

Benjamin Kaiser

Befremdliche Monumentalität.
Eine phänomenologische Analyse des Leipziger
Völkerschlachtdenkmals¹

aus: Nenon, Th.; Nielsen, C.; Novotný, K. (Hg.): Kontexte des Leiblichen.
Nordhausen, 2016

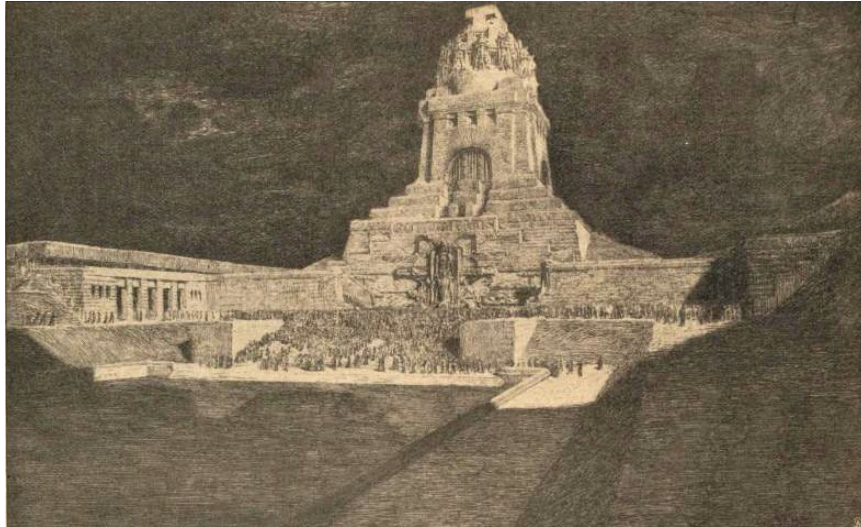


Abbildung aus: *Leipziger Adreßbuch* 1913, 92. Jahrgang, XV

¹ Die vorliegende Publikation ist an der Humanwissenschaftlichen Fakultät (FHS) der Karls-Universität Prag im Rahmen des Ph.D.-Programms „Deutsche und Französische Philosophie (Europhilosophie)“ entstanden.

Einleitung – befremdliche Monumentalität

Was ist monumental? Was man mit diesem Adjektiv beschreiben möchte, lässt sich vielleicht am deutlichsten anhand jener Bauwerke bestimmen, die als Monumentalbauten bezeichnet werden, also selbst Monumente sind. Einen Vertreter dieser Gattung stellt das Leipziger Völkerschlachtdenkmal dar. Zur Zeit seiner Vollendung 1913 galt dieser Bau als das größte Architekturdenkmal Europas (vgl. Topfstedt 2003, 8) und stach somit selbst im Vergleich zu anderen Monumentalbauten heraus. Im Folgenden soll eine phänomenologisch geleitete Analyse dieses Monuments und eine Bestimmung seiner Monumentalität vorgenommen werden. Zunächst gilt es, die Notwendigkeit einer phänomenologisch motivierten Untersuchung in Abgrenzung zu den bislang vorgelegten Analysen des Monuments zu bestimmen.

Das zwischen 1898 und 1913 zum Andenken an die Völkerschlacht von 1813 errichtete Völkerschlachtdenkmal hat einen schweren Stand in der zeitgenössischen Wahrnehmung.² Über das heute übliche Befremden hinaus, welches viele Besucher dem Bau gegenüber verspüren (vgl. Rodekamp 2003, 7), wurde in den 1990er Jahren gar vorgeschlagen, das Bauwerk dem Verfall preiszugeben, weil es auf diese Weise am besten auf die Schrecken des Krieges hinweisen könne (vgl. Poser 2008, 22). In solchen Urteilen kommt eine Unzufriedenheit mit dem Monument zum Ausdruck, die darauf hinweist, dass es seiner eigentlichen Funktion – vor den Schrecken des Krieges zu mahnen – offenbar nicht genügt. Doch ist dies wirklich die ‚Schuld‘ des Monuments – oder nicht vielmehr die seiner verschiedenen politischen Instrumentalisierungen in den letzten hundert Jahren? Denn ebenso wie die Schlacht selbst, hat auch das Denkmal einige Bedeutungswandlungen erlebt: Ursprünglich bestimmt als ein „Ehrenmal für die gefallenen Helden, ein Ruhmesmal für das deutsche Volk, ein Mahnzeichen für kommende Geschlechter“ (so in der *Weibeschrift für das Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig* 1913, 2), sollte es in der sozialistischen Zeit ein Denkmal für die deutsch-sowjetische Freundschaft darstellen,³ während heute vor allem auf den Aspekt der europäischen Einigung auf dem Schlachtfeld hingewiesen wird (vgl. Poser, 2008, 22).

² Doch nicht nur heute; bereits in den 1920er Jahren wurde das Denkmal verteufelt (vgl. Poser 2003, 153).

³ Vgl. hier und zum Folgenden Hutter 1990, 14; Hoffmann 1994, 280 sowie Loest 1995, 212.

Diese Auffassungen sind, wie man sofort bemerkt, im höchsten Grade politisch motiviert. Darüber hinaus scheint es, als habe man sich jeweils einige Facetten der Schlacht bzw. des Denkmals herausgegriffen, ohne diese selbst sprechen zu lassen. Historisch betrachtet sind nämlich alle drei Deutungen schlicht unkorrekt: So kämpfte in der Völkerschlacht etwa noch kein deutsches Volk gegen den Rest der Welt, vielmehr waren Deutsche auf beiden Seiten zu finden: die Preußen alliierten mit den Russen, Österreichern und Schweden, die Rheinbundstaaten mit Napoleons Truppen. Die sozialistische Deutung, dass Preußen und das zaristische Russland – ebenso wie zur damaligen Zeit die DDR und UdSSR – Träger der fortschrittlichen Kräfte waren, ist selbst innerhalb marxistischer Theorien als absurd zurückzuweisen – war doch Napoleon ein Vertreter der Bourgeoisie und der Zar einer von Monarchie und Leibeigenschaft. Die heute populäre Forderung, das Denkmal und die Schlacht als Basis der europäischen Einigung zu lesen, übersieht offenbar, dass auf beiden Seiten Europäer standen. Ein Modell der Einigung auf dem Schlachtfeld kann sicherlich nicht mehr als Ideal für die Einigung Europas dienen. Es deutet sich somit an, dass die politisch gewollten Deutungen dem Ereignis der Schlacht selbst nicht gerecht werden können. Da man das Denkmal zu jeder Zeit im Einklang mit der jeweils eigenen Deutung des Schlachtgeschehens interpretierte, kann festgehalten werden, dass gängige Interpretationen des Denkmals von politisch gewollten, historisch aber nicht fundierten Vorurteilen getragen sind. Überdies wurden Schlacht und Monument vorschnell miteinander identifiziert.

Auch die Kunst- und Kulturwissenschaften bemühten sich kaum um Interpretationsvorschläge, die das Denkmal für sich selbst hätten sprechen lassen. Dies mag ob der Bekanntheit des Denkmals und der zahlreichen sich ihm widmenden kulturwissenschaftlichen Literatur irritieren.⁴ Die wenigen Schriften, die sich überhaupt mit dem Denkmal befassen, versuchen es in den historischen Kontext seiner Entstehung einzubetten. Mit einer solchen Methode lässt sich jedoch lediglich feststellen, was der Auftraggeber des Denkmals, der *Deutsche Patriotenbund*, im Sinn hatte bzw. wie das Denkmal vom Auftraggeber selbst (vor allem in der Weiheschrift) interpretiert worden ist. Die Generalthese der Literatur lautet hier, das Völkerschlachtdenkmal sei als künstlerische Widerspiegelung der nationalen Ideen des 19. Jahrhunderts (vgl. bspw. Hutter 1990, 9) in Form einer „originären, nordisch-

⁴ Hier seien vor allem vier Publikationen genannt: Hoffmann 1994; Hutter 1990; Rodekamp 2003 sowie Schmid 1995.

deutschen Kunst“ (ebd. 14) mit politischem Auftrag zu klassifizieren. Eine solche Beschreibung kann jedoch nicht erklären, weshalb sich eine solche genuin nordisch-germanische Kunst ganz offensichtlich an altägyptischer bzw. mesopotamischer Ästhetik orientierte. Somit ist es nicht überraschend, dass man das Denkmal, wenn man die Interpretation vor allem auf die Weheschrift des Deutschen Patriotenbundes gründet, nicht aber auf die Architektur selbst eingeht und darauf, wie sich das Denkmal von sich her zeigt, lediglich als politische Auftragsarbeit auffassen kann. Das Völkerschlachtdenkmal wird durch solche Deutungen, die sich mehr auf historische Wünsche und Gegebenheiten stützen als die Kunst selbst zu berücksichtigen, auf seine vermeintlichen politischen Implikationen verkürzt – die aber gerade erst durch solche Ansätze an das Kunstwerk herangetragen werden (ohne dass man sich dies eingestehen möchte). Zudem scheint damit ein Schlüssel zur Qualifizierung des Monuments als gelungen bzw. misslungen bereitgestellt zu werden, da man die Absicht des Baus aus der Motivation der Auftraggeber erklären zu können meint. Von einem solchen Maßstab ausgehend mögen die Skulpturen im Inneren des Baus durchaus als „spannungs- und kraftlose Durchbildung“ (Topfstedt 2003, 40) erscheinen.

Um jedoch ein Fazit zur vorliegenden, dem Denkmal gewidmeten Lage der Literatur zu ziehen, weist das Völkerschlachtdenkmal wenigstens in zweierlei Hinsicht einen Widerstand gegen diese historisierenden Zugänge auf: erstens durch den Rückbezug *nicht* auf Germanisches, sondern auf Vor- und Außereuropäisches, und zweitens durch die scheinbar nur unzureichende Entsprechung der Skulpturen des Baus mit den politisch gewünschten Darstellungen. Diese Widerständigkeit, die das Monument aufweist, spiegelt sich auch in der Befremdlichkeit wider, die viele Besucher des Denkmals verspüren. Wir stimmen also dem Vorschlag Posers (2008, 13) zu, dass eine eindeutige Charakterisierung ein schwieriges und bisher nicht unternommenes Unterfangen darstellt. Nun soll aber gerade das *befremdende Erstaunen*, welches viele der Besucher des Baus bei der Begegnung mit dem Monument ergreift, den Anfang unserer phänomenologischen Analyse bilden. Nicht zuletzt ist es ja auch das Erstaunen gegenüber einem immer schon realen Widerstand gewesen, welches das Philosophieren überhaupt wachzurufen vermochte.⁵

⁵ Hinsichtlich des Zusammenhangs von Realem, Widerstand und Philosophie vgl. Sepp 2010, 133-146.

In diesem Essay wird ein anderer Blick auf das Völkerschlachtdenkmal geworfen, auf das Denkmal als ein für sich selbst sprechendes Ding. Daher soll es phänomenologisch – und das meint im Kontext dieser Untersuchung in erster Linie vorurteilsfrei,⁶ die politische Vordeutungen und bisher dargelegten ikonographischen Zuschreibungen einklammernd⁷ – an sich selbst zum Sprechen gebracht werden.⁸ Das Axiom dieser Untersuchung ließe sich daher so formulieren: Das Künstlerische hat einen vom Politischen unabhängigen Eigenwert. Es lässt sich begründen, sofern es gelingt, einen gegenüber den politischen Intentionen eigenen Sinn des Völkerschlachtdenkmal als eines Kunstwerks aufzuzeigen.⁹ Um seinen Eigensinn aufzufinden, soll im Folgenden die Innen- und Außenarchitektur des Denkmals untersucht werden, insofern sie sich dem Betrachtenden – und diesem als einem notwendig mit einem intentionalen Leib ausgestatteten Lebewesen immer wechselseitig – zeigt.

Der Bezug auf Bestimmungen, Benennungen und Zuordnungen von Figuren und Formen geschieht im Folgenden nur um einer eindeutigeren Identifizierbarkeit der Gegenstände willen. Eine völlige Nichtberücksichti-

⁶ Die Motivation der Phänomenologie lässt sich schon seit Husserl auf einen einfachen Satz reduzieren: Zu den Dingen selbst. Ergänzt werden sollte dieser Satz jedoch um einen Kommentar zum methodischen Zugang, den man mit *Mitteilen statt Urteilen* umreißen könnte.

⁷ Ein Verständnis dessen, was es heißt, dass die Phänomenologie ‚einklammert‘, lässt sich am einfachsten durch eine Betrachtung des gegenteiligen Prozesses gewinnen: das Ausklammern. Das Ausklammern verfährt, ganz im Gegensatz zu seiner wortwörtlichen Bedeutung, ausschließlich exklusiv, wohingegen das Einklammeren einen Akt der Inklusion darstellt. Das Einklammeren führt somit nicht zu einem Verlust an Faktizität oder Idealität, sondern stellt gerade im Gegenteil eine Öffnung zu ihnen dar.

⁸ Damit begibt sich dieser Essay auf die Spur einer *Philosophie der imaginären Dinge* im Sinne Hans Rainer Sepps, deren Anspruch es ist, dasjenige an philosophischem Gehalt, was in *Imaginata* (das meint hier Kunstwerke im weitesten Sinne) implizit schon enthalten ist, anhand eines phänomenologisch geschulten Zugangs zu explizieren.

⁹ Es gäbe freilich auch noch einen anderen, historischen Weg des Aufweises: Auf ihm müsste man sich der konkreten historischen Auseinandersetzung um Gestalt und Inhalt des Denkmals zwischen Künstlern und Auftraggebern widmen. Dieser Weg soll hier nicht begangen werden und muss deshalb vorerst ein Desiderat für weitere Forschungen bleiben: die Differenzen zwischen diesen beiden Konfliktparteien sollen (und können) auch am Kunstwerk selbst abgelesen werden.

gung der Namensbestimmungen ließe sich damit begründen, dass die Statuen des Monuments erst nachträglich benannt worden sind – im Zuge ihrer Herstellung waren sie anonym.¹⁰ Diese ursprüngliche Anonymität der Figuren – und damit den Willen der Künstler – möchte dieser Essay ernst nehmen. Wollte man das Ergebnis dieses Essays vorläufig umreißen, könnte man sagen: Nach dem phänomenologisch orientierten Durchgang durch das Kunstwerk wird der Eigensinn des Werkes als Grabstätte sowohl für versteinerte namenlose Götter wie auch für anonyme Menschen aller Länder, kurzum: als Grabmal alles Lebendigen, bestimmt werden können. Die nun folgende phänomenologisch motivierte Analyse versteht sich selbst als einen ersten skizzenhaften Beitrag für weitere Forschungen hinsichtlich des Eigensinnes des Völkerschlachtdenkmal.

I. Außen

Im Folgenden soll die Analyse mit der Außenseite des Völkerschlachtdenkmal beginnen. Dies geschieht unter Miteinbezug der Denkmalsanlage sowie der Denkmalsumgebung, da das Monument nicht isoliert von diesen betrachtet werden kann. Alle drei Komponenten stellen zusammen eine ästhetische Einheit dar. Nach einer ersten Analyse des Materials, der Lage sowie der Gerichtetheit des Baus wie der Anlage, welche für den Fortgang dieses Essays von besonderer Bedeutung sein wird, folgt ein Durchgang durch die verschiedenen Teile des Monuments: Sockel, Mittelbau und Kuppelaufsatz.

1. Im Stein

Die erste Auffälligkeit, die schon von weitem ins Auge sticht, ist das Material, mit dem das Denkmal äußerlich verkleidet ist: der an allen Stellen gleichfarbige Naturstein, in den auch die Statuen eingebunden sind, so dass dessen Monotonie durch nichts gebrochen wird. Schon aus der Ferne teilt das Völkerschlachtdenkmal dadurch mit, dass es für die Dauer errichtet wurde, ebenso schwer vergänglich wie Gestein. Kein Grün bricht den Stein in seiner

¹⁰ Zu nennen seien hier vor allem die sogenannten Barbarossaköpfe, welche bis kurz vor Bau-Ende noch als „Sphinx“ bezeichnet worden sind (vgl. Hutter 1990, 137). Dies deutet den zuvor bereits erwähnten Kampf um die Deutungshoheit an – was die Künstler zeigen wollten, wick erheblich von den Vorstellungen des Deutschen Patriotenbundes ab.

unlebendigen Beständigkeit: nicht nur Beständigkeit, sondern auch Stagnation durch ewigen Stillstand, ein *Einfrieren der Zeit*. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die Form des Denkmals: streng, schlicht, mit klar erkennbaren und voneinander unterschiedenen geometrischen Formen.

Das Grün ist zwar nicht Teil des Baus selbst, aber es macht einen wesentlichen Anteil der Denkmalsanlage aus. Über diese Begrenzung hinaus findet sich südöstlich angrenzend der Leipziger Südfriedhof, mit dem das Denkmalsgelände aus der Vogelperspektive betrachtet eine Symbiose einzugehen scheint. Durch die Errichtung des Völkerschlachtdenkmals in direkter Nachbarschaft zum größten Friedhof der Stadt wird das Grabsteinartige des Baus erkenntlich.

2. Intentionalität

Welche Gerichtetheit vermag das Monument auszudrücken? Bemerkenswert ist auf den ersten Blick das Fehlen einer Spitze: Das Denkmal richtet sich nach oben aus, ist außerordentlich hoch, und weist dennoch nicht höher – durch den Gipfelstein ist ein Schnitt gemacht, eine definitive Höhe erreicht. Damit tritt das Denkmal in einen deutlichen Gegensatz zu den meisten Sakralbauten, seien es nun ägyptische Pyramiden, christliche Kirchen oder Heldenmonumente. Jene versuchen jeweils auf ihre eigene Art, den Boden und die Erde zu verlassen, die Tendenz der Spitze weist gen Himmel, der ganze Aufbau orientiert sich auf den Effekt, den Blick noch weiter nach oben zu verweisen. Die Spitze dient der ideellen Verlängerung der Sakralbauten über sie selbst hinaus. Durch den Verzicht auf eine solche Spitze ist das Völkerschlachtdenkmal eher mit Grabsteinen als mit Sakralbauten zu vergleichen. Damit lässt es außereuropäische Traditionen anklingen, etwa die der altägyptischen Totentempel.¹¹ Mit dem Rückgang auf vor- und außereuropäische Bezüge erweckt das Denkmal einen sowohl temporal wie auch lokal gänzlich unzeitgemäßen Eindruck, ja der Eindruck der eigentlichen *Unzeitigkeit* und *Unörtlichkeit* des Baus wird dadurch verstärkt. Gleichzeitig wird eine alle Zeiten und Kulturen (bzw. in damaliger Terminologie: Völker) umgreifende

¹¹ Vgl. etwa Hutter 1990, 124f. u. 159 zur Inspiration der Künstler durch altägyptische, mesopotamische oder mexikanische Bauten. Den häufig vorgetragenen unmittelbaren Vergleich des Völkerschlachtdenkmals mit den ägyptischen Pyramiden halte ich für unangebracht, da das für die Richtung Entscheidende – die Spitze – fehlt und damit die vom Bauwerk beabsichtigte Tendenz in eine gänzlich andere Richtung weist.

globale *Einheit* beschworen. Auch die nicht unmittelbar dargestellten europäischen Kulturen scheinen mitgemeint, insofern der Anlass des Baus ja gerade auf ein genuin europäisches Ereignis verweist und das Schlachtdatum als Inschrift am Bau daran gemahnt. Die architektonische Entscheidung einer Rückbeziehung auf frühere Kulturen dient einer Einbettung der europäischen Kulturen in einen erweiterten, die Grenzen Europas sprengenden Kontext, und deutet in seiner Aktualisierung des Außereuropäischen an, dass die Wurzeln Europas nicht in Europa selbst liegen, dass Europa keine autarke Einheit darstellt, die sich der Menschheitsgeschichte zu entziehen vermag, sondern immer wieder seiner Rückbindung an diese Wurzeln vergewissert werden kann. Doch wenn das einem Grabstein ähnliche Monument nicht nach oben weisen soll, wohin strebt die Ausrichtung des Baus dann? Für die Beantwortung dieser Frage ist es nötig, einen Blick auf die ganze Anlage des Denkmals zu richten.

Direkt vor dem Denkmal befindet sich der sogenannte Tränenteich. Er hat die Form eines langgestreckten Ovals und liegt mittig vor der Frontseite des Denkmals. In ihm spiegelt es sich bei nahezu allen Lichtverhältnissen. Dem Betrachter erscheinen somit zwei Denkmäler: eines, welches sich 91 Meter über den Grund erhebt, und ein zweites (die Spiegelung des ersten im Wasser), welches die Höhe des Wasserspiegels nie zu verlassen vermag. Das außergewöhnlich hohe Denkmal begegnet sich dadurch permanent selbst in seiner Vertiefung. Man kann also die These formulieren, dass es nicht die Höhe, sondern vielmehr die Konfrontation zwischen Höhe und Tiefe ist, in der sich das intentionale Geschehen des Baus abspielt.

So kann bereits an dieser Stelle, allein von der Intentionalität der Form her, ein erstes Paradox aufgezeigt werden, welches das Völkerschlachtdenkmal charakterisiert: Obwohl es sich zweifellos um einen überaus großen, mit seinen 91 Metern weithin sichtbaren Bau handelt, dient seine Höhe nicht der Erhebung, sondern vielmehr der Vertiefung, indem er sich einerseits einem Verweis auf etwas versperrt, was noch darüber hinaus ginge, und sich andererseits ständig auf der Wasseroberfläche des Tränenteichs (und damit deutlich tiefer) spiegelt, fallen lässt und auch anscheinend oberflächlich bleibt. Nicht die Höhe ist Selbstzweck des Baus, sondern vielmehr die Tiefe – es braucht die Höhe nur, um die Vertiefung tiefer sein zu lassen, um tiefer fallen zu können.

Nach diesen auf Material und Gerichtetheit bedachten Untersuchungen soll im Folgenden der äußere Aufbau des Denkmals einschließlich der außen angebrachten Skulpturen in den Blickpunkt der Betrachtung gelangen.

3. Aufbau

Das Völkerschlachtdenkmal ist in drei Teile gegliedert. Den untersten Teil bildet ein Postament, welches als zentralen Blickfang auf der Stirnseite die Michaelsfigur zeigt, um die herum sich ein Schlachtreief auffaltet. Die ersten zwei der insgesamt nur drei Inschriften des Bauwerks befinden sich ebenfalls am Postament: „*Sanct Michael*“ direkt um den Kopf des dargestellten Erzengels herum sowie, zentral das Postament nach oben hin abschließend, die Inschrift „*Gott mit uns*“.

Auf das Postament folgt eine quaderförmige Verlängerung von etwa derselben Höhe. Dieser Mittelbau ist geprägt vom eigentlichen Eingang in das Gebäude, dem Portal. Abgeschlossen wird dieser Teil von der dritten und letzten Inschrift: „*18. Oktober 1813*“.

Gekrönt wird das Denkmal von einem Rundbau, welcher einem stilisierten Zylinder ähnelt. Geprägt ist dieser Teil von den nach allen Himmelsrichtungen hin ausgerichteten sogenannten „Wächterstatuen“ sowie von dem das Gebäude nach oben hin gewissermaßen versiegelnden quaderförmigen Gipfelstein.

Bemerkenswert am Aufbau ist der Durchlauf beinahe aller grundlegenden geometrischen Figuren: Stufen, Würfel, Zylinder, Quader. Dies mag als ein weiterer Hinweis auf die alle Teile und Formen umfassende Einheit des Denkmals verstanden werden. Der Einheitscharakter des Baus ist nicht einer, der sich mit der Darstellung nur einer Form begnügt. Vielmehr kommt dieser Charakter durch das möglichst vollständige Zusammenstellen von Grundformen zustande. Diese Weise, durch Vollständigkeit Einheit zu erzeugen, wird uns erneut im Inneren des Baus begegnen.

Im Folgenden soll nun aber zunächst der Blick auf die verschiedenen äußeren Teile des Denkmals gelenkt werden, vor allem darauf, was diese Teile von sich her selbst mitzuteilen haben. Daraus folgt, dass nur das, was das Denkmal selbst auszudrücken vermag, als Quelle gelten darf. Hinsichtlich der Namen der Teile und Figuren werden für die Analyse somit nur jene Inschriften, welche auf dem Denkmal selbst zu finden sind, zur Kontextualisierung und Untersuchung herangezogen.

4. Der Sockel

Der Erzengel Michael, Schutzpatron der Deutschen und der Krieger, befindet sich unterhalb des Eingangsportals. Er steht, ja wirkt durch die nicht vollständige Loslösung vom Bau selbst wie gefangen in dem Stein, aus dem

er nur teilweise gehauen worden ist, in einer Pose dargestellt, die keine Lebendigkeit oder Bewegung mehr erkennen lässt. Selbst seine Flügel erwecken einen versteinerten Eindruck – nur mit Federn könnte man fliegen –, sie sind in den Stein, aus dem das Denkmal besteht, eingegangen. Keine Kampfespose nimmt der Erzengel ein; er steht seltsam distanziert in der Mitte des links und rechts von ihm dargestellten Schlachtgeschehens. Erzengel Michael, der auch ein Kriegsgott ist, scheint zu spät gekommen zu sein auf das Schlachtfeld, wo die Toten liegen, es fehlt jeglicher Verweis darauf, dass er einen Satan oder Drachen bekämpft habe. Diese Skulptur ist somit eine für Michael genuin untypische Darstellung. Der Engel Michael, der Schutzengel der Deutschen, der sein Schwert nicht im Blut des Drachen oder des Teufels baden konnte, scheint seiner Aufgabe beraubt – der Schutzpatron der Deutschen, der Soldaten: Er erschien denen nicht, die sich links und rechts neben ihm auftürmen, gleich welcher Nationalität. Was den verspäteten Erzengel mit den Gefallenen eint, ist die Inschrift, die über beiden angebracht ist: Sie befinden sich gemeinsam unter dem „*Gott mit uns*“, dem Wahlspruch des preußischen Königshauses. Diese Inschrift ist somit nicht als ein Apell an göttliches Geschick zu verstehen, sondern vielmehr als ein zynischer Kommentar zu dem, wozu das „*Gott mit uns*“ der Preußen (und auch aller anderen Konfliktparteien, da alle dem christlichen Glauben verpflichtet) geführt hat: zu einem Massengrab, in dem sich die Göttlichkeit, hier auch angedeutet durch den Erzengel Michael, selbst befindet. Damit verstärkt das Michaelsrelief die schon weiter oben herausgestellte antisakrale Tendenz des Denkmals. Das Göttliche begegnet einem nicht oben, etwa in Form eines Kreuzes, sondern ganz unten in der Gestalt Michaels. In diesem Moment, der Begegnung mit dem Göttlichen ganz unten, ist das Bauwerk offensichtlich noch ein ausgezeichnet Christliches. Was dem Christlichen jedoch widerspricht, ist der völlige Verzicht auf eine Erlösung, eine Elevation aus dem Unten hinaus bzw. hinauf. Aber auch kein Staatskult übernimmt die Erlösungsfunktion des Religiösen: der Wahlspruch Preußens findet sich an selbiger Stelle wieder, ist mit dem Verweis auf die Religion identisch. Ebenso wie ein christliches Kreuz fehlt, fehlt auch ein Eisernes, ein Bismarck oder ein Wilhelm. In den Leichenbergen finden sich keine Verweise auf die Nationalität bzw. Krone der Gefallenen. Dies dient nicht dem Verkennen der Unterschiede, sondern der Betonung der Gleichheit im Tode.

An den Treppenaufgängen befinden sich links und rechts des Michaelreliefs zwei weitere, miteinander identische Skulpturen: die sogenannten

Barbaroskaköpfe. Diesen Namen bekamen die Skulpturen erst nach ihrer Fertigstellung, sie weisen aber keinerlei Bezug zu Barbarossa auf. Bemerkenswert sind sie vor allem hinsichtlich ihrer Anonymität: die Gesichter sind – schlimmer noch, als es den Erzengel Michael getroffen hat – nicht nur eingefroren, nein, sie sind schon soweit mit dem Bau verschmolzen, dass nur noch die Augen und Nasen zu erkennen sind, die untere Gesichtshälfte aber ganz ins Denkmal eingegangen ist. Diese Figuren stellen somit eine *Weiterentwicklung der Versteinerung* dar: das Individuelle, das Gesicht, geht immer weiter zugunsten des Steins als bloßer totalisierender, gleich machender Materialität verloren. Der Stein erzwingt die Anonymität.

5. Der Mittelbau

Der Mittelbau verzichtet auf ein Relief oder Skulpturen und nimmt damit eine Sonderstellung im Verhältnis zu den anderen Gebäudekomponenten ein: die Betonung des Mittelteils liegt ausschließlich auf dem großen Eingangsportal. Dieses Portal dient mitnichten dem Öffnen des Baus; es scheint, als drohe dieser Zugang durch den angedeuteten nach innen kippenden Verlauf der Steine des über dem Portal aufgespannten Rundbogens einzustürzen, die Öffnung endgültig zu verschließen. Die wenigen, intransparenten Fenster, die sich im Mittelbau befinden, lassen keinen Einblick in das Innere zu. Damit übernimmt der Mittelbau eine paradoxe Funktion: Einerseits bietet er einen auch weithin sichtbaren Eingang in das Denkmal, andererseits scheint der Eingang weniger die Funktion des Öffnens nach Außen hin zu übernehmen als vielmehr eine *Verschließung nach Innen* hin. Das Paradox des Mittelbaus lautet somit: Das Öffnen dient dem Verschluss.

Im Übergang zwischen Mittelbau und Kuppel befindet sich die letzte Inschrift: „18. Oktober 1813“, welche auf das Datum der entscheidenden Schlacht zwischen Napoleons Truppen und denen der Gegenseite verweist. Festzustellen ist zunächst, dass ein hämischer Verweis auf die Niederlage der Verlierer am Denkmal ebenso fehlt wie der Hinweis auf einen triumphalen Sieg. Diese Neutralität spiegelt sich auch in der schlichten Datumsinschrift wider, die keinerlei einseitigen Verweis auf Sieger oder Verlierer enthält. Die Frage nach Sieg oder Niederlage ist schlichtweg irrelevant. Der direkte Bezug zum Anlass des Denkmals erschöpft sich gleichsam mit der Datumsinschrift: weder im Inneren noch im Äußeren sonst wird direkt auf das Ereignis referiert. Die Unauffälligkeit der Datumsinschrift sowie das Fehlen anderer direkter Bezüge zur Völkerschlacht von 1813 lassen deutlich wer-

den, dass die Schlacht zwar der Anlass zu diesem Monument war, nicht aber dessen wesentlichen Inhalt ausmacht. Der Inhalt des Denkmals möchte das historische Datum überschreiten, nutzt den Anlass dazu, eine viel weiter reichende Transzendenzbewegung der Vertiefung zu vollziehen.

6. Der Kuppelaufsatz

Die Kuppel ist geprägt von den sogenannten Wächterfiguren, diese erscheinen in starrer, alle Himmelsrichtungen abdeckender Symmetrie und Gleichheit. Sie stehen fest und unbeweglich und sind ebenso wie alle anderen Figuren des Denkmals mit dem Bau selbst verbunden, können sich somit nicht aus dem Stein lösen, sondern verharren in ihm. Der Blick der Statuen geht nach unten, nicht in die Ferne, wie man es von Wächtern erwarten würde, und auch nicht nach oben, was für ein Erlösungsmotiv spräche.

Abgeschlossen wird der Bau schließlich von einem quadratförmigen Gipfelstein, der, wie oben bereits beschrieben, für die Gerichtetheit des Denkmals eine entscheidende Funktion übernimmt, insofern er gerade keine nach oben hin transzendierende spitze Form erhalten hat.

Nach dieser Untersuchung des äußeren Aufbaus soll sich der nächste Teil dem Inneren des Völkerschlachtdenkmals widmen. An dieser Stelle sei aber bereits im Voraus auf das nächste (bzw. im Rückblick auf dieses Kapitel) vermerkt, dass sich zentrale Motive, die bereits an der Außenfassade festgestellt werden konnten, auch im Inneren wiederfinden: so etwa die Gerichtetheit nach Unten, das Verschmelzen der Statuen mit dem Stein sowie das Fehlen sämtlicher diskriminierender Inschriften und Bedeutungen. Sie weichen einer Betonung von Gleichheit aller im Stein, sowohl der Menschen als auch der Götter sowie der Suche nach einer Einheit in der Vielheit.

II. Innen

Ebenso wie das Äußere weist auch das Innere des Völkerschlachtdenkmals eine streng vollzogene Dreiteilung auf: Wo von außen her betrachtet die Einheit der drei Teile vor allem durch die Einheit des Materials gestiftet wird, stiftet im Inneren gerade ein Nichts, und damit also auch ein Nichts an Materialität den Zusammenhang der Teile. Dieses Nichts an Materialität kommt dadurch zustande, dass die drei Einheiten nicht wie Etagen durch

Raumdecken voneinander abgegrenzt sind. Mit der Analyse dieses die Einheit des Denkmalinneren stiftenden Nichts möchte ich beginnen, um mich im Anschluss daran den drei einzelnen Teilen selbst zu widmen.

Die drei Teile des Inneren haben nachträglich folgende Namen bekommen: Unten befindet sich die Krypta, die vor allem durch acht „Schicksalsmasken“ geprägt ist; darüber liegt die sogenannte Ruhmeshalle, in der sich vier „Tugendstatuen“ befinden – auch diese Bezeichnung führt in die Irre. Innerhalb der Kuppel lässt sich die als Sängershalle betitelte dritte innere Ebene finden. Das Innere dieser Kuppel ist mit Reiterfiguren bestückt.

1. Die Leere

Zunächst möchte ich mich dem widmen, was zugleich da ist und nicht da ist: dem einheitsstiftenden Nichts, welches durch das Fehlen durchgezogener Deckenböden die inneren Ebenen miteinander verbindet.¹² Dieses Nichts ‚befindet‘ sich genau in der Mitte des Denkmals und durchzieht es von der Kuppel abwärts bis zum Boden der Krypta. Doch ein Fortgang dieser Leere ist am Boden gleichsam angedeutet: dort befindet sich ein in den Boden eingelegtes schwarzes, gleichschenkliges Kreuz. Diese Fragilität des Grundes und eine mögliche Fortsetzung der Leere wird durch die Blicke der übergroßen „Tugendstatuen“ noch verschärft: drei von den Vieren starren hinab auf eben dieses schwarze Kreuz am Boden. Es scheint daher an eine Falltür zu erinnern, unter der sich jederzeit ein Abgrund auftun kann. Die Leere im Inneren des Baus ist somit keine stabile, keine freundliche: sie weist eine eindeutige Gerichtetheit auf das Unten hin auf – das Nichts ver-nichtet. Wie bereits am Äußeren des Denkmals festgehalten wurde, dient die außerordentliche Höhe des Bauwerkes keineswegs der Erhebung, vielmehr dem Vertiefen, und auch im Inneren kann festgestellt werden, dass alles nach unten zeigt und zieht. Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch, dass der Aufgang ins Obere des Denkmals durch auffallend schmale Wendeltreppen führt. Es stellt sich für den Besuchenden so unweigerlich ein *Schwindelgefühl*

¹² Dieses Nichts, welches keine Position, keinen Raum für sich (materiell) in Anspruch nimmt, aber als Positionierung aller anderen Teile fungiert, ließe sich als Prä-Positionalisierung, also als Vor-Aus-Setzung, ohne die sich keine Setzung vollziehen kann, beschreiben. Vgl. im Blick auf die Logik von Position und Prä-Position sowie die gefährlichen Tendenzen eines so verstandenen Zwischens Tani 2006.

ein. Das Bemerkenswerte am Phänomen des Schwindels ist es, nach unten zu zeigen, sich in einer Kreisbewegung nach unten zu richten, *nach unten hin-gerichtet* zu sein:¹³ das Innere des Denkmals vermag so ein leibhaftiges Erleben des Schwindels zu evozieren.

2. Die Krypta

In der kreisrunden Krypta befindet sich der einzige durchgehende Boden innerhalb des Denkmals. In ihr sind kreisförmig acht gleich aufgebaute große „Schicksalsmasken“ (das heißt Säulen) angebracht, deren ins Innere des Kreises gerichtete Seite ein Gesicht aufweist, vor dem jeweils zwei Figuren verharren. Das Gesicht wie auch die Figuren blicken nach unten, einige haben die Augen geschlossen. Trotz des gleichen Aufbaus der „Schicksalsmasken“ weisen jedoch sowohl die übergroßen Gesichter als auch die davor positionierten Figuren Unterschiede hinsichtlich ihrer Bekleidung, Rüstung und Gesichtszüge auf, wobei auf eine strikte Zuordnung von Figuren zu Nationen verzichtet worden ist. Damit können die sich in der Krypta befindenden „Schicksalsmasken“ für Alle und Keinen stehen – für alle beispielsweise an der Völkerschlacht beteiligten Parteien, aber niemals nur exklusiv für jeweils eine.

3. Die „Ruhmeshalle“

Die sogenannte Ruhmeshalle ist wie auch die anderen Teile des Inneren kreisförmig gestaltet. Im Gegensatz zur Krypta ist die Halle aber nach unten hin geöffnet. Sich symmetrisch gegenüberstehend befinden sich am Äußeren der Halle die vier sogenannten Tugendstatuen, welche erst nach ihrer Fertigstellung mit Volkskraft, Glaubensstärke, Tapferkeit bzw. Opferbereitschaft benannt worden sind. Im Bau selbst findet sich keine dieser Bezeichnungen wieder, sie bleiben – wie auch alle anderen Figuren, abgesehen von Michael – anonym. Ebenso wie die Schicksalsmasken in der Krypta zeigen die Blicke der Tugendstatuen allesamt nach unten. Da diese vier Statuen die bei weitem größten im ganzen Denkmal und durch die Leere im Inneren überall zu sehen sind, dominiert ihre Präsenz das Innere des Denkmals.

Die vier Tugendstatuen sind fest mit der Architektur des Baus verwachsen. Damit wird ein schon vom Äußeren des Baus bekanntes Motiv nach Innen hinein verlängert: die Versteinerung der Figuren. Doch wer verstei-

¹³ Vgl. hierzu Kaiser 2015.

nert im Inneren? Außen war der Erzengel Michael mittels einer Inschrift benannt worden; die vier übergroßen Statuen im Inneren weisen dagegen keine Bezeichnungen auf, auch sind sie so neutral gestaltet, dass keine exakte ikonographische Zuschreibung möglich ist. Anstelle eindeutiger Identifikationsmerkmale fallen wiederum vielmehr die latenten Anklänge an nichteuropäische Kulturen auf, aber auch hellenistische Züge, beispielsweise die Dynamiken der Statuen der „Tapferkeit“ und der „Opferbereitschaft“¹⁴.

Auffällig an den Statuen ist der offensichtliche Eklektizismus, der mehr ist als damals zeitgenössischer Historismus – in dieser Halle sind sie alle versammelt, wie in einem interkulturellen Olymp: die Götter bzw. Heroen der Ägypter, Hethiter, des Christentums, der Preußen, des Hellenismus, der Germanen. Alle sitzen sie zusammen, nicht mehr handlungsfähig, in Stein geronnen und mit diesem verschmelzend, gemeinsam beerdigt in dem Dunkel des Inneren des Völkerschlachtdenkmals. Dieser formelle Eklektizismus ist gewollt, soll korrespondieren mit dem über-völkischem Charakter der den Anlass gebenden Schlacht: alle kamen zusammen, viele verloren ihr Leben. Eine Schlacht von einem für damalige Verhältnisse beispiellosen Ausmaß lässt die Herkunft, die eigene Tradition fraglich werden oder, in der Bildsprache des Denkmals: er lässt die Götter bzw. Götzen zu Stein erstarren und ununterscheidbar, da anonym werden. Der Polytheismus ist eingefroren, diese Götter sind entsetzt, sie lachen nicht mehr über die Menschen und deren Schicksal – es sind Götter des Mitleids, schwache Götter, die das Leid nicht ertragen, sie wurden menschlich, verletzlich, sterblich, blieben aber erhalten im Stein. Auch ihre übermenschliche Größe, ihre monumentale Form verhilft ihnen nicht dazu, sich dem allumfassenden Schwindel der Leere entziehen zu können. Ebenso wenig wie die Höhe des Denkmals Selbstzweck ist, ist es im Inneren des Baus die monumentale Größe der

¹⁴ Insofern wirkt die Hauptthese Hutters, das Völkerschlachtdenkmal versinnbildliche „völkische Ideen“ (Hutter 1990, 9) im Gegensatz zu humanistisch-christlich-romanischem Gedankengut, sehr konstruiert. Vielmehr schließen vor allem die Tugendstatuen die klassisch-antiken bis hin zu den christlichen Schönheitsidealen und Werte ein. Fragwürdig bei Hutter ist auch die These, warum gerade „das Germanische durch Ägyptizismen zum Ausdruck“ (ebd. 161) gebracht werden sollte: Die historischen Germanen waren nicht nur räumlich unendlich weit von der Kultur der Ägypter entfernt. Wie Hutter zu dieser These gelangte, ist klar: Er untersuchte vor allem Schriftstücke (wie etwa die Weiheschrift), nicht aber ließ er das Denkmal selbst sprechen.

Statuen. Das Monumentale wird sich somit selbst problematisch: aus der reinen Monumentalität folgt keine Erlösung.

4. Die innere Kuppelhalle

Den Hauptgegenstand des Inneren der Kuppelhalle stellen die Reiterfiguren dar, die sich in elf kreisförmigen Reihen in Gegenrichtung verlaufend die Kuppel entlangziehen. Oben befinden sich lebendige Reiter mit ihren Pferden; da das Denkmal, wie bereits erwähnt, nach unten hin ‚gelesen‘ werden muss, stellen sie gerade nicht die Erhebung in ein neues Zeitalter des Kampfes dar, sondern vielmehr den Beginn einer Schlacht. Diese Reiter sollten nach unten fallen, durch den Schwindel der Leere hinab nach unten gezogen werden.¹⁵

Nach dem Durchgang von Außen nach Innen und hier wiederum jeweils von unten nach oben soll nun zum Abschluss das Ergebnis der Analyse im Hinblick auf die Ausgangsfrage nach dem Monumentalen festgehalten werden.

Schluss: Monumentale Fragilität

Welchen Zweck verfolgt das Denkmal nun selbst? Der Zweck dieses Denkmals scheint wahrlich ein monumentaler zu sein: Es gelingt ihm, den Bau als ein Grab der Götter und Menschen, als einen Grabstein für verlorenen Glauben an Erlösung zu beschreiben, in dem für alle Platz ist, gleich welcher Kultur, Religion oder Nation man abstammen mag, getrieben von einem alles vereinnahmenden und hinabziehenden Schwindel. Damit könnte man dem Völkerschlachtdenkmal von 1913 sehr wohl einen prophetischen Charakter hinsichtlich der Ereignisse, die ein Jahr später beginnen und das ganze 20. Jahrhundert prägen sollten, zuweisen, wobei klar sein sollte, dass diese Bestimmung von Monumentalität nur für die künstlerische Gestaltung gelten kann, nicht aber für die Absichten des auftraggebenden Vereins.

¹⁵ Insofern ist eine Interpretation wie die Hoffmanns (1994, 274f.), wonach die Krypta die Vergangenheit, die Tugendhalle die Gegenwart und die Kuppel die glorreiche Zukunft symbolisieren soll, unhaltbar. Das Grundproblem einer solchen Lesart ist, dass sie das Denkmal von unten nach oben interpretiert; das Denkmal will aber gerade andersherum – von oben nach unten – verstanden werden.

Nach dieser phänomenologischen Analyse kann jedoch noch eine zweite Antwort auf die Eingangsfrage, was monumental am Völkerschlachtdenkmal ist, gegeben werden: Im Leipziger Völkerschlachtsmonument wird das Monumentale, das gemeinhin mit dem Gigantischen, dem Übermenschlichen in Einklang gebracht wird, selbst problematisch. Es gelingt dem Völkerschlachtdenkmal als einem Monument, die eigene Monumentalität zu hinterfragen und beständig an ihre Grenzen zu führen. Der Bau stellt damit einen Diskurs über die Grenzen und Möglichkeiten von Monumentalität selbst dar. Somit dient gerade die eigene Monumentalität des Völkerschlachtdenkmals paradoxerweise dazu, auf die unumgängliche Fragilität sowie die Fragwürdigkeit von Monumentalität selbst hinzuweisen. Im Medium des Monuments, in genretypischer Größe und aus ebenso typischen Material, gelingt es so, Monumentalität in ihr Gegenteil umzukehren. Dies mag ein Auslöser des Befremdens sein, welches so viele Besucher im Angesicht des Baus empfinden: Der im Denkmal selbst enthaltene Widerspruch zwischen einerseits typischen monumentalen Ausdrucksformen, die aber andererseits allesamt nur die Funktion erfüllen, mit einer spannungsarmen Weise von ungebrochener Monumentalität zu brechen. Alle Kategorien, die in der Regel auf monumentale Effekte abzielen, wie etwa Größe oder Brachialität, finden im Völkerschlachtdenkmal keinen glücklichen Ausgang, verlängern sich nicht (wie viele Sakralbauten) weiter fort. Es ist ein monumentales Monument, dass nicht monumental sein will.

Diese Bestimmung war nur zu gewinnen durch die hier nur angedeutete Untersuchung nach phänomenologischer Methode. Den Ausgangspunkt nahm dieser Weg aber darin, dass das befremdende Erstaunen, welches durch die Widerständigkeit dieses Monuments erst geweckt worden war, ernst genommen wurde, und insofern der Sache selbst, wie sie sich von sich her gab, folgte. Die Schwierigkeit, welche der Bau als Monument aufweist, ist nicht bloß akzidenziell, sondern macht es wesentlich aus: es ist vor allem anderen ein schwieriges Denkmal.

Literatur

Hoffmann, S.-L. (1994): „Sakraler Monumentalismus um 1900. Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal“, in: R. Koselleck, M. Jeismann (Hg.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München, 249-280.

- Hutter, P. (1990): „Die feinste Barbarei.“ Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, Mainz.
- Kaiser, B. (2015). „Elemente zu einer Phänomenologie des Schwindels“, in: H. R. Sepp (Hg.): *Philosophische Anthropologie morgen*, Nordhausen [in Vorbereitung].
- Leipziger Adreßbuch 1913*, 92. Jahrgang, Leipzig.
- Loest, E. (1995): „Vom Totenmal zum europäischen Friedensmal“, in: K. Keller, H.-D. Schmid (Hg.), *Vom Kult zur Kulisse. Das Völkerschlachtdenkmal als Gegenstand der Geschichtskultur*, Leipzig, 211-213.
- Pose, St. (2003): „Von wild gewordenen Kämpfern, listigen Brüdern und Pyramidioten. Geheimnisse des Völkerschlachtdenkmal“, in: V. Rodekamp (Hg.): *Völkerschlachtdenkmal*, Altenburg, 134-157.
- (2008): *Völkerschlachtdenkmal. Kurzführer*, hg. von V. Rodekamp, Leipzig.
- Rodekamp, Volker (2003): „Zum Geleit“, in: V. Rodekamp (Hg.): *Völkerschlachtdenkmal*, Altenburg, 7.
- Sepp, H. R. (2010): „Gabe und Gewalt. Gedanken zum Entwurf einer leibtheoretisch verankerten Anthropologie“, in: C. Zehetner, H. Rauchenschwandtner und B. Zehetmayer (Hg.), *Transformationen der kritischen Anthropologie*, Wien, 133-146.
- Tani, T. (2006): „Klinische Philosophie‘ und das Zwischen“, in: *psycho-logik*, Bd. 1: *Praxis und Methode*, Freiburg/ München, 304-316.
- Topfstedt, Th. (2003): „Erhaben, von jeglicher persönlicher Beziehung und von jedem kleinen Zweck entbunden, steht das Werk in ruhiger Schönheit da. Das Völkerschlachtdenkmal als Gesamtkunstwerk“, in: V. Rodekamp (Hg.): *Völkerschlachtdenkmal*, Altenburg, 8-43.
- Weiheschrift für das Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig (1913), Leipzig.