

BRUNO TAUTS »MONUMENT DES NEUEN GESETZES« (1919) – ZUR NIETZSCHE-WIRKUNG IM SOZIALISTISCHEN EXPRESSIONISMUS

VON DIETRICH SCHUBERT

J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth gewidmet

»Der heutige Mensch ist
synthetisch gestimmt...«
(Carl Einstein)

Der expressionistische Architekt und Baumeister Bruno Taut fertigte im Dezember 1919 einen Entwurf für sein Projekt »Monument des Neuen Gesetzes« an, ein utopisches Denkmal grundsätzlicher Gedanken des menschlichen Daseins.

In diesem Projekt – als eine »Stadtkrone« zu verstehen, jedoch nie erbaut – führt Taut historische Thesen des Propheten Haggai, von Luther, Friedrich Nietzsche, Paul Scheerbart, des Pazifisten Karl Liebknecht und zudem aus der Johannes-Apokalypse an. Es sind vor allem Ideen, die eine grundsätzliche Ablehnung des Staates beinhalten, die dieses Monument als Bauwerk der neuen Zeit und des neuen Menschen im Sinne der Humanität und des Sozialismus am Ende des Weltkrieges und der kaiserlichen Herrschaft ausweisen.

In diesem Zusammenhang werden die Einflüsse Nietzsches auf dieses Projekt in einem historischen Kontext erläutert und in Beziehung gesetzt zu Tauts expressionistisch-sozialistischer Vision einer befreiten Gesellschaft nach 1919.

In den Weihnachtstagen des Jahres 1919 entwarf Bruno Taut zwei Projekte, die nie ausgeführt wurden: es handelt sich um das Blatt mit einem sternförmigen Tempel, Titel »*vivat stella*« und um das Blatt für ein riesiges Denkmal, das »*Monument des neuen Gesetzes*«. Beide Entwürfe haben sich im Archiv der Berliner Akademie der Künste erhalten; sie sind mit Feder in farbiger Tusche ausgeführt.¹

»*Vivat Stella*« zeichnet Taut am 26. Dezember, das Monument am 23. Dezember; beide Projekte sind durch Beischriften erläutert. »*Vivat Stella*« faßt eine goldene Kuppel in einen doppelten Sternenkranz, der wiederum von schlanken Spitzen umgeben ist. Das Ganze ist die architektonische Umsetzung von Paul Scheerbarts Vorstellung einer »Himmelsblüte« (aus:

»Liwûna und Kaidôh« von 1902) und dem eigenen »Sternbau« aus Tauts »*Alpiner Architektur*« (erschienen in Hagen 1919). Um den Zentralbau herum sollten vier Zonen entstehen: ein Feld mit Zacken, ein »*Wolkenring*«, ein Ring von Glastürmen und ein Ring von kleinen Pyramiden aus gelben Topasen und lila Amethyst. Sieben weiße Schnabelzacken größerer Dimension hätten das Gelände eingegrenzt.

In den Überschriften zu »*Vivat Stella*« (Abb. 1) nimmt Taut zur Frage des *Ornaments* Stellung und setzt sich kontradiktorisch von Henry van de Velde ab: »*Meine Zeichensprache, Hieroglyph sein. Daraus Baudgedanke, Stil nicht durchs Formensuchen (van de Velde) sondern durch Weltanschauung, Religion. Heute der Kosmos. Verständlichstes Zeichen: der Stern. Zahlen:*

(Eine Kurzfassung dieses Beitrages konnte ich dank Einladung von Prof. Dr. Harald Olbrich auf dem Expressionismus-Colloquium vortragen, das anlässlich der von Roland März durchgeführten Ausstellung von den Staatlichen Museen Berlin-DDR und der Humboldt-Universität am 5./6. November 1986 in Berlin durchgeführt wurde.)

Für verschiedene Hinweise und Hilfe danke ich Prof. Schmoll gen. Eisenwerth (München), Dr. Roland März (Berlin-DDR) und Prof. Harald Olbrich von der Humboldt-Universität Berlin. Besonderer Dank gilt Prof. W. Nerdinger, Techn. Universität München, für kritische Beratung.

1 Kat. Ausst. »*Die Gläserne Kette*« – Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920, Leverkusen/Berlin 1965, S. 78–79; – W. Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1975; B. Miller-Lane: Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945, Neuausgabe Braunschweig 1986; – D. Schubert: Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar, in: Jb. d. Kunstsammlungen Hamburg 21, 1976, S. 215 u. Anm. 49; – zu Taut besonders Kurt Jungmanns: Bruno Taut 1880–1958, Berlin-DDR 1970, 2. Aufl. 1983; – Katalog Bruno Taut 1880–1958, Akademie der Künste Berlin-West, Berlin 1980; – vgl. auch Anm. 8.

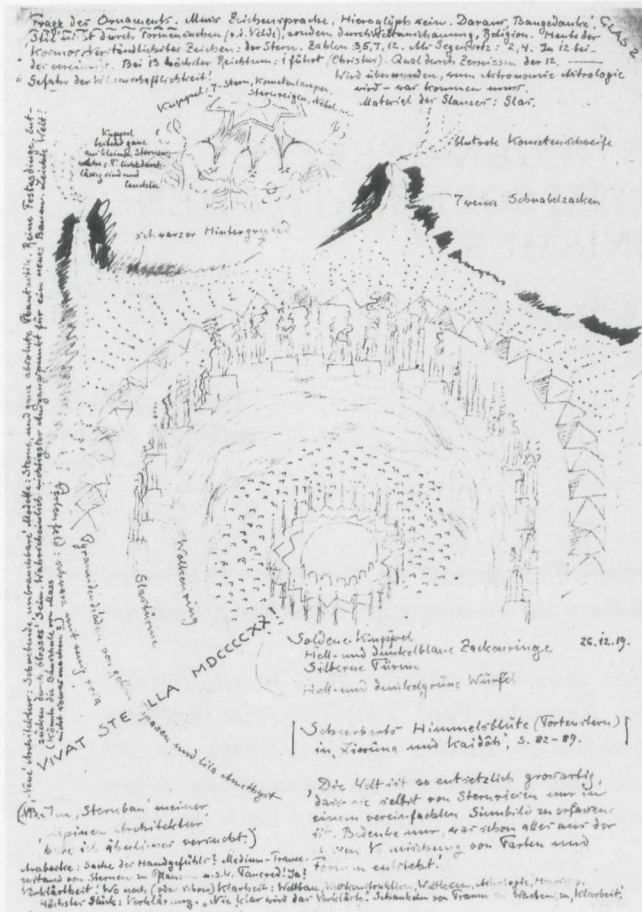


Abb. 1. Bruno Taut: »vivat stella 1920«, Projekt Dezember 1919 (Akademie der Künste Berlin-West)

3, 5, 7, 12. Gegensatz: 2, 4. In 12 beides vereinigt. Bei 13 höchster Reichtum: 1 führt (Christus). Qual durch Zerreißen der 12. – Gefahr der Wissenschaftlichkeit! Wird überwunden, wenn Astronomie Astrologie wird – was kommen muß. Material des Glanzes: Glas.

Und am linken Blattrand schreibt Taut: »Neue Architektur: Schwebende, unbrauchbare Modelle: Sterne und ganz absolute Phantastik. Reine Festesdinge. Entzücken durch bloßes Sein. Wahrscheinlich wichtigster Ausgangspunkt für ein neues Bauen. Leichte Welt! ... Vivat Stella 1919.«²

Da beide Projekte verwandt sind, innerhalb des Briefwechsels der »Gläsernen Kette« und aus der gleichen Stimmung Weihnachten 1919 entstanden, ist hier der Text von »Vivat Stella« vorangestellt worden; doch konzentriere ich mich im folgenden auf die Analyse des Monumentes (Abb. 2).

Die Inschriften des Blattes: oben als Motti »Sterne – Welten – Schlaf – Tod – Das große Nichts – Das Namenlose«.

Auf dem hochformatigen Blatt ist eine aus unzähligen Prismen zusammengesetzte Pyramide bzw.

Turmform gezeichnet, die in einen mächtigen Pfeil nach oben spitz ausläuft. Etwa in der Mitte der »Glaskristallpyramide« erscheinen sieben Tafeln, die in sieben verschiedenen Farben gebildet werden sollen, von unten lesbar.

Links unten ist von Taut der Maßstab des Menschen eingezeichnet. Daraus ergibt sich für den Turm eine Höhe von ca. 18 Metern, also zehn Mal der Mensch.

Links oben hat Taut einen Alternativentwurf skizziert: auf einem aus hochrechteckigen Prismen gebildeten Sockel sehen wir die Kombination von sieben Tafeln in Trapezform, darüber eine Spitze in den Himmel. Taut schreibt dazu: »Schrifttafeln Onyx mit Goldintarsia, von (nachts) innen beleuchtet! Sockel weißer Marmor. Alles andere Majoliken, vorwiegend türkischblau«.

Den großen Turm beschriftet Taut unten: »Monument des neuen Gesetzes: Auf Glastafeln geschrieben – man liest gegen den Himmel, nachts gegen den von oben kommenden Lichtkegel: 1) Luther: Und wenn die Welt voll Teufel wär... 2) Liebknecht: Sturm, mein Geselle... 3) Nietzsche: Vom neuen Götzen 4) Haggai 1,1–17 5) Scheerbart: Wo du auch hinüberfliehst... 6) Offenbarung Joh. 21,9–27 7) Scheerbart: Lesabéndio: Die Sonne – unser Gesetz! --- Glaskristallpyramide Weihnachtsgrüße: 23. 12. 19.«

Neben die Spitze des Turmes schreibt Taut die Worte des Revolutionärs Karl Liebknecht, die er als sinnstiftend begreift: »Ihr raubt die Erde mir, doch nicht den Himmel«, (Karl Liebknecht Dez. 16) und dazu das Gedicht Liebknechts von 1917:

»Sturm, mein Geselle

Du rufst mich!

Noch kann ich nicht. Noch bin ich gekettet!

Ja, auch ich bin Sturm, Teil von Dir;

und der Tag kommt wieder, da ich Ketten breche.

Da ich wiederum brause, brause durch die Welten,

Stürme um die Erde. Stürme durch die Länder.

Stürme in die Menschen

Menschenhirn und – Herzen,

Sturmwind, wie Du!«

(Frühjahr 1919)

Damit griff Taut für sein Projekt Gedanken Liebknechts aus der Zeit von dessen Zuchthaushaft in Luckau (nach dem 2. Mai 1916) auf.

Dazu kommen in der Mitte rechts und links des Turmes Verse von P. Scheerbart:

»Wo du auch hinüberfliehst, niemals kommst du an das letzte Ziel. Preise jede Welt und auch die Sterne. Alles, was du hier so siehst, ist ja nur ein feines Lichterspiel, eine große Wunderweltlaterne.«

² Siehe Abb. S. 79 und Textabdruck S. 12 im Katalog »Gläserne Kette« 1963; – Die Briefe der Gläsernen Kette, hg. von I. B. Whyte/Romana Schneider, Berlin-W. 1986.

Und als weitgespannten Bogen schreibt Taut aus der Apokalypse: »Fürchtet nicht den Schmerz und fürchtet auch nicht den Tod!«

Entscheidend für Verständnis und Deutung des Denkmals nun sind die sieben Tafeln in 7 Farben mit den sieben Texten von sechs Herolden, die Taut als nachts gegen das Licht lesbar sich denkt. Die sechs Leitbilder, die Taut programmatisch aufführt und im Monument als quasi neue Gesetze montieren möchte, sind: *Luther*, *Lieb knecht*, *Nietzsche*, der Prophet *Haggai*, der Dichter der phantastischen Glasarchitektur, *Paul Scheerbar*t, und *Johannes* mit seiner Offenbarung. Es ist notwendig, hier die wichtigsten Texte, auf die sich Taut bezieht, zu zitieren. Dabei können wir uns weniger mit *Luther* und *Lieb knecht* befassen, da diese nichts für die künstlerische Umsetzung, d. h. die Form- und Gestaltfindung hergeben, aber Bruno Tauts sozialpolitische Position dafür genau reflektieren.³ Dagegen ist Nietzsche hier zentral wegen inhaltlicher Aspekte (Staatskritik), der Prophet Haggai und die Apokalypse des Johannes wegen des religiösen Sinnes und der Material- und Farbgestaltung. Und Paul Scheerbar endlich verdient Beachtung, weil – dies ist bekannt – seine phantastische Lyrik den Kreis um Taut und die Baumeister der »Gläsernen Kette« grundlegend inspiriert hatte.

Für die Gestaltung des »Monuments« und für eine Reihe anderer Projekte Tauts, in denen sich das »Neue Bauen« und das neue, christliche Religiosität und sozialistische Ideen verbindende Weltgefühl, ja eine expressionistische lebensbejahende Mystik, entfalten, sind die Stellen aus der Bibel signifikant.

Für die Weltanschauung im sozialen Sinne, also für die gesellschaftliche Position Tauts ist der deutliche Bezug auf Karl Lieb knecht und dessen konsequenten Pazifismus (seine Ermordung durch die Freicorps im Januar 1919) für die Ortung des »Monuments« wichtig, und ferner ist der umfassende Bezug auf Nietzsches Kritik am Staat von m. E. fundamentaler Bedeutung. Die Nietzsche-Impulse sind für die

gesamte expressionistische Kunstrevolution von unübersehbarer Wirkung. Indem Taut hier zentrale Passagen aus Nietzsches 1884 publiziertem »Zarathustra« – »Vom neuen Götzen« (aus Teil 1), auf eine der Tafeln schreiben will, wird das geplante Monument u. a. auch eine Nietzsche-Konkretion des (*sozialistischen*) *Expressionismus*.

Dies ist in mancherlei Hinsicht bedeutsam: auch für die Rezeption Nietzsches jenseits der nationalistischen Kreise (die Nietzsche auch für den »deutschen Krieg« zu reklamieren versuchten).⁴

Nietzsches »Vom neuen Götzen« kann im übrigen zeigen, daß die Deutung des Philosophen als vermeintlicher Geist des wilhelminischen Imperialismus zu Unrecht besteht; sie verzerrt und geht auf *Franz Mehring* und *Georg Lukács* zurück, und ist lange nicht ausgeräumt worden. Nietzsches radikaler Individualismus mußte den schon im Wilhelminismus angebeteten Staat verwerfen, da die Entfaltung des Einzelnen vom Herdenmenschen und vom Untertanen-Typus zum höheren Typus, zum höheren Dasein (zum Schaffenden) und die damit verknüpfte Perspektive des »Übermenschen« nur ohne die Fesselung des Staates denkbar ist. – Ich gebe die wichtigsten *Sätze Nietzsches* aus seiner Kritik des Staates wieder:

»Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch, und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: »Ich, der Staat, bin das Volk.« Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben.

Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat: sie hängen ein Schwert und hundert Begierden über sie hin.

Wo es noch Volk gibt, da versteht es den Staat nicht und haßt ihn...

Aber der Staat lügt in allen Zungen des Guten und Bösen...⁵

Und Nietzsche nennt den Staat einen neuen Götzen, ein kaltes Untier!

3 Zu Karl Lieb knechts Gedicht und Taut vgl. K. Junghanns: Taut, 1970 S. 45. Vgl. Karl Lieb knecht: Ausgewählte Briefe und Aufsätze, Dietz-Verlag Berlin 1952, S. 65f. (Dank kollegialer Hilfe von Dr. Klaus Weidner, Dresden). – Leider existiert eine Ausgabe der kompletten Aufsätze und Gedichte Karl Lieb knechts noch nicht.

4 Zur Differenzierung in eine nationalistische, panegyrische und eine kritisch-emanzipatorische Nietzsche-Rezeption innerhalb der geistigen Kultur und der Künste – gegen die nationale Vereinnahmung Nietzsches im Sommer/Herbst 1914 wehrte sich bereits Franz Pfemfert in seiner »Aktion« 1915 – vgl. meinen Beitrag in: Zeitschrift für Kunstgeschichte Heft 3/4, 1978, 342f. und mein Referat auf der 2. Nietzsche-Tagung 1980 (organisiert von W. Müller-Lauter, Berlin), publiziert als: Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933, in: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/82: Friedrich Nietzsche im 20. Jahrhundert, hg. von W. Müller-Lauter/Volker Gerhardt, Berlin 1982, 278–317; – wichtig das Buch von Jürgen Krause: »Märtyrer« und »Prophet« – Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, Berlin-W. 1984; –

Walter Gebhard: Nietzsche Totalismus – Philosophie der Natur zwischen Verklärung und Verhängnis, Berlin 1983; – Dirk Teuber: Henry van de Veldes Werkbund-Theater – ein Denkmal für Friedrich Nietzsche? in: Der Westdeutsche Impuls 1900–1914: Die deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914, Köln 1984, 114–132. – Der Begriff »sozialistischer Expressionismus« ist von mir bereits 1980 (Otto Dix, Reinbek 1980, S. 37) eingeführt worden für die durch Pazifismus und sozialistisches Christentum geprägte Phase des Expressionismus ab 1916 (Lieb knechts 1. Mai-Rede von 1916). Vgl. dazu Fritz Löffler: Die Dresdner Sezession, Gruppe 1919, in: »Kunst im Aufbruch – Dresden 1918–1933«, hg. v. J. Uhlitzsch, Albertinum Dresden 1980/81, S. 47 und jüngst auch E. Frommhold: Politischer Expressionismus, in: Expressionisten, hg. von Roland März (wie Anm. 9), Berlin-DDR 1986, S. 63–69.

5 Fr. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, Chemnitz 1884, Teil 1, – Giorgio Colli/M. Montinari: Nietzsche – Kritische Gesamtausgabe der Werke (KGW), Berlin 1967f. VI. Abt., 1. Bd., Berlin 1968, S. 57–60 »Vom neuen Götzen«.

»Alles will er euch geben, wenn ihr ihn anbetet, der neue Götze... Ja! ein Höllenkunststück ward da erfunden, ein Pferd des Todes, klirrend im Putz göttlicher Ehren. Ja, ein Sterben für viele ward da erfunden, das sich selbst als Leben preist: wahrlich, ein Herzensdienst allen Predigern des Todes! Staat nenne ich's, wo alle Gifttrinker sind... Staat, wo alle sich selber verlieren, Gute und Schlimme: Staat, wo der langsame Selbstmord aller – »das Leben« heißt.

... Seht mir doch diese Überflüssigen! Reichtümer erwerben sie und werden ärmer damit. Macht wollen sie, und zuerst das Brecheisen der Macht, viel Geld – diese Unvermögenden!

... Hin zum Thron sie alle: ihr Wahnsinn ist es... diese Götzendiener!

Meine Brüder, wollt ihr denn ersticken im Dunste ihrer Mäuler und Begierden? Lieber zerbricht doch die Fenster und springt ins Freie... Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist... die einmalige und unersetzliche Weise. Dort, wo der Staat aufhört – so seht mir doch hin, meine Brüder! Seht ihr ihn nicht, den Regenbogen und die Brücken des Übermenschen? –«

Die Ablehnung des Götzen Staat durch Nietzsche also ist für Tauts Monument eine der Leitideen.

Auch die konkrete Vorstellung, die Leitsätze auf Tafeln zu schreiben, die Tag und Nacht zu lesen sind, ist aus »Zarathustra« entnommen. Im 3. Teil steht der Abschnitt »Von alten und neuen Tafeln«; dort preist Nietzsche leidenschaftlich den Schaffenden:

»Das aber ist der, welcher des Menschen Ziel schafft und der Erde ihren Sinn gibt und ihre Zukunft: dieser erst schafft es, daß etwas gut und böse ist... Der Sonne gleich will auch Zarathustra untergehen: nun sitzt er hier und wartet, alte zerbrochene Tafeln um sich und auch neue Tafeln – halbbeschriebene.«

Und die entscheidende Stelle, die Nietzsche auch vom Verdacht des politischen Gewaltmenschen befreit und seinen Macht-Begriff – wie schon Heinrich Mann betonte – als einen geistigen erweist, findet sich im Absatz 11:

»Darum, o meine Brüder, bedarf es eines neuen Adels, der allem Pöpel und allem Gewalt-Herrischen Widersacher ist und auf neue Tafeln neu das Wort schreibt »edel«...«

Und Nietzsche ruft aus, alle Tafeln der Lebensverächter und der Lebenserniedriger zu zerbrechen, alle Tafeln der Prediger des Todes und der Prediger der Knechtschaft zu zerstören. Denn »den Schaffenden hassen sie am meisten: den, der Tafeln bricht und alte Werke, den Brecher... sie kreuzigen den, der neue Werte auf neue Tafeln schreibt.«

Nietzsche lehnt alle Vaterländer und Urvaterländer ab; aus dieser Freiheit von Staat und Lebensknechtung ist die dialektische Wendung der schaffende Einzelne, dem alle Zukunft gehört:

»O, du mein Wille! Du Wende aller Not, du meine Notwendigkeit... bereit zu mir selber und zu meinem verborgensten Willen: ein Bogen brünstig nach seinem Pfeile, ein Pfeil brünstig nach seinem Sterne: – ein Stern, bereit und reif in seinem Mittage, glühend, durchbohrt, selig vor vernichtenden Sonnen-Pfeilen: – eine Sonne selber und ein unerbittlicher Sonnen-Wille, zum Vernichten bereit im Siegen! O Wille, Wende aller Not...«

Mit diesen sprachgewaltigen Sätzen Nietzsches, die zwischen Philosophie und Dichtung changieren, ist eine Quelle der Sonnen- und Lichtsymbolik nicht nur des Expressionismus gefunden, sondern auch mancher späteren Darstellung von prototypischen Figuren, die sich zur Sonne strecken.

In Tauts Zeichnung zum »Monument des neuen Gesetzes« findet auch diese Tendenz zu kosmischer Symbolik Eingang. Die Spitze des Denkmals hat die Form eines kompakten Pfeiles. Die Sternform ergibt sich in der unteren Form des Pfeilkopfes. Da die Spitze die starke Lichtquelle trägt, strahlt das Licht nach unten auf die farbigen Tafeln durch eine Stern-Form!

Für die weitere Gestaltung des Monuments in Glas, Farben und Edelsteinen sind nun die Worte des Propheten Haggai aus der Bibel aufschlußreich. Taut bezieht sich auf das erste von den zwei Haggai-Kapiteln. Darin weist der Herr das Volk an, ein Haus zu bauen, dann werde er seine Herrlichkeit erweisen.

In der Apokalypse des Johannes, Kap. 21, wird dieses Haus beschrieben: es ist »die heilige Stadt Jerusalem«, das himmlische Jerusalem – »ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem Jaspis, klar wie Kristall. – Und sie hatte eine große und hohe Mauer und hatte zwölf Tore und auf den Toren zwölf Engel und Namen darauf geschrieben, nämlich der zwölf Geschlechter der Kinder Israel... Und ihre Mauer war aus Jaspis und die Stadt aus reinem Golde, gleich dem reinen Glase. – Und die Grundsteine der Mauer um die Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelstein.

Der erste Grundstein war ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Charcedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sarder, der siebente ein Crysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst. – Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen, und ein jegliches Tor war von einer einzigen Perle, und die Gassen der Stadt waren lauter Gold wie durchscheinendes Glas.«

Taut verklammert den Propheten Haggai, bei dem der Herr die »Throne des Königreiche« umstürzen und sein Haus »voll Herrlichkeit« machen will, mit dem Bild des himmlischen Jerusalem (aus der Apokalypse), das dieses neue Haus verkörpert – eine Stadt ohne Sonne und Mond, ohne Tag und Nacht, denn die Herrlichkeit Gottes leuchtet aus ihr und die »Völker werden wandeln in ihrem Lichte«.⁶

6 Offenbarung des Johannes, Kap. 21, Vers 23–27.

Darin konkretisiert sich nach dem 1. Weltkrieg die Hoffnung auf Frieden und europäische Völkerverständigung.

Der letzte aufschlußreiche Herold für Tauts Monument ist der phantastische Dichter der Glasarchitektur, Paul Scheerbart. Taut notiert dessen Gedicht »Wo du auch hinüberfliehst«, darin es heißt:

»Preise jede Welt und auch die Sterne«

Mit Nietzsche teilt es die Priorität der Weltbejahung und die astrale Symbolik. Denn Taut übernimmt ergänzend aus Scheerbarts »Lesabéndio«⁷ von 1913 die wiederum auf Nietzsche fußende Adoration der Sonne als dem höchsten Lebens-Prinzip und dem Symbol der Erneuerung:

»Die Sonne – unser Gesetz!«

Im Projekt »Vivat Stella« bezog sich Taut auf Scheerbarts »Liwúna und Kaidôh«, zwei Sternen-Seele, die durch den ewigen Raum schweben.

Scheerbart kann als der Begründer der expressionistischen utopischen GLAS-Architektur gelten, denn er verfaßte das »Programm der Glasarchitektur«, das – mit Widmung für Bruno Taut – im »Sturm« Herward Waldens 1914 erschien.⁸

Zusammen mit Adolf Behne gab Taut in Jena 1919 die Projekte »Stadtkrone« heraus. Scheerbarts Anteil ist unbestritten; doch ist zugleich immer wieder berechtigt Zweifel an Sinn und Möglichkeit der Umsetzung solcher Phantasien in reale Bauten geäußert worden.⁹

In seiner »Alpiner Architektur«, an der Taut seit 1917 gearbeitet hatte, waren in gigantischen Denkmälern bereits die Verbindungen von GLAS-Architektur, Kosmos-Symbolen, Religiosität, Auflösung der Städte und der Idee der Übernationalität futuristisch projiziert; das Werk erschien in Hagen 1919. Der soziale Charakter dieser Bau-Utopien im Hinblick auf die Beseitigung des Elends in den Großstädten und auf die Verhinderung weiterer Kriege in Europa ist von

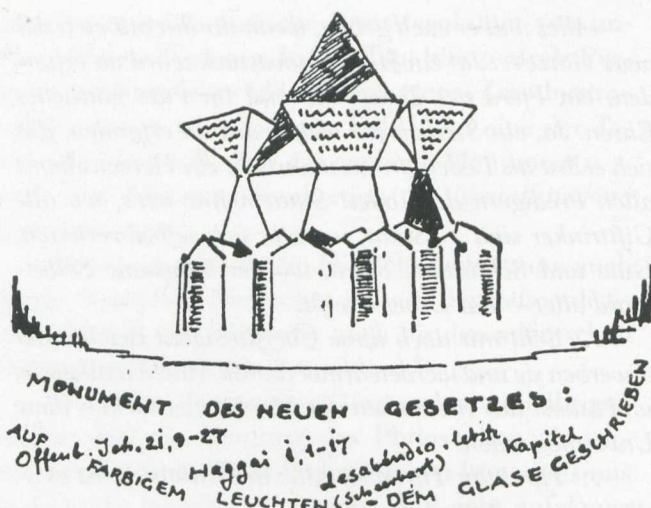


Abb. 3. Bruno Taut: alternativer Entwurf, 1919/20 (ERHEBUNG, 1920)

Junghanns und von Huse betont worden. Es handelt sich um riesige Friedens-Mäler!¹⁰

Fragt man nach Zeugnissen Tauts, in denen er sich zu seinem »Kunstwollen« (Bau-Wille!) schriftlich äußerte, so kann u. a. die programmatische Schrift »Architektur neuer Gemeinschaft« aus Alfred Wolfensteins Jahrbuch »Die Erhebung« (Bln 1920) – ein Terminus aus Nietzsches »Zarathustra« – genannt werden. Denn dort ließ Taut auch auf der ersten Seite den Alternativ-Entwurf zum »Monument des neuen Gesetzes« abbilden. Es ist die auf dem Berliner Blatt links oben gesondert gezeichnete Form des Denkmals.

In der »Erhebung« notiert Taut als weltanschauliche Leit-Texte lediglich die Offenbarung des Johannes, Haggai und Scheerbart – »auf farbigem leuchtendem Glase geschrieben«.¹¹ (Abb. 3)

Er charakterisiert in dem Beitrag für Wolfensteins Jahrbuch den Grund seiner Weltanschauung und seines künstlerischen Wollens, wenn er bekennt:

7 A. Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit, Bd. 2 – Im Banne des Expressionismus, 6. A. Leipzig 1925, S. 58–65; – Eckart von Sydow: Der doppelte Ursprung des Expressionismus (1918/19), in ders.: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, Berlin 1920, S. 7–11. – Gustav Hartlaub: Kunst und Religion – ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, K. Wolff Leipzig 1919 (Kap. 1 Kunst, Religion, Zukunft) – unter der Perspektive von Nietzsches Verherrlichung und Wertschätzung des Lebens (als dem wirklichen höchsten Wert) geschrieben. – Vgl. Silvio Vietta/H. G. Kemper: Expressionismus, München 1975, 3. A. 1985; – D. Schubert: Max Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985; – und die ausgezeichnete Dokumentensammlung von Thomas Anz/Michael Stark: Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920, Stuttgart 1982.

8 Zu Taut und Scheerbart vgl. U. Conrads/H. G. Sperlich: Phantastische Architektur, Stuttgart 1960; – Norbert Huse: »Neues Bauen« 1918–1933, München 1975, 15ff., 21–22; – F. Borsi/G. K. König: Architettura dell'Espressionismo, Genua 1967, S. 67f. und schon von Adolf Behne: Glasarchitektur, in: Frühlicht, hg. von Bruno Taut (1920), abgedruckt in: Frühlicht,

hg. von U. Conrads (Bauwelt-Fundamente 8), Frankf./Berlin 1963, 12–16; – Bruno Taut 1880–1938 op.cit. Berlin 1980 (A. Wendschuh/Barbara Volkmann); – I. B. Whyte: Bruno Taut – Baumeister einer neuen Welt, Stuttgart 1981, wo freilich der Impuls von Ideen Friedrich Nietzsches auf Taut viel zu wenig ausgeschöpft wurde (s. S. 146–147).

Paul Westheim: Zum Tod des Architekten Bruno Taut, in: Dt. Volkszeitung (Paris, Prag) vom 22. Januar 1939, no. 4 – wieder in: Paul Westheim: »Karton mit Säulen« – antifaschistische Kunstkritik, hg. von Tanja Frank, Leipzig 1985, 217–220 (freundl. Hinweis von Herrn Lutz Windhöfel, der eine Diss. über Westheim vorbereitet).

9 Norbert Huse: »Neues Bauen«, 1975, 21–22; – vgl. Roland März (Hg.): Expressionisten – Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, Kat. der Ausstellung Nationalgalerie Berlin-DDR 1986, 129.

10 K. Junghanns, Taut, Berlin-DDR 1970, S. 9, 32–33, Aufl. 1983. – N. Huse, a.a.O.; – I. B. Whyte, Taut, 1981, 58ff.

11 »Die ERHEBUNG«, hg. von Alfred Wolfenstein, Berlin 1920, 270f.

»Der alte Staat beruhte auf Trennungen und Spaltungen. Wenigstens zu einem winzigen Teil sind sie verschwunden... Das Gemeinschaftsgefühl ist in einem neuen Maße frei geworden. Deshalb der Ruf nach der Architektur; denn diese ist nichts anderes als die Kristallisation des Gemeinschaftsgefühls«, eine knappe Definition von Architektur!

Nach einem Bekenntnis zu Religiosität steht am Schluß:

»Bindung im neuen Symbol und Bauen mit Bedeutung. Alte Symbolsprache taucht auf, neu, weil neues Weltanschauen elementar einfach werden will. Die Sterne sprechen wieder – das Sternzeichen wird wieder unsere Projektion auf den Himmel. – Der Stern! Die 3, die 5, die 7, die 12 und die 13 werden wieder die »schönen« Zahlen. Offenbarung des Johannes Kapitel 21! Alles muß Zeichen sein. Frage des neuen Ornaments: der neue Hieroglyph. Das einfache Sinnbild als rettendes Zeichen... Daraus erwächst der Baugedanke, die neue Bindung in einem Allgemeingültigen. Aber kein Dogma! Die Arabeske des Trancespiels, des Schaukelns zwischen Traum und Wachen lebt auf. Dies ist ihr neuer Boden und ihr neues Sprungbrett... Schaffen von Sternen, von Modellen, die nichts bezwecken...«¹²

Sowohl mit der Idee der reinen Freude an Geschaffenem, der anklingenden Kindhaftigkeit wie auch dem Gebären von Sternen schließt sich dieser Text Tauts an Nietzsches »Zarathustra« an; Unverfälschtheit des Lebens und *Lebenssteigerung*¹³ sind die Perspektiven, in denen sich der sozialistische Gedanke in neuen Bauten verwirklicht.

Im übrigen liegt auf der Hand, daß Tauts Text von 1920 weitgehende Übereinstimmung mit seinen Notizen auf dem Entwurf zu »Vivat Stella« zeigt.

Vor einer möglichen Kritik an Tauts »Monument« könnte der Blick auf Taut als Künstler von *Denkmälern* gerichtet werden. Dabei ist vorzuschicken, daß es kein errichtetes Denkmal von Taut gibt. Als Stadtbau- und Direktor von Magdeburg schuf er 1920/21 den Entwurf für ein großes Kriegsmahnmal (signiert November 1921)¹⁴ – kein Krieger-Denkmal im national feiernden Sinne, sondern ein Gefallenen-Denkmal mit der Funktion von trauernder Besinnung und aufklärender Lektüre, also mit Bibliothek und Lesesaal (Abb. 4).

Die auch von anderen Projekten vertrauten Pfeilerartig schlanken, aufragenden Formen hat Taut dort

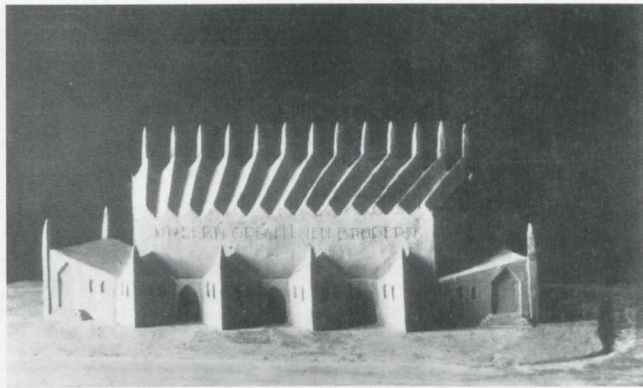
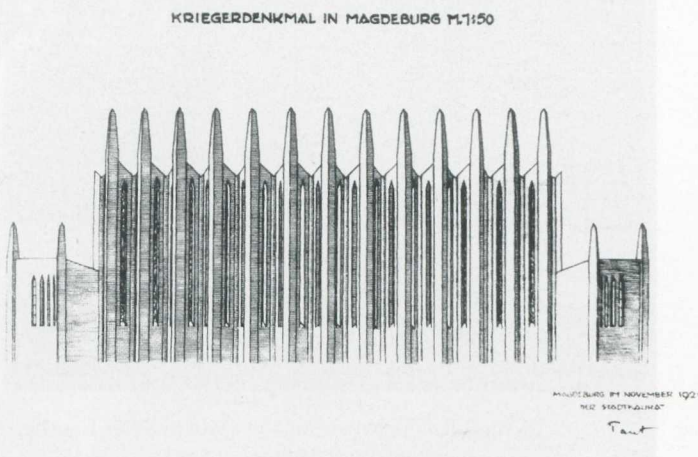


Abb. 4. Bruno Taut: Entwurf eines Kriegsmahls mit pazifistischer Bibliothek für Magdeburg, Domplatz, November 1921
a) Modell Nordseite: »Unseren gefallenen Brüdern«



b) Aufriß der Südseite

zu einer gekrümmten Reihe zusammengefügt, die die Rückseite gebildet hätten, die Halle im Inneren mit dem Lesesaal umfassend. An der Stirnseite des Denkmals wäre die Inschrift erschienen, die das Werk von den üblichen »Helden«-Denkmälern unterschied:

»Unseren gefallenen Brüdern«

Die Toten des Krieges werden hier nicht – einen Sinn des Kriegsmordens nachträglich für die Überlebenden stiftend¹⁵ – zu »Helden« stilisiert, sondern als gefallene Menschen-Brüder betrauert. Die Bibliothek mit Anti-Kriegsliteratur sollte ein übriges tun. Hierin mögen die Gründe liegen, warum das für den Domplatz geplante große Denkmal von der Stadt Magdeburg nicht ausgeführt wurde. Denn Taut hat mit *Adolf*

12 Bruno Taut, in: Die Erhebung, 1920, S. 281.

13 Kunstschaffen, künstlerisches Bauen, Bau-Kunst als Lebenssteigerung in diesem Sinne von Nietzsche inspiriert, – vgl. Taut selbst in: *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 50.

Ferner Winfried Nerdinger: Walter Gropius – totale Architektur für eine demokratische Gesellschaft, in: *Jb. d. Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd. I, 1985, 343–373.

14 Bruno Taut: Gefallenendenkmal für Magdeburg, in: *FRÜHLICHT*, 1. Jg. 1921, Heft 2, – bei U. Conrads, edition FRÜHLICHT, 1963, 109ff. – K. Junghanns, op.cit. 1970, S. 51 und bei W. Pehnt, op.cit. 1973, 84; – Katalog Bruno Taut, Akademie Berlin

1980, 196f.; – Dietrich Harth/Dietrich Schubert/R. M. Schmidt: *PAZIFISMUS* zwischen den Weltkriegen, 1918–1933, Heidelberger Verl.anstalt, Heidelberg 1985, 177f.

15 Dazu D. Schubert: Das Denkmal der Märzgefallenen 1920, in: *Jb. der Hamburger Kunstsamm.* 1976, 211–212; – Reinhart Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: *Identität (Poetik und Hermeneutik 8)*, hg. von Odo Marquard/K. Stierle, München 1979, S. 263; – D. Schubert: Zur Wandlung eines expressionistischen Krieger-Denkmal – Hoetgers »Niedersachsenstein« 1915–1922, in: *Wallraf-Richartz-Jb.* Bd. 44, 1984, 285–306.



Abb. 5. Richard Kuühl: »Vaterland« – Denkmal der Landsmannschaften, Coburg, 1926



Abb. 6. Hubert Netzer: Kriegerdenkmal mit Siegfried, 1918/19, Bronze Duisburg-Kaiserberg

Behne, seinem Freund vom Berliner Arbeitsrat für Kunst, eine radikale Position hinsichtlich der Ablehnung des Krieges und heldischer Krieger-Denkmalen eingenommen.

Ihre Vorschläge – wären sie realisiert worden – hätten visuell (sinnlich) und ideologisch gegen den Krieg Front gemacht. Taut forderte 1919 »Erinnerungsmale größten Formats, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten«. ¹⁶ Dabei knüpfte er an die Darlegungen *Behnes* aus den »Sozialistischen Monatsheften« (Bd. 52) an, die innerhalb der damaligen Diskussionen um Kriegerdenkmäler die radikalste Position bezeichnen, nämlich die vollkommene Ablehnung des herkömmlichen Denkmals. In kontradiktorischem Bezug auf das Buch von A. Ney »Das Recht der Toten« (Zürich 1919) schrieb *Behne*:

»Ewig werden wir die Opfer beklagen, die nicht für das Vaterland sondern für den Unverstand gefallen sind. Aber es darf keine Rede davon sein, daß wir, wie Ney vorschlägt, die Vorstellung von Helden und Krieger verehigen... Wundern wir uns doch nicht, daß wir so lange zu keinem Frieden kamen, wir, die wir ja nicht

einmal unseren Toten den Frieden gönnten... Vielmehr überantworteten wir sie in Gedanken einem ewigen Krieg, denn keine anderen Symbole setzten wir auf ihre Gräber als Stahlhelme und Eiserne Kreuze, Schwerter und Schilde; wohlverstanden: nicht als Anklage, sondern als Weihe... Lassen wir die Brüder schlafen! ... Vergessen werden wir niemanden, und auch ihr Totenmal soll ihnen errichtet werden... Keine Heldendenkmale. Aus der Empfindung ihres Märtyrertums muß die Gestaltung erwachsen. Sie haben nicht den Kampf gesucht. Eine Macht... trieb sie in ein Feuer, erbarmungslos. 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... Jede künstlerische

16 Siehe zu Tauts Forderungen am Beginn des Jahres 1919: »Ja!«-Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin 1919, S. 101; – vgl. auch den Katalog der Akademie der Künste Berlin-

West »Arbeitsrat für Kunst 1918–1921«, Berlin-W. 1980, 69. – Pazifismus zwischen den Weltkriegen, hg. von D. Harth/D. Schubert/R. M. Schmidt, 1985, S. 177.

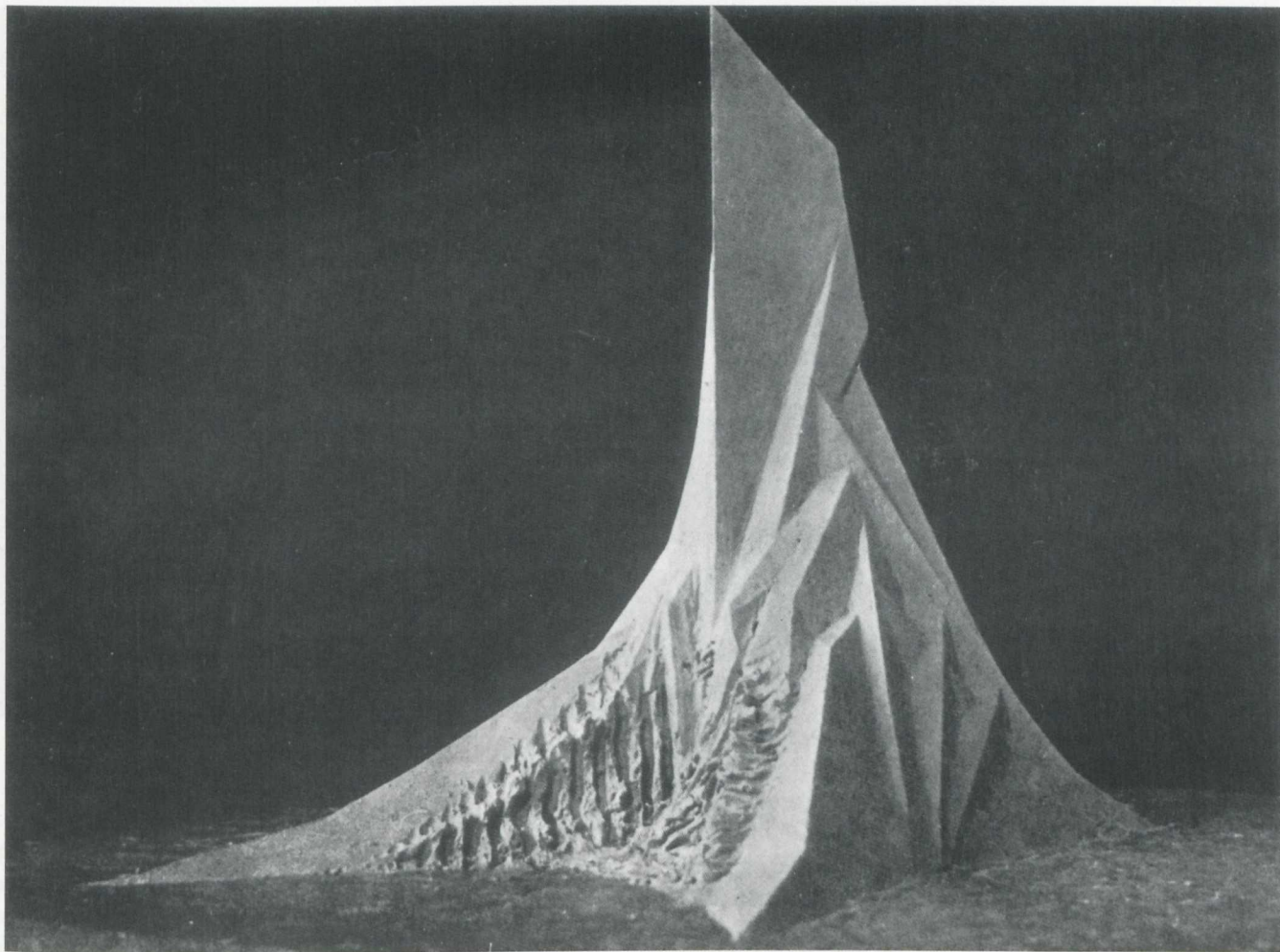


Abb. 7. W. Luckhardt: Formenspiel, Gips 1919

Waffe lügt: Wir wünschten so zu enden. Aber der furchtbare Turm aus Protzen und Splittern, Rohren und Sprenghülsen, Mörsern, Lafetten und Gewehren in aller Härte und Vernichtungswut kalt blitzend... der sagte die Wahrheit: gefressen wurden sie von einem feuerspeiendem Moloch, die Friedlichen...»¹⁷

Adolf Behne hatte in diesem Beitrag, den Taut in »Ja!« demonstrativ zitiert, die humanistische Unterscheidung getroffen, die eine abstrahierende (unmenschliche) und eine menschliche Haltung zum Krieg trennt, nämlich die sozialpsychologischen Haltungen, die in den Kriegstoten »Helden« oder »Opfer« sehen. Erstere wurden und werden in den national-revanchistischen Kriegerdenkmälern stilisiert und gefeiert für die Einstimmung eines kommenden Krieges (»heroisiertes Kriegergrab«, schrieb A. Behne); wir kennen zahlreiche Beispiele, die die Nazis eben auch

deshalb nicht zerstörten (während sie die trauernd-pazifistischen zerstörten) wie den Tempel in Mainz (mit Figur von Lederer), die Steinsoldaten in Worms, die über dem Wort »Vaterland« sich reckenden nackten Schwerthalter 1926 in Coburg (Abb. 5) für die Gefallenen der Landsmannschaften (Von R. Kuöhl), den schwertziehenden Jung-Siegfried von Hubert Netzer (1919) auf dem Friedhof Duisburg-Kaiserberg (Abb. 6), die nationalistische Gegenposition zu Wilhelm Lehmbrucks »Gestürzten« von 1916, schließlich bis zu den heroischen Mälen nach 1933 (Hamburg, Dammtor, 1936 von R. Kuöhl, der Zug der anonymen Soldaten unter: »Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen«). Die zweite Sicht der Kriegesopfer als Opfer entspricht der unmenschlichen Realität jeden Krieges und der Hoffnung auf künftigen Frieden.¹⁸

Zurück zum »Monument des neuen Gesetzes«. –

17 Adolf Behne: Kriegs-Gräber, in: Sozialistische Monatshefte, Bd. 52, 1919 (Berlin), 307–309 und Bruno Taut in: »JA!« – Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, 1919, S. 101; – vgl. hinsichtlich der Ideologie und Struktur der Kriegs- und Krieger-Denkmäler D. Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981, 206ff. – Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in

Deutschland, Bd. 5: Erster Weltkrieg, Heidelberg 1985. – D. Schubert: Hoetgers »Niedersachsenstein« 1915–1922, a.a.O. 1984, S. 298f. (Behnes Text von 1919). Für diverse Kriegerdenkmäler zum Vergleich s. M. Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland, Bd. 4, Heidelberg 1985.

18 Ein bedeutender Menschengestalter wie Wilhelm Lehm-

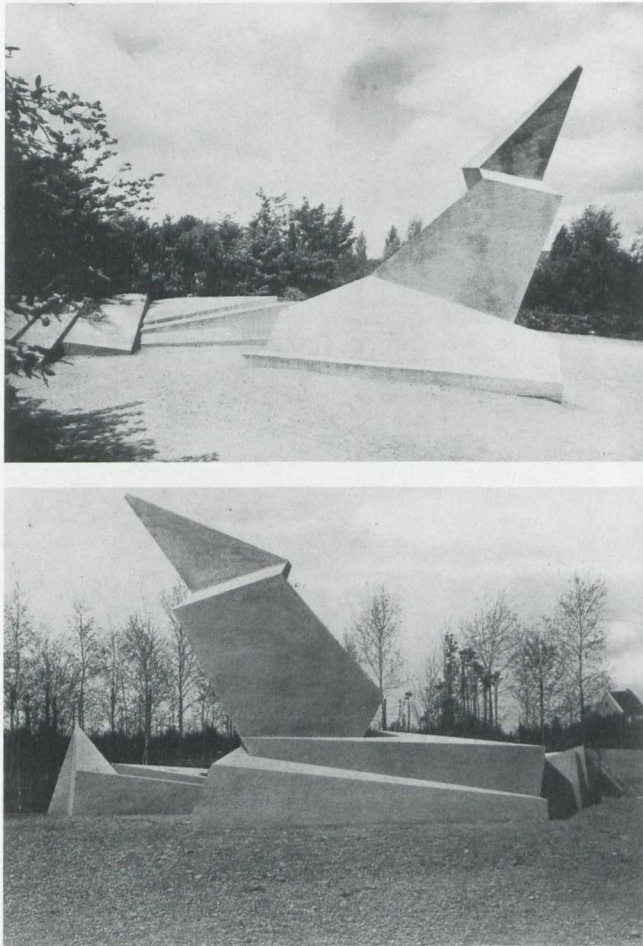


Abb. 8. Walter Gropius: Denkmal der Märzgefallenen 1920, Weimar 1921–22 ursprüngliche und rekonstruierte Form

Zusammen mit Tauts anderen Denkmalsentwürfen dürfte auch dieses zu einer Gruppe des modernen Denkmals gerechnet werden, die geschichtlich neue Konzeptionen, also neue Ideen und neue Formen konkretisiert. Zwar sind die Einzelformen des Prismas und des Kristalls in der Bild- und Baukunst um 1919/20 durchaus gebräuchlich – etwa bei *Feininger*, *Luckhardt*, *Belling*, *Hablik* – doch gibt es für die künstlerische Gesamtform des Denkmals in dieser Weise keinerlei Vorbild in der Kunsttradition.

Dies gilt sowohl für den Hauptentwurf des pyra-

bruck, der nicht dem Formalismus wie Archipenko folgte (vgl. für diese historische Differenz bereits das Urteil von Ludwig Meidner im Berliner Börsen-Center, vom 6. Jan. 1932), führte kein Kriegerdenkmal aus, obgleich er zwischen 1912 (Sonderbund Köln) und 1919 öffentlich geschätzt genug war, aber wohl nicht in national-konservativen Kreisen. Lehbruck bewarb sich freilich 1915 bei seiner Heimatstadt Duisburg mit der Figur des »Gestürzten« um die Ausführung des städtischen Kriegerdenkmals, lehnte aber einen Wettbewerb ab; der Auftrag erging dann an Brekers Lehrer Hubert Netzer (siehe unsere Abb. 6). Dies scheint mir signifikant, daß Lehbruck nicht zu den nationalistisch gesonnenen Plastikern wie Behn, Kolbe, Dammann, Küohl u. a. gehörte. Um 1918 plante er eine lebensgroße »Pietà«, eine Mater Dolorosa als trauerndes Mahnmahl der Opfer des Krieges, eine Konzeption, mit der er den Trauermä-

midenartigen *Turmes*, als auch für den Nebentwurf, der die Tafeln in massiver Form über einem Marmorsockel monumentaler Form plant. Die keilartigen Details in dieser Alternative stehen dem sog. »Formenspiel« von Wassili Luckhardt aus dem Jahre 1919 (Abb. 7), das kein Denkmal sein wollte, aber dafür verwendbar wäre, und besonders dem *Denkmal der Märzgefallenen 1920*, die gegen den Kapp-Lüttwitz-Putsch kämpften, 1922 von Walter Gropius (Friedhof Weimar, Abb. 8) nahe. Von den nicht ausgeführten Denkmal-Plänen der sozial orientierten optimistischen Jahre seit der Novemberrevolution, muß hier – besonders wegen des gigantischen Turmcharakters – auf das projektierte *Denkmal der Arbeit* »An die Freude« von Wassili Luckhardt verwiesen werden, eine farbige Zeichnung von 1919/20 (Akademie der Künste in Berlin-West). Der Bau hätte in seiner enormen Größe die Stadt, Wohnhäuser und Fabriken wie eine »Stadtkrone« überragt und den Segen der Arbeit und Arbeiter der sozialistischen Gemeinschaft feiern wollen. (Abb. 9) Der historische und kunstgeschichtliche Zusammenhang dazu ist an anderer Stelle hinsichtlich des Denkmals von Gropius dargelegt worden.¹⁹

Dabei muß weiterführend grundsätzlich zwischen zwei Haltungen (anthropologisch verstanden) bzw. zwischen zwei habituellen Charakteren unterschieden werden, die sich in der sinnlichen Sprache der Denkmäler, also in ihrem *Habitus* – hier mit Pierre Bourdieu als Brücke zwischen Struktur und Umwelt begriffen – oder ihrem anschaulichen Charakter manifestieren: nämlich zwischen dem Hinauf und dem Hinab, also einer emporweisenden optimistischen und einer trauernden niederdrückenden Erscheinung (vgl. Gestürztsein einerseits und Sich-Recken andererseits, etwa im figürlichen Denkmal bei Lehbruck und Netzer). Die Kontexte dieser Gebärden jedoch können ihnen eine unterschiedliche Sinndimension verleihen.

In dem Sinne ist der *Habitus* des Märzmonumentes von Gropius, ein blitzartig aufzuckender Keil, in seinem politischen Kontext der Verteidigung der Republik gegen die Lüttwitz-Kapp-Freicorps ebenso optimistisch – er veranschaulicht den raschen Sieg des Generalstreiks über den Putsch von 1920, der die Re-

lern der Kollwitz und Barlachs nahestand; – vgl. meinen Beitrag in Festschrift W. Braunfels, Tübingen 1977, 389–404 und ferner: Lehbrucks »Gestürzter« von 1915/16 und die Problematik des Kriegerdenkmals (Vortrag am ZI München, Jan. 1976, an der Universität Bielefeld im Juni 1977 und am Landesmuseum Münster, Nov. 1978), gedruckt in: *Die Kunst Lehbrucks*, 1981, Teil 3, Kap. 4, 185f. »Das Leid der Menschheit«. – Catalogue Exposition »German Expressionist Sculpture«, ed. Stefanie Barron, Los Angeles County Museum/Kunsthalle Köln 1985–84, dt. Edition München 1984, 133–141.

19 H. Kliemann: Wassili Luckhardt, Tübingen 1973; – D. Schubert, in: *Jb. d. Hamburger Kunstsamm.* 21, 1976, 199–250; – Winfried Nerdinger: *GROPIUS*, Berlin-W. 1985, S. 46–47.

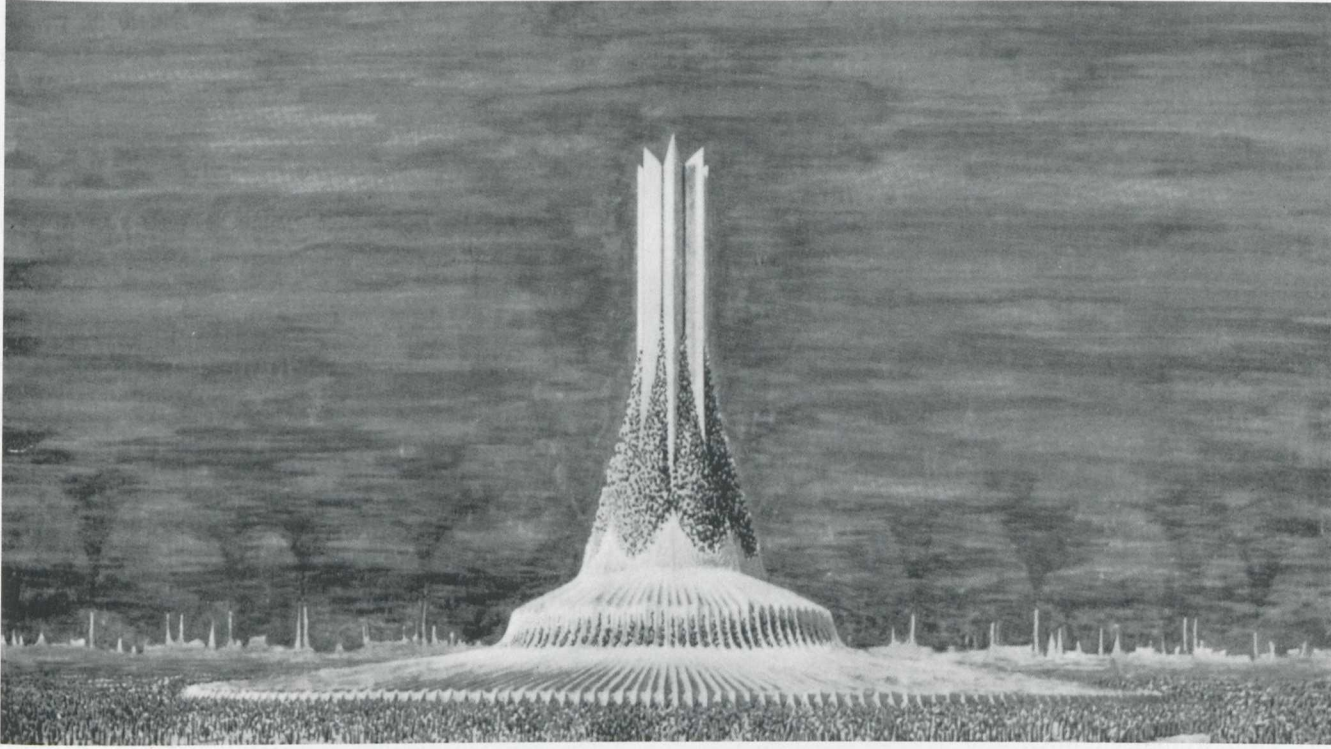


Abb. 9. Wassili Luckhardt: »An die Freude!« – Denkmal der Arbeit (Projekt 1919) (Akademie der Künste Berlin-West)

publik zerstören wollte –, wie andererseits das Auffragen des Taut'schen Monumentes als Turm der sozialistischen Gemeinschaft und seine Gleichzeitigkeit von pfeilhaftem Empor, ja Hochschießen in den Himmel und dem Niedergehen des Lichts durch die Glastafeln mit den sozialen Leitsätzen – wodurch erst das öffentliche Lesen dieser Konnotationen von unten ermöglicht würde.

Die Vermutung, das Taut'sche »Monument des neuen Gesetzes« sei in dieser Art unausführbar oder aber naiv utopisch, ja unreal, mag durchaus berechtigt sein. Freilich, ausführbar wäre es zu denken.

Die Kritik jedoch, wie sie W. Pehnt 1973 en passant geäußert hat, zum Gesinnungsterror des »Dritten Reiches« einfach kurzschließend: nämlich daß solche expressionistischen Projekte zum *Totalitarismus* der N.S.-Kulturpropaganda führen würden, halte ich für undifferenziert und für verfehlt, ja irreführend. Sie scheint einem blinden Haften an Ausdrücken wie

»Neues Gesetz« zu entspringen, und sie ignoriert den politischen und geistigen Kontext (u. a. die Versöhnung von Nietzsche und Liebknecht). Das Projizieren fremden Denkens in eine komplexe historische Situation und die Verzerrung Nietzsches haben hier moderne Parallelen.

Berücksichtigt man dagegen die historische Situation und die Ideengeschichte von 1919 – statt der von 1973 – und den emanzipatorischen Charakter der Passage Nietzsches über den »Götzen Staat« und ferner Tauts eigene politische Haltung, erweist sich Pehnts Kritik als irrelevant. Keineswegs »muß man sich ... die Luther-, Bibel-, Nietzsche- und Scheerbart-Zitate durch Aufbau- und Durchhalteparolen ersetzt denken«, wie Pehnt es vorschnell tut.²⁰ Denn mit Nietzsches Text »Vom neuen Götzen«, auf den sich Taut neben Luther und Liebknecht ausdrücklich bezieht, lehnte er in seinem eigenen Text von 1919, »*Der Sozialismus des Künstlers*«, die moderne Staatsdienerei ab²¹

20 W. Pehnt: *Architektur des Expressionismus*, 1973, S. 208. – Im übrigen wurde Bruno Taut nach 1933 von den Nazi-Herrschern als sog. »Kulturbolschewist« verfolgt (er lebte in der Emigration in der Türkei). Nur bei einem Absehen von den sozial- und ideengeschichtlichen Gehalten kann es – strukturalistisch – zu solchen Fehlteilen wie bei Pehnt kommen. Dahinter steht ohne Zweifel die Mentalität der Adenauer-Ära und die Zeit-Parole »ROT gleich BRAUN«, die heute noch wie ein Virus umgeht. Doch schon Thomas Mann – Ideologie meist unverdächtig – sah dies wesentlich differenzierter (Vom kommenden Sieg der Demokratie, Zürich 1938).

21 Bruno Taut: *Der Sozialismus des Künstlers*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 52, 1919, 259–262.

Unverkennbar bewegt sich Tauts radikale Staatskritik (auch gegen jedes Militär) hier in der geistigen Tradition Nietzsches – und Hölderlins (»Hyperion«).

Dahinter steht möglicherweise auch das »Erbe« des »Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus«, (von Hegel ? 1796/97), das die Ideen der *Freiheit* und die simultane Staatskritik deutlich radikalisiert hatte. Zugleich wurde in diesem Programm der Kunst eine hohe Rangstellung gegenüber der modernen Entzweiigung zugewiesen: die *Kunst* »als zukunftsweisende Macht der Versöhnung« (Habermas), worin ein Vorklang auf Nietzsches Hochschätzung der Künste als größtes (!) Stimulans des Lebens und als letzte metaphysische Tätigkeit innerhalb des europäischen Nihilismus spürbar ist. – Zum System-

und fordert im Sinne Nietzsches: »*Aufhebung der Gewalt; das sieht er (der Künstler) in der revolutionären Idee, der Gewalt in Form des Militärs und dessen, was das Militär schützen soll, des Geldes und jeder Macht, also auch des Staates. Was den Bürger entsetzt: kein Staat, kein Geld, kein Militär, das ist ihm ja von vornherein seiner Natur nach eine Selbstverständlichkeit, nach der er innerlich schon immer lebte.*«

Von hier ist auch der verzerrenden Ansicht entgegenzutreten, Nietzsches Macht-Begriff und »Willen zur Macht« sei real-politischer Art. Er ist – wie auch die Rezeption durch Taut erweisen kann – psychologischer und geistiger Natur – so daß Heinrich Mann 1919 schreiben konnte: »*Der Gegenstand seines Machtwillens . . . war der Geist. Irdisch würde er, wie Flaubert, die Herrschaft einer Akademie verlangt haben, anstatt eines Klüngels von Waffenfabrikanten und Generalen.*«²²

Für Bruno Taut waren seine Projekte der Jahre um 1919 – im deutlichen Unterschied zu seinen späteren Sozialbauten – geistig führend, aber »naiv« zwecklos, zwar weltanschaulich und dem Leben und Entzücken dienend, aber zugleich »*reine Festesdinge*«, wie er schrieb.

Aber sie waren überdies aufgrund der neuen republikanisch-demokratischen Situation, der Hoffnung auf Frieden und des neuen demokratisch-(sozialistischen) *Gemeinschaftsgefühls*, das Taut betonte, und der brüderlich-mitmenschlichen *Religiosität* jener

Jahre von Krieg und Nachkrieg, auf der Weltanschauung und dem Pazifismus *Leo Tolstois* fußend, vor allem zugleich – wie Taut formulierte:

»*Bauten des neuen Glaubens*«²³

Der neue Glauben aber, »*gleichsam ein Christentum in neuer Form*«, das war für Taut »*der soziale Gedanke*«, wie er in »Die Stadtkrone« (Jena 1919, 59) schrieb; und folgernd: »*Wenn etwas heute die Stadt bekronen kann, so ist es zunächst der Ausdruck dieses Gedankens.*«²⁴

Die Stadtkrone, aus Bauten des Gemeinschaftsgefühls und des Vergnügens (der Freude), »*ein streng nach der Sonne orientiertes Kreuz bildend, bestehend aus Opernhaus, Schauspielhaus, großem Volkshaus oder Saalbau und kleinem Saalbau*«, aber sollte als Zentrum das »*Kristallhaus*« aus Glas haben: ein Bau ohne Nutzen, weder Vergnügen noch Versammlungen dienend, ein reiner Festbau reiner Freude und Sonnenanbetung. »*Vom Licht der Sonne durchströmt thront das Kristallhaus wie ein glitzernder Diamant über allem und das Licht leuchtet auf in den farbigen Tafeln, Kanten, Flächen und Wölbungen des Kristallhauses.*«²⁵

Das »*Monument des neuen Gesetzes*« ist keineswegs das expressionistische Kristallhaus; aber es ist ein Ideen feiernder Bau, ein »nutzloser« Symbolbau, der als eine mögliche Stadtkrone durchaus denkbar wäre.

In ihm vereinigen sich verschiedene Formelemente, denen hier nicht im einzelnen nachgegangen

programm vgl. R. Bubner (Hg.): Das älteste Systemprogramm, Bonn 1975; – J. Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankf./M. 1985, 43f.

22 Heinrich Mann: Kaiserreich und Republik (1919), in: H. Mann – Essays, Hamburg 1960, S. 409. –

Daß der Einfluß Nietzsches auf Bruno Taut hier nicht überzeichnet ist, sondern daß er seinerzeit – als Ferment – umfassend war, belegt auch der Nietzsche-Impuls bei Peter Behrens, bei Gropius u. a. Baumeistern, von Malern wie Schlemmer, Meidner, Dix, Beckmann, Klee und schon Munch einmal abgesehen (ebenso von den zahlreichen Dichtern wie Musil, Heinrich und Thomas Mann, Döblin usf. abgesehen); unter einem Zarathustra-Motto schrieb W. Müller-Wulckow 1918: »*Aufbau! – Architektur!*«, 2. Aufl., Berlin 1919 (Tribüne der Kunst und Zeit, hg. von Kasimir Edschmid, Bd. 4).

Vgl. dazu auch Tilmann Buddensieg: Das Wohnhaus als Kultbau, in: Katalog d. Ausst. »Peter Behrens und Nürnberg«, German. Nat. Mus. Nürnberg 1980, S. 37–47; – T. Buddensieg: Zur Frühzeit von August Endell – seine Münchner Briefe an Kurt Breysig, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. von J. Müller-Hofstede/W. Spies, Berlin 1981, 225ff. –

Zu Nietzsche und Gropius vgl. jetzt W. Nerdinger, in: Jb. d. ZI, 1985, S. 357 (wie Anm. 13). –

Heinrich Manns Essays sind auch für das Umfeld der Ideen- und Kunstgeschichte jener Zeit grundlegend gültig. Um 1939 war es auch bereits Heinrich Mann, der Nietzsche aus der ideologischen Umklammerung durch die Nationalsozialisten befreite: H. Mann, Les pages immortelles de Nietzsche, Paris 1939 (auch in: Maß und Wert, Jg. 2, 1939, S. 277–304). Die bedeutsame Rolle Heinrich Manns für Verständnis und Deutung Nietzsches

verschweigt dem Leser jetzt Wolfgang Harich in seiner vulgär-marxistischen Verfluchung des Philosophen à la G. Lukács, geschrieben gegen H. Pepperles *Revision des marxistischen Nietzschebildes*« (Sinn und Form 5/1986), in: Sinn und Form, 39. Jg., 5/1987, 1018f. Nietzsche wird wieder »Erzreaktionär« und »durch und durch inhuman«. Allen Ernstes bezeichnet Harich die philologische Edition Nietzsches – er meint doch wohl nicht G. Colli/M. Montinari, zwei Mitglieder der KP Italiens – als ein »Verbrechen« (S. 1034), womit dieser Autor in Affekte verfällt, die den päpstlichen Index oder die N.S.-Bücherverbrennung von 1933 antizipieren. – Man muß wieder auf philosophische Interpretationen Nietzsches wie Georg Simmel zurückgehen, um sich einen ungetrübbten Blick zu erhalten (G. Simmel: *Schopenhauer und Nietzsches*, Leipzig 1907); – ferner Karl Löwith, *Nietzsches Versuch der Wiedergewinnung der Welt*, in: Löwith: Gott, Mensch und Welt, Göttingen 1967, 156ff. – Zum »Zarathustra« vgl. die Analyse des marxistisch geschulten Begründers der Literatursoziologie Samuel Lublinski: *Die Bilanz der Moderne*, Berlin 1904, 121f.

23 Bruno Taut a. a. O. 1919, S. 262. –

Von Leo Tolstoi bes. wichtig die *Rede gegen den Krieg* von 1909 und ferner Tolstois Tagebuch 1895–1899, hg. von Ludwig Rubiner, Zürich 1918, S. 164 (die Identität von Christentum und Sozialismus nach ihren Ideen und humanen Gehalten).

24 Bruno Taut: *Die Stadtkrone* (mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne), Jena 1919, S. 60.

25 Bis in die Formulierungen dieser Sonnen-Verehrung hinein sind hier die Impulse aus Nietzsches »Zarathustra« spürbar; – Taut: *Stadtkrone* 1919, S. 69; – vgl. auch Bruno Taut: *Mein Weltbild*, in: FEUER Heft III, 1922, S. 277–284.

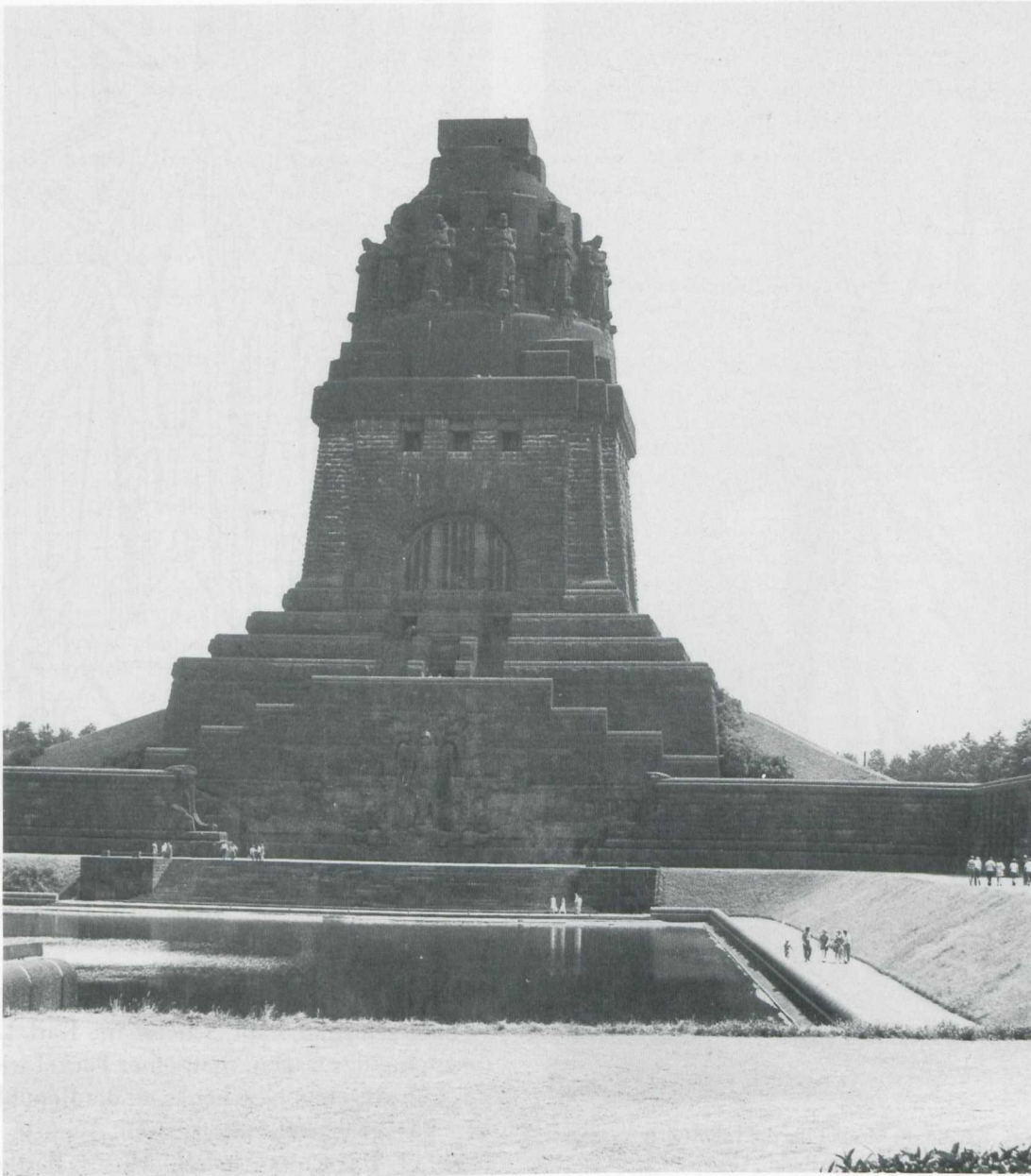


Abb. 10. Leipzig: Völkerschlachtdenkmal, 1896–1913 (Bruno Schmitz/F. Metzner)

werden kann; Tauts eigene Schriften wie die »Stadtkrone« gäben darüber Aufschluß.

In ihm vereinigt sich die Turm-Leidenschaft, die Taut mit der deutschen Spätgotik (Münster in Ulm), mit dem Revolutionsbaumeister Etienne-L. Boullée und mit der Romantik teilt (Lord Beckfords Sitz »Fonthill Abbey« von James Wyatt, 1797/98)²⁶. In Tauts Entwurf ist die Idee des leuchtenden Lichtes als Symbol der Freiheit wieder – im Zeitkontext von 1919 –

26 Vgl. William Beckford: *Vathek*, hg. von Gisela Dischner, Berlin 1975; – Heinfried Wischermann: *Fonthill Abbey – Studien zur profanen Neugotik Englands im 18. Jahrhundert*, Freiburg 1979.

27 Besonders natürlich die allbekannte »Liberty« für New York – vgl. M. Trachtenberg: *The Statue of Liberty*, Harmondsworth

eingegangen wie auch manche Formen der *Leuchttürme* des 18./19. Jahrhunderts.²⁷

Zugleich wird es gestalterisch und inhaltlich, in Gestalt und Sinn, eine Kontradiktion zu Monumenten des 19. Jahrhunderts wie dem Denkmal für Washington von Mathews (1879) und besonders zu den megalomanen Denkmälern des Wilhelminismus wie dem Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig (Abb. 10), nach langer Vorgeschichte bis 1894, über die Hauptkonkur-

1974, 2.A. 1977. – Siehe ferner die Turmprojekte vor 1800 von E. L. Boullée: A. M. Vogt, *Boullées Newton-Denkmal*, Basel/Stuttgart 1969; – Klaus Lankheit: *Der Tempel der Vernunft – unveröffentlichte Zeichnungen von Boullée*, Basel/Stuttgart 1975 (Entwurf *Leuchtturm*, Uffizien).

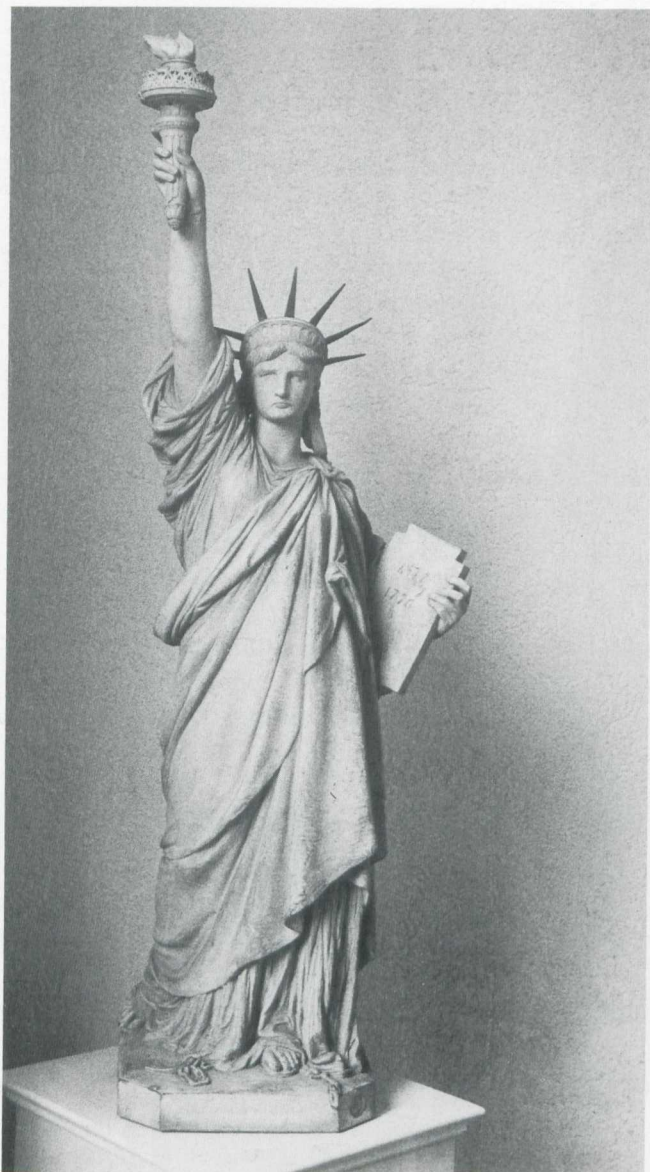


Abb. 11. F. A. Bartholdi: Modell für die Liberty, Terracotta um 1875 (Musée Bartholdi, Colmar)

renz 1896 bis 1913 vollendet (Bruno Schmitz/Franz Metzner).²⁸ Es dominiert das Duster-Drohende in diesem gegen den »Erbfeind« Frankreich gerichteten Leipziger Turm. Eine gewisse äußere Formverwandtschaft zwischen ihm und Bruno Tauts Projekt erhärtet m. E. die These der Kontradiktion.

Folglich kann man Tauts Projekt als einen verwandelten *Leuchtturm* bezeichnen, der gotische und indische Formelemente amalgamiert. Die Glasfenster der Kathedralen der Hochgotik sind gleichsam herausgeklappt als gläserne Tafeln, die nun aber statt Bilder die geistigen Botschaften und zukunftsweisen-

28 Zu Leipzig vgl. A. Hofmann: *Denkmäler Bd. I–II, Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 8, 2a–b, Stuttgart 1906; – Lutz Tittel: *Monumentaldenkmäler von 1871–1918*, in: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, hg. von E. Mai/St. Waetzoldt, Berlin-W. 1981, 246f. – Helmut Scharf: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984; – Eine Darstellung der Geschichte des Völkerschlacht-

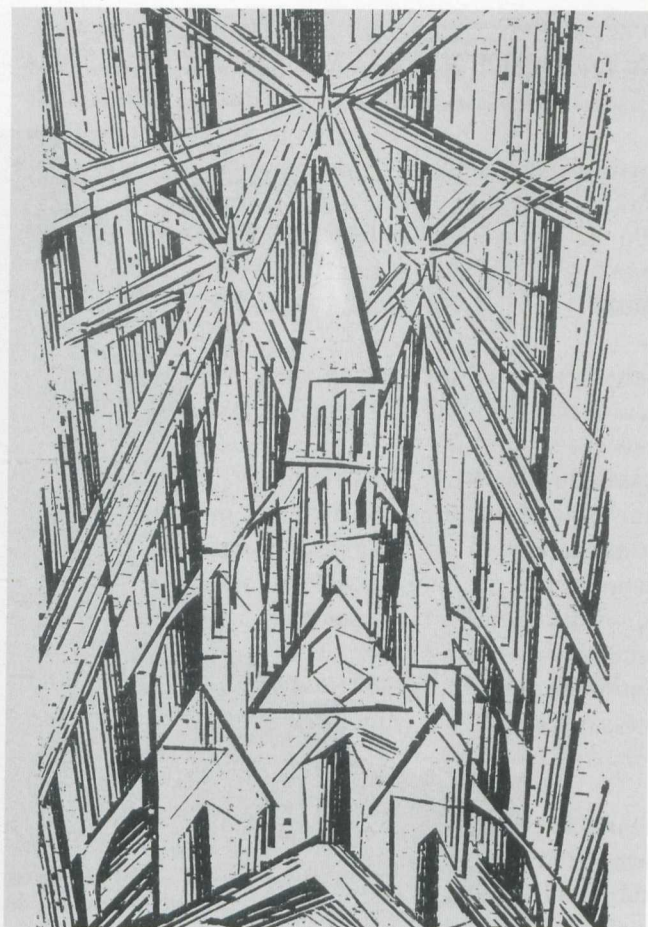


Abb. 12. L. Feininger: »Kathedrale«, Holzschnitt 1919 (für das Manifest des BAUHAUSES)

den Sätze der leitenden Herolde Friedrich Nietzsche, Prophet Haggai, Paul Scheerbar, Karl Liebknecht und Johannes tragen. Statt einer Fackel wie im Falle des französischen Geschenks an die Republik Amerika, der »Liberty«, 1886, von Auguste Bartholdi (Abb. 11 Terracotta-Modell, Musée Bartholdi, Colmar), wird das Werk von Taut durch eine leuchtende Sternform bekrönt, die nachts (und tags?) das Licht spendet.

Sowohl in diesem Detail des bekrönenden Sterns doch auch in der kristallinen Gesamtstruktur, der neuen sozialen Religiosität und dem zukunftsweisenden Charakter des Ganzen liegt eine geistige Nähe zu dem bekannten Holzschnitt vor, den L. Feininger als eine »Kathedrale« 1919 für das Programm des BAUHAUSES schuf.

In Feiningers Vision (Abb. 12), die erst später durch Schlemmer als eine »Kathedrale des Sozialismus« bezeichnet wurde, bekrönen drei Sterne die hochaufragenden Türme des Baus und strahlen das

Denkmals anhand der archivalischen Unterlagen im Leipziger Staatsarchiv steht noch aus; ebenso interessant wäre die Rezeptionsgeschichte dieses bramarbasierenden Denkmals, das 1915 zusammen mit der Jahrhundertfeier (1813) für den 1. Weltkrieg einstimmte – gegen den »Erbfeind« Frankreich gerichtet! Bruno Tauts »*Alpine Architektur*« dagegen sollte Friedensmaler bilden.

Licht in der Weise ab, wie es auch Bruno Taut für seine Denkmal-Krone plante.²⁹

Tauts Monument – ein expressionistischer Leuchtturm!? Er erweist sich als ein modernes Beispiel der Leidenschaft für das symbolhafte Bauen in die Höhe, für die Turm-Leidenschaft auch im Expressionismus, der Turm als die Konkretion der architektonischen Phantastik. Und er ist eine wesentliche Nietzsche-Konkretion der Jahre um 1919. Darin ein

29 Vgl. dazu K.-H. Hüter: Das Bauhaus in Weimar, 2. Auflage Berlin-DDR 1976; – C. Lenz: Beckmanns »Synagoge«, in: Städel-Jahrbuch Bd. 4, 1973, 312f. – Winfried Nerdinger, Walter Gropius – totale Architektur, Jb. des ZI, Bd. 1, 1985, S. 358.

30 René Schickele, in: Die Weißen Blätter, 3. Jg. 1916, S. 136; – E. von Sydow, op. cit. 1920 (wie Anm. 7). –

Konsequenterweise folgt hier ein Expressionismus-Bild, das der historisch zu rekonstruierenden Wirklichkeit näher kommt, als jenes ästhetisch verwässerte, das Wolf-D. Dube/Paul Vogt/T. Messer u. a. geben wollten (*Expressionism – a german intuition 1905–1920*, New York 1980 –, Deutscher Expressionismus 1905–1920, Prestel-Verlag München 1981). – Zu einem ideen-

Beispiel für die entscheidenden Unterschiede zwischen deutschen Expressionisten und französischer »Avantgarde« gleicher Jahre, Unterschiede, die schon zur damaligen Zeit René Schickele erkannt hatte³⁰ und als »moralischen Willen« des Expressionismus bezeichnete.

Fotonachweis:

Akademie der Künste, Berlin-West: 1, 2, 8; alle anderen: Autor

und sozialgeschichtlich orientierten Expressionismus-Bild vgl. vielmehr Silvio Vietta/H. G. Kemper: Expressionismus, München 1975, 3.A. 1985; – Hans G. Kemper: Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg 1974; – D. Schubert: Die Kunst Lehmbrucks, Worms 1981, S. 253f.: »Wie verhält es sich mit dem Expressionismus?« – S. Vietta: Expressionismus – sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung, München 1982; – D. Schubert: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912: »Sachlichkeit« versus »Innerer Klang«, in: Expressionismus und Kulturkrise, hg. von Bernd Hüppauf, (reihe siegen 42), Heidelberg 1983, 207–244; – Thomas Anz/M. Stark (Hg.): Expressionismus-Manifeste und Dokumente, 1982 (s. Anm. 7).