln.
- Denkmalkritik findet sich um 1900 auch bei W. Bode: Beim Eintritt in das neue Jahrhundert, in: W. B., *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jh.*, Berlin 1901, S. 158 f. und W. Bode, Vier Denkmäler, in: *Kunstwart* 20, 1906/07, S. 439 f., wo Bode Ausschüsse zur Beseitigung von Denkmälern zu bilden fordert! Zur Kolossalität der Denkmalplastik als Ausdruck der *Großmannssucht* (Bode) des deutschen Kaiserreiches vgl. auch R. Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Neuausgabe München 1973, S. 357 f.
- U. Boccioni schrieb 1912 in seinem Manifest »Die futuristische Bildhauerkunst«: *Die Plastik bietet heute in allen Städten Europas in Denkmälern und Ausstellungen ein so bemitleidenswertes Schauspiel an Barbarei und phantasieloser Nachahmung, daß sich mein futuristisches Auge mit tiefem Ekel von ihr wendet!* Und er fordert in Punkt 10: *Man muß die systematische Aktdarstellung zerstören, die traditionelle Konzeption der Statue und des Denkmals!* (C. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbeck 1966, S. 200).
- Paul Cassirer, Der Tempel des Bismarck, in: *Pan*, 2. Jg., hg. von P. Cassirer, no. 6 vom 16. Dezember 1911, S. 186 f. bezeichnet die deutschen Denkmalwerke als Protzen, Bramarbasieren und Großmannssucht; vgl. auch V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, in: Mittig/Plagemann, *op. cit.* 1972, S. 217 ff.
- ¹⁵ H. Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst-Essays*, Leipzig 1903, S. 131–168.

- ¹⁶ Zur Seite der meist nötigen Konnotationen des Denkmals, der Notwendigkeit einer Schrifttafel oder Parole, damit vom Rezipienten Figur und Sinn identifiziert werden können und das Mal somit seine ideologisierende Funktion zu erfüllen vermag (Gehlen sprach in anderem Zusammenhang von schriftlichen Konnotationshilfen), sei hier eingeflochten, daß schon G. Schadow 1791 Denkmäler forderte, die sich selbst erklären sollen (vgl. J. Menzhausen, in: *Job. G. Schadow – Bildwerke und Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung Berlin 1964/65, S. 19), – aber wie ist dies möglich?
- ¹⁷ Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966; derselbe, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, Köln 1970.
- ¹⁸ H. Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst*, Leipzig 1903, das letzte Zitat S. 156. Die Zukunft, die wir heute ein bißchen überblicken, brachte in Deutschland bald Wilhelm Lehmbruck, dessen Skulptur ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte des Kunstbewußtseins und der Formfindung des Expressionismus, Geistiges aus dem Material zu ziehen, ist; vgl. Kurt Badt, *Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks*, in: *Zs. f. bildende Kunst*, 1920, S. 169–182; P. Westheim, *W.L.*, Berlin 1921; G. von Roden / S. Salzmann, (Hg.), *W. L. – sieben Beiträge zum 50. Todestag*, Duisburg 1969 (Herbert von Einem, Fritz von Unruh, G. Händler, Willi Lehmbruck, S. Salzmann, E. Pannenbecker, D. Schubert); ferner D. Schubert, *Frühwerke Wilhelm Lehmbrucks*, in: *Kunstchronik*, Juni 1970, S. 147.
- ¹⁹ H. Obrist a. a. O. 1903, S. 157–158; vgl. auch Obrists Feststellungen in: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst*, Berlin 1919: *Leben wir in der Utopie, entwerfen wir Pläne . . . Noch nie habe ich derart in der Phantasie gelebt, wie jetzt. Da mein Gebiet der Architekturplastik für mich und für meine Lebensdauer für immer aus ist, habe ich dieses Gebiet radikal aufgegeben, überhaupt die Plastik und entwerfe in der Stille Phantasien . . . es sind nur Skizzen, Träume, Schäume . . . Kurz, ich arbeite wie die deutschen Dichter und Musiker vor 100 Jahren, aus der Sehnsucht heraus, ohne jede Aussicht auf Realisierung . . .*, S. 64.
- ²⁰ W. Hofmann, *Von der Nachahmung . . .*, op. cit. 1970.
- ²¹ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Denkmäler der Arbeit, in: Mittag/Plagemann, op. cit. 1972, S. 253–281, Zitat S. 272.
- ²² C. Giedion-Welcker, *Plastik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1955, S. 150–151; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth a. a. O. 1972; zu Tatlin auch Katalog d. Ausst. *Kunst in der Revolution*, Frankfurt/Stuttgart/Köln 1972–1973, S. 40–41.
- ²³ Karl Scheffler, *Moderne Baukunst*, in: *Kunst u. Künstler*, 1. Jg. 1903, S. 480; W. Hofmann, *Von der Nachahmung*, 1970, Abb. 131.
- ²⁴ W. Hofmann, op. cit. 1970, S. 49; ders., Über Matisse, Maillol und Brancusi, in: *Museum und Kunst – Beiträge für Alfred Hentzen*, Hamburg o. J. (1971), S. 97–108; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Brancusi und Rodin – ein Beispiel kontradiktorischer Filiation, in: *Festschrift für L. Dussler*, München 1972, S. 457–480; Albert E. Elsen, *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*, London 1974, S. 49 f.; Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brancusi in Romania*, Bukarest 1974.
- ²⁵ Max Deri, Die Futuristen, in: *Pan*, hg. von Alfred Kerr, 2. Jg. no. 29 vom 6. Juni 1912; C. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 1966; W. Hofmann, op. cit. 1970; Umbro Apollonio, *Der Futurismus*, Köln 1972; Boris Arvatow, *Der Futurismus als soziales Problem*, in: B.A., *Kunst und Produktion*, München 1972, S. 97 f.; zur ideologischen Auseinandersetzung vgl. Leo Trotzki, *Der Futurismus* (1923), Neuausgabe Zürich 1971, auch in: Trotzki, *Literatur und Revolution*, Berlin 1958, S. 106 f.; Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Rom 1971.
- ²⁶ Zum »Kabinett des Dr. Caligari« von 1919, Regie: Robert Wiene, Bauten: W. Röhrig, W. Reimann, H. Warm vgl. S. Kracauer, *Von Caligari bis Hitler*, Reinbek 1958; R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Zürich 1965; John Willett, *Expressionismus*, London/München 1970; ferner E. Weise, *Sergej M. Eisenstein*, Reinbek 1975, S. 24; ferner im Katalog *Zwischen Kunst und Industrie – der deutsche Werkbund*, München, Neue Sammlung 1975, S. 362.
- ²⁷ P. Westheim, Rudolf Belling, in: P.W., *Für und Wider*, Potsdam 1923, S. 187 f.; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth / Helga D. Hofmann, *Rudolf Belling*, Katalog der Ausstellung Gal. Ketterer, München 1967, Nr. 26; Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Rudolf Belling*, St. Gallen 1971, Nr. 8; H. Kliemann, *Wassili Luckhardt*, Tübingen 1973.
- ²⁸ F. Borsi / G. K. König, op. cit. 1967; W. Pehnt, op. cit. 1973; Norbert Huse, »Neues Bauen«, 1975 (siehe Anm. 7). Vgl. hier außerdem den Entwurf von Bruno Taut für ein Monument des Neuen Gesetzes, um 1920, aus farbigem leuchtendem Glas, eine regelmäßige kristalline Komposition; Taut bezieht sich in diesem Entwurf expressis verbis auf die »Offenbarung des Johannes« (21, 10–11), wo das Himmlische Jerusalem mit einem Kristall verglichen wird (vgl. hier Anm. 49). Max Beckmann las im Kriegsjahr 1915 Nietzsches »Zarathustra« und das Neue Testament!
- ²⁹ Vgl. hierfür den Jg. 1915 der Zeitschrift »Die Plastik« (München), hg. von A. Heilmeyer, unter der Parole: »Arbeit fürs Ganze« und den Jg. 1922, Heft 5, S. 20 mit Leitsätzen bei der Errichtung von Kriegerdenkmälern! Ferner: Kriegsgräber im Felde und Daheim, *Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1917/18* (auch hg. von der Heeresverwaltung, München 1917); *Deutscher Ebbenhain – für die Helden 1914–1918*, Leipzig 1931; Martin Damus in: *Kunst u. Unterricht*, Sonderheft 1974, S. 70–80.
- ³⁰ Zu Barlachs Anti-Kriegsdenkmälern die treffenden Analysen von Kurt Badt, *E.B. – der Bildhauer*, Neumünster 1971.
- ³¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik – Griechentum und Pessimismus*, 1872, Neuausg. München o. J., S. 110; Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte* (1951), Reinbek 1969, S. 207.
- ³² J. A. Schmoll gen. Eisenwerth / Helga D. Hofmann, Katalog *Rudolf Belling*, München 1967, Nr. 23.
- ³³ *Ja! – Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*, Berlin 1919, S. 101; Adolf Behne, in: *Sozialistische Monatshefte*, Jg. 1919, Heft 6/7.

³⁴ K. E. Osthaus, *Van de Velde*, Hagen 1920, S. 135–139; H. van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 349 f.; R. Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Neuausgabe München 1973, S. 357, das Nietzsche-Stadion verbinde den Gedanken der Heroenverehrung mit der Idee der körperlichen Ertüchtigung. Abgesehen von oft mangelnden Belegen wird Nietzsche bei Hamann/Hermand besonders im Bd. 1 der Reihe (Gründerzeit) erstaunlich verzerrt interpretiert und der DDR-Ideologie dienstbar gemacht – interessenbedingt?! Nietzsche weniger deutschnational oder nazifiziert sehen Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien 1894; Franz Pfemfert, Die Deutschsprechung Nietzsches – ein Protest, in: *Die Aktion*, 5. Jg. 1915, Nr. 26 vom 26. Juni 1915; Hermann Hesse, *Zarathustras Wiederkehr*, 1919; Gottfried Benn, Nietzsche – nach fünfzig Jahren, in: G. B. – *Gesammelte Werke*, Bd. I, Wiesbaden 1958; Heinrich Mann, Kaiserreich und Republik (1919), jetzt in: Heinrich Mann, *Essays*, Hamburg 1960, S. 408 f.

Für den deutschen Expressionismus wirkte Nietzsches Epochen-Kritik wie Sprengstoff – seine Gegnerschaft zu Bismarck und Wilhelm II., seine Ablehnung des deutschen Nationalismus und des Antisemitismus, seine Einschätzung von Heinrich Heine als europäische Gestalt, seine Idee der Erneuerung des Menschen, die er in die Chiffre vom »Übermenschen« kleidete (als Gegensatz zum herrschenden deutschen Untertanen-Typus, den Heinrich Mann so treffend schilderte) u. a. Aspekte; vgl. auch Alfred Kerr, Rede am Heine-Denkmal (1926), jetzt in: *Heine in Deutschland – Dokumente seiner Rezeption 1834–1956*, hg. von K. Th. Kleinknecht, München 1976, S. 139; Kerr sieht im Übermensch die Verschmelzung von Nazarener und Hellenen, von Gewissensmensch und Schönheitsmensch, von Geistes- und Tatmensch und keineswegs den antisemitischen Arier und Gewaltmenschen. Zu Nietzsche außerdem aus jüngerer Zeit: Edgar Salin, *Vom deutschen Verhängnis – Burckhardt und Nietzsche*, Hamburg 1959; Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*, Reinbek 1969, S. 55 f.; Hans Barth, *Wahrheit und Ideologie* (2. Aufl. 1961), Frankfurt/Main 1974, Kapitel V., S. 203 ff.; Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, 2. Aufl. Frankfurt/Main 1970, S. 353–363; ferner Dieter Jähnig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte*, Köln 1975.

In Berlin arbeitet Jürgen Krause bei Prof. T. Buddensieg an einer Dissertation mit dem Thema: *Nietzsche und Nietzsches Werk als Thema der bildenden Kunst um 1900*.

Nietzsches Wirkung auf die Ausdrucksformen der Kunst nach 1900 etwa im ihn weniger deutschnational als Hermand verstehenden Expressionismus mit seiner zentralen Idee der Prophetie der Erneuerung des Menschen oder etwa für die Kunst Max Beckmanns oder die Ausdruckskraft des Häßlichen bei Otto Dix blieben Themen für sich.

³⁵ Zum Monument für Rosa L. / Karl L. vgl. D. Clarenbach *op. cit.* 1969, S. 117; J. A. Schmolle gen. Eisenwerth, Denkmäler der Arbeit, a. a. O. 1972, S. 276. Das Monument wurde nach 1933 zerstört; es trug 1926 die Inschrift: *Den toten Helden der Revolution und Freiligraths Ausruf Ich war – ich bin – ich werde sein* (vgl. *Denkmale der Geschichte und Kultur*, 2. Aufl. Berlin-DDR 1974, S. 162).

Zur Geschichte des Materials und seiner Bedeutung G. Bandmann, a. a. O. 1971 (siehe Anm. 5).

³⁶ Dazu Heinrich Mann, Geist und Tat (1910), in: *Pan*, hg. von Wilhelm Herzog, 1. Jg. 1911, Nr. 5 vom 1. Januar 1911, S. 137–143, jetzt auch in: H.M., *Essays*, Hamburg 1960, S. 7–14; Kurt Tucholsky, Der Geist von 1914 (geschrieben 1924), in: K.T. – *Gesammelte Werke*, ed. 1975, Bd. 3, S. 426–431; von Heinrich Mann ferner der Roman *Der Untertan* (1916–1918) und seinen Essay *Kaiserreich und Republik von 1919* (siehe Anm. 34).

Paul Raabe, *Ich schneide die Zeit aus – Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts »Aktion«*, München 1964; vgl. auch D. Schubert, Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus, in: *Das Porträt der zwanziger Jahre*, Katalog der Ausstellung Bonn (Rheinisches Landesmuseum) 1976, 23–46.

³⁷ Das Denkmal ist eine für autoritäre Gesellschaften typische Form öffentlicher Ideologisierung (die früher, als es noch nicht Photographie, Film, Fernsehen gab, das Volk öffentlich erreichen sollte). Man kann im geschichtlichen Vergleich sehen, daß Denkmäler mit Zuwachs an Herrschaft und dem Feiern ihrer Ideale quantitativ zunehmen; umgekehrt, daß demokratische Entwicklungen, die autoritäre Strukturen abbauen, nicht des Denkmals bedürfen, da sie sich dem christlichen und sozialistischen Ideal der sozialen Gleichheit und Abschaffung von Herrschaft nähern. Unter Perikles wurden Denkmäler für Einzelne verboten!

Entsprechend wuchs der Denkmalkultus zur »Denkmalpest« in wilhelminischer Zeit, unter Hitler und – bei anderer Ideologie – unter Stalin. Bewegungen, die eine echte Befreiung der Menschen von Herrschaft suchen, dürften mit ihrer Etablierung kaum eine breite Denkmalkampagne aktiv betreiben. Zur Definition des Denkmals als Instrument der Ideologisierung vgl. H.-E. Mittag, Über Denkmalkritik, *op. cit.* 1972, S. 289.

³⁸ Rosa Luxemburg, Die russische Revolution (geschr. 1918), in: R. L., *Schriften zur Theorie der Spontaneität*, Reinbek 1970, S. 190–91; Kurt Eisner, *Sozialismus als Aktion*, hg. von Freya Eisner, Frankfurt/Main 1975; Otto Rühle, *Die Revolution ist keine Parteisache*, Berlin 1920; Franz Pfemfert / O. Rühle / J. Broh / M. Harden, *Über die März-Katastrophe 1921 des deutschen Proletariats*, Berlin 1921 (Aktionsbeiträge); Otto Rühle / Franz Pfemfert, *Moskau und wir*, Berlin 1921; O. Rühle, *Baupläne für eine neue Gesellschaft*, hg. von Henry Jacoby, Reinbek 1971; Alfred Adler, Bolschewismus und Seelenkunde, in: *Internationale Rundschau* (Zürich) 4, 1918, S. 597–600.

³⁹ K. Umanski, *Neue Kunst in Rußland 1914–1919*, Potsdam 1920, S. 31–32; Umanski setzt zu Recht Koroljows Monumentalität kristallinischer Formen von den unplastischen Lösungen W. Tatlins ab. Tatlin plante neben dem Denkmal für die Internationale ein »Monument der Maschine« (1919) als gigantische Maschinerie mit Kinos, Lokalen, mit Kunstgalerien, einer Radiostation u. a. (Umanski, a. a. O., S. 32). *Das rhythmische Wesen dieser lebendigen Maschine sei auch die konsequenteste monumentale Gestaltung des Zeitgeistes*, kommentiert Umanski und bringt sie unter den Begriff des *künstlerischen Ultra-Materialismus*.

- ⁴⁰ Denkmäler für Danton und Robespierre – das wäre im historischen Vergleich, wie wenn man Trotzki und Stalin Denkmäler errichten wollte. Für diesen Zusammenhang Georg Büchners Drama »Dantons Tod« von 1835 und Manès Sperber, *Rede zum Empfang des Büchner-Preises*, Darmstadt 1975.
- ⁴¹ Überhaupt entstanden nach 1918 in Rußland nicht allein kubo-futuristische oder expressionistische Werke, sondern in der Fülle dieser neuen, vom Staat in Auftrag gegebenen Denkmäler machten sich Dilettantismus und Konvention breit. Formen eines herkömmlichen naturalistischen Pathos im Stile der *bequemeren Tradition* (Umanski) verdrängten nach Lenins Tod und Trotzki erzwungener Isolierung die revolutionären Stile zugunsten starrer Realismus-Doktrin, die mit naturalistisch-idealistischer Kolossalität arbeiteten und damit die Kriterien des strengen Realismus nicht mehr erfüllten (kritische Darstellung der sozialen Wirklichkeit). In diesem Sinne wäre auch endlich für die offizielle Kunst im Osten von pseudo-sozialistischem Idealismus statt von »sozialistischem Realismus« zu sprechen.
- ⁴² Dazu Karel Kosik, *Die Dialektik des Konkreten* (1967), Frankfurt/Main 1973, S. 126; Kurt Badt, Der kunstgeschichtliche Zusammenhang, in: K.B., *Kunsttheoretische Versuche*, hg. von L. Dittmann, Köln 1968, S. 141–175; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, S. 9–12.
- ⁴³ Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Clarenbach (München), der mit Walter Gropius korrespondiert hat. Vgl. auch D. Clarenbach, *op. cit.* 1969, S. 121–123 (Zitat eines Briefes von Gropius vom 1. August 1968).
- ⁴⁴ Johannes Schlaf, Das neue Denkmal in Weimar, in: *Frühlicht*, 1. Jg. 1921/22, Heft 4, Reprint Frankfurt/Main 1963, S. 191–193; Schlaf, vom Naturalismus kommend, gehört zu den Frühexpressionisten der Literatur; er suchte schon um 1902 die Gestaltung der Idee des neuen Menschen und des religiösen Individualismus (1901 »Die Suchenden«; 1902 »Peter Bojes Freite«, Trilogie). Von seinen theoretischen Schriften seien erwähnt die Essays von 1898 und 1904 über Walt Whitman, 1905 über Verhaeren, 1907 über Friedrich Nietzsche, drei Herolde des Expressionismus; ferner 1906 die Kritik der Taineschen Kunstphilosophie, 1910 und 1911 die Abhandlungen über Religiosität und Individuum.
- ⁴⁵ Nachweis bei A. Behr, *a. a. O.* 1967, Anm. 10.
- ⁴⁶ M. Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana 1971, S. 118 f.; Norbert Huse, »Neues Bauen«, München 1975, S. 52.
- ⁴⁷ Vgl. Deutsche Form im Kriegsjahr – Die Ausstellung Köln 1914 (*Jb. d. deutschen Werkbundes* 1915), München 1915, Tf. 77. Zum Kristall in der Baukunst um 1920 siehe F. Borsi / G. K. König, *a. a. O.* 1967; G. Bandmann, Der Wandel in der Materialbewertung, *a. a. O.* 1971, S. 141; W. Peht, *Architektur des Expressionismus*, 1973, S. 38 f.; N. Huse, *a. a. O.* 1975, S. 15 ff.; Helga Kliemann, *Wassili Luckhardt*, Tübingen 1973.
- ⁴⁸ Ernst Toller, *Eine Jugend in Deutschland* (1933), Reinbek 1963; T. Dorst / H. Neubauer, *Die Münchner Räterepublik – Zeugnisse und Kommentar*, 5. Aufl. Frankfurt 1972; vgl. dazu auch D. Schubert, Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehmbruck, in: *Festschrift Wolfgang Braunsfels*, Tübingen 1976; Eberhard Lämmert, Das expressionistische Verkündigungsdrama, in: *Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jh.*, hg. vom H. J. Schrimpf – Festgabe für Benno von Wiese, Bonn 1963, 309–329; Otto F. Best (Hg.), *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart 1976.
- ⁴⁹ Ernst Toller, *Die Wandlung*, Potsdam 1919, S. 77. Auffallend hier auch Tollers Vorstellung einer Menschheitskathedrale, die an Max Beckmanns Idee einer »neuen Kirche« erinnert (in: *Schöpferische Konfession*, hg. von Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 66), vgl. Christian Lenz, Beckmanns »Synagoge«, in: *Städte-Jahrbuch* 4, 1973, S. 299 ff. und Donat de Chapeaurouge, Die »Kathedrale« als modernes Bildthema, in: *Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen* 18, 1973, S. 155–172, dort S. 168 auch der Hinweis auf Gropius' Vorstellung einer *Zukunftskathedrale* in Bezug auf seine Kunstschule »Bauhaus« (Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919). Lenz gibt in Hinblick auf Beckmanns »Synagoge« die wichtigsten Verweise auf die religiösen Ideen, die Kultbau- bzw. Kathedral-Idee und Stern-Vorstellungen in der Architektur um das »Frühlicht« und den Arbeitsrat für Kunst in Berlin. Besonders hinweisen möchte ich zusätzlich auf Max Tauts Entwurf »Marmor-Dom« von 1920 (in: »Frühlicht« 1920) und vor allem auf den übersehenen Entwurf von Bruno Taut zu einem »Monument des Neuen Gesetzes« (um 1920), ein Kristall aus farbigem, leuchtendem Glase und eine hoch aufragende turmartige Form – beide nach dem Text der Offenbarung des Johannes 21, 10–12 und des Propheten Haggai 1, 1–17 und in Anlehnung an Luther, Liebknecht, Nietzsche und an Scheerbarts »Glasarchitektur« (Abb. 11). In der Apokalypse heißt es über die heilige Stadt Jerusalem: *Und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem Jaspis, klar wie Kristall . . .* Vgl. Bruno Taut, *Frühlicht 1920–1922*, neu hg. von U. Conrads, Frankfurt/M./Wien 1963; John Willet, *Expressionismus*, London/München 1970, S. 126; Kurt Junghanns, *Bruno Taut*, Berlin-Ost 1970, Abb. 66–81; *Die Gläserne Kette – visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920*, Katalog d. Ausst. Berlin, Akademie der Künste 1963, 78.
- ⁵⁰ Die für den Expressionismus der zweiten Stunde während des Weltkrieges (also nach Langemarck) und nach der Novemberrevolution so wesentliche Synthese aus Christentum und Sozialismus ist gut faßbar in den Aufrufen jener Zeit, die die Künstler verfaßten, vgl. D. Schmidt (Hg.), *Manifeste Manifeste 1905–1933*, Dresden 1965. Den theoretischen Hintergrund geben die Schriften von Gustav Landauer (*Gott und der Sozialismus*, 1911), Rosa Luxemburg (*Kirche und Sozialismus*), Paul Tillich (*Christentum und Sozialismus*), und Eduard Heimann (*Religion und Sozialismus*); vgl. Christian Lenz, Max Beckmann – »Das Martyrium«, in: *Jahrbuch d. Berliner Museen* 16, 1974, S. 192–193; Klaus-M. Kodalle, Politische Solidarität und ökonomisches Interesse – Der Begriff des Sozialismus nach E. Heimann, in: *Aus Politik und Zeitgeschehen* – Beilage zur Wochenzeitung »Das Parlament«, 28. Juni 1975 (B. 26/75).

- Vgl. auch Kasimir Edschmid, Expressionismus in der Dichtung (Rede vom Dezember 1917 in Berlin), in: *Neue Rundschau* 29, 1918, S. 359–374, jetzt in: Hans Mayer, *Deutsche Literaturkritik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1965, S. 278.
- ⁵¹ W. Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jb.*, Berlin 1969, S. 182; H. W. Petzet, *Von Worpswede nach Moskau – Heinrich Vogeler, ein Künstler zwischen den Zeiten*, Köln 1972, S. 124.
- ⁵² W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit*, Köln 1970, S. 36–38.
- ⁵³ Zu Rubiner vgl. D. Schubert, Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von W. Lehmbruck, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1976; Ludwig Meidner, »An alle Künstler«, in: *Das Kunstblatt* 3, 1919, S. 29 ff. und zusammen mit Becher, Pechstein, Kurt Eisner, Paul Zech, B. Kellermann, Walter Hasenclever, Feininger, Tappert u. a. *An alle Künstler!*, Berlin 1919. Vgl. auch K. Edschmids Rede von 1917 (siehe Anm. 50). – Ferner hier: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst*, Berlin 1919; Bruno Taut, Der Sozialismus des Künstlers, in: *Sozialistische Monatshefte* 25, 1919, S. 259–262 und die Beiträge von Paul Adler (Warum denkt der Bürger nicht sozialistisch?), Herbert Kühn (Expressionismus und Sozialismus) und Eckart von Sydow (Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus) in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 1.–3. Jg., 1918–1921. – Für die Verbindung von politischer Situation und Christentum paradigmatisch auch Karl Schmidt-Rottluffs Christus-Folge von 1918, besonders der Christus-Kopf mit der Jahreszahl 1918 auf der Stirn (vgl. L. Lang, *Expressionistische Buchillustration 1907–1927*, Leipzig 1975, S. 49). – Wichtiges Leitbild aus jüngster Zeit war für die Expressionisten Leo Tolstoi (neben Dostojewski); Walter Muschg schrieb 1961: *Besonders in den beiden großen Russen war der urbristliche, das Zeitalter verdammende Prophetismus für sie wieder ein gegenwärtiges Vorbild* (W. M., *Von Trakl zu Brecht*, München 1961, S. 26). Kurt Tucholsky schrieb vom *Evangelium der Liebe* seit Christus bis Tolstoi in Hinblick auf Ernst Tollers Drama »Die Wandlung« (K. T., Tollers Publikum, in: *Gesammelte Werke*, 1975, Bd. 2, S. 202).
- ⁵⁴ W. Gropius, Rede bei der 1. Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses (Juni 1919), in: *Manifeste Manifeste, op. cit.* 1965, S. 238.
- ⁵⁵ A. Theile, *Bernhard Hoetger*, 1930; Katalog der Hoetger-Ausstellung, Bremen 1964; L. Roselius / Suse Drost, *B.H.*, Bremen 1974.
- ⁵⁶ J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904), Neuausgabe nach der Auflage von 1920, München 1966, Bd. 2, S. 492; H. Bünemann, *Rodin – Die Bürger von Calais*, Stuttgart (3. Aufl.) 1964.
- ⁵⁷ Für das Nebeneinander gegensätzlicher Stile in der Kunstgeschichte vgl. J. A. Schmall gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang – zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: *Argo – Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, S. 77–95 und die unter dieser Problematik stehenden Beiträge zur Festschrift für J. A. Schmall gen. Eisenwerth, München 1976 (im Erscheinen).
- ⁵⁸ Eduard Trier, *Moderne Plastik*, Frankfurt/M. 1955, S. 69; derselbe: *Figur und Raum*, Berlin 1960, Abb. 183; derselbe: Notizen zum neuen Denkmal, in: *Der Mensch und die Künste, Festschrift für H. Lützel zum 60. Geburtstag*, Düsseldorf 1962, S. 494 ff.; die Entwürfe von L. Leygue, Luciano Minguzzi und Bernhard Heiliger für das Denkmal des unbekannt politischen Gefangenen Abb. 46–49 bei A. Rieth, *Den Opfern der Gewalt – KZ-Opfermale der europäischen Völker*, Tübingen 1968.
- ⁵⁹ Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Dr. Imre Toth, Regensburg; vgl. M. Seuphor, *Die Plastik unseres Jahrhunderts*, Köln 1959, S. 143.
- ⁶⁰ Zum Entwurf von Lonas vgl. den Katalog der Ausstellung *Kunstdiktatur – gestern und heute*, Galerie S Ben Wargin, Berlin 1963, S. 11; zu Wolff vgl. E. Trier, Notizen zum neuen Denkmal, a. a. O. 1962, S. 497.
- ⁶¹ Katalog der Ausstellung *Hurra!? – Vom Unsinn des Krieges*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1971/1972, S. 49–57; G. Metken, Moralische »Tableaux« – zum Werk von Edward Kienholz, in: *Pantheon* 1973, S. 75 ff. Selbst M. Gosebruch muß neben endlosem Belobigen der Bilder von Wolfgang Klähn die Leistung von Kienholz hinnehmen, vor dessen Kunst Klähns vegetabile Gemälde nicht bestehen können (M. Gosebruch, Ein Nein zur Documenta, in: *Neue Rundschau*, 1974, Heft 4, S. 642). Die Plastiken von Kienholz und Neuenhausen fügen sich zu der Strömung in der gegenwärtigen Malerei, die man immer fälschlich als »Foto-Realismus« bezeichnet (Colville, Close u. a.), lediglich formal. Da jene sich bei humanistischem Engagement kritisch mit gesellschaftlichen Tatsachen auseinandersetzen, können sie – der Realismusdefinition von Proudhon und Courbet folgend – tatsächlich als Realisten der Plastik bezeichnet werden; diese jedoch lediglich als neue Naturalisten, ihr Stil als »Fotografismus«, wie Schmall gen. Eisenwerth unterschieden hat (Naturalismus und Realismus – Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe, in: *Städel-Jahrbuch* 5, 1975, S. 247–266).
- Während die Plastik bislang Stein- oder Bronzefiguren schuf, die schon wegen der Farblosigkeit und Materialwirkung von der realen Welt verschieden, gleichsam über sie emporgehoben waren und deshalb klagende oder kritische Inhalte (Aussagen) durch ihre Darstellung in »Kunst«, durch ihr Kunstsein häufig zu »schön«, eben künstlich, durch ihr Kunstsein gleichsam entschärft wurden, nicht dieser Welt des Geschehens zugehörig blieben (in der illusionistischen Gattung der Graphik/Malerei ist die Situation eine andere als bei Marmor-, Stein- oder Bronzeplastiken, aber zum Teil ähnlich), suchen Kienholz und Neuenhausen das Transponieren in Kunstsprache auf eine Weise, die möglichst packend ist, echt wirkt. Ihr Stil sucht die höchst mögliche Authentizität. Ein sterbender Vietnam-Soldat kann aber nun einmal nicht ausgestellt werden, also muß man ihn täuschend ähnlich bilden. Dies ist geschichtlich eine Position in der Plastik (früher ansatzweise nur in den Wachsfiguren-Kabinetten und in den Horror-Shows der Jahrmärkte bekannt), die nicht aus dem abstrakten Strang der Skulptur/Plastik des 20. Jahrhunderts hervorgeht, sondern konsequent aus der Tradition der Menschendarstellung (Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, G. Marks) folgt –, aber auch einen extremen Endpunkt in den künstlerischen Möglichkeiten verkörpert.