

Das Hitler-Regime als Verschönerungsdiktatur

Architektur zwischen Größenwahn und Behelfsbau – ein schwieriges Erbe*

Peter Reichel

I. Thesen

Wer sich vom nationalsozialistischen Staat ein vollständiges und verständliches Bild machen will, muss die zwei Seiten seiner Rassenpolitik in den Blick nehmen: die Vernichtung und die Verschönerung. Grenzenlos in beidem und dualistisch verengt in seiner Weltsicht, richtete sich die Gewalt dieses Unrechtsregimes gegen „Volksfeinde“ und „Gemeinschaftsfremde“, gegen „lebensunwertes Leben“ und feindliche Weltanschauungen. Wer die Welt nur dualistisch begreifen kann, in Freund und Feind, Gut und Böse zweiteilt, für den gibt es kein Drittes, keine Pluralität. In dieser Weltsicht sind politische Fragen letztlich nicht mehr verhandelbar, nicht mehr durch Abstimmung, sondern nur noch gewaltsam zu entscheiden – das ist die eine Seite seines Doppelgesichts. Allein durch Zwang und Einschüchterung ließ sich allerdings der soziale, sozialpsychische und vor allem visuell-symbolische Umbau der damaligen deutschen Gesellschaft in eine „Volksgemeinschaft“ nicht bewerkstelligen. Sie war zerstritten und tief gespalten, in sozioökonomische Klassen und politisch-konfessionelle Lager, aber zugleich hoch entwickelt, differenziert, modern. Die Massen des eigenen Volkes mussten auch mobilisiert und, im doppelten Wortsinn, gefesselt werden, durch sozialpolitische oder symbolische Attraktionen, durch Verschönerungsaktionen – das ist die andere Seite dieser janusköpfigen Diktatur.

Von allen Künsten hat die architektonische Dekoration der Macht neben den neuen audiovisuellen Medien Hörfunk und Film dabei die wohl auffälligste Rolle gespielt.¹ Gebaut wurde überall, real und virtuell. Bilder vom Bauen sollten – und konnten wohl auch – den Eindruck erwecken, es ginge aufwärts, ein wie auch immer geeintes, „schaffendes Volk“ würde etwas Großes aufbauen und in eine gute Zukunft gehen. Wörtlich wie bildlich. Die gewaltige Kuppel der „Halle des Volkes“ scheint in den Himmel über Berlin zu wachsen, die neuen, kreuzungsfreien Autobahnen weisen in den Bildern meist über den

* *Ich widme diesen Aufsatz Winfried Nerdinger für sein wegweisendes Werk.*

1 Eine umfassende Darstellung dieser Kunst-Politik habe ich 1991 vorgelegt; sie ist inzwischen, mit zahlreichen Abbildungen neu erschienen: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, Hamburg 2006. Dort finden sich auch die meisten der hier nicht detailliert und vollständig aufgeführten Zitat- und Quellennachweise.



Ausstellung in Düsseldorf 1937 – Pavillon der Deutschen Arbeitsfront (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)

Horizont hinaus – in unbekannte, lockende Ferne. Und noch im Frühsommer 1939, wenige Wochen vor Beginn des Zweiten Weltkrieges wirbt die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ mit einem Plakat „555 Reisen“ für eine andere Zeit – es könnte die der 1950er-Jahre sein. Ein Paar, dessen Ziel die Ostseeinsel Rügen ist, lächelt dem Betrachter zu: Im Hintergrund kann man das riesige, im Rohbau gerade fertige KdF-Bad Prora erkennen. Warum so viel schöner Schein – auch mit „Worten aus Stein“? Ich sehe drei Ursachen, skizziere sie thesenartig und beginne

(1) mit einem kurzen Blick auf Hitler. Der „größte Führer aller Zeiten“ hatte viele Ehrentitel. Der des verhinderten Staatsbaumeisters bedeutete ihm womöglich am meisten. Der Künstler-Politiker besaß ein großes Interesse für das Ästhetische, für große Formen und ihre Wirkung, zumal in der Politik. Mochte sein Chefarchitekt Albert Speer ihm auch einen hoffnungslos schlechten Geschmack attestieren, der Fotograf Heinrich Hoffmann mit dem anfangs etwas linkischen jungen Mann Posen und Mimik vor öffentlichen Auftritten einstudieren, Hitler besaß, soweit wir das wissen können, ein Gespür für die Wirkung zumal von lebenden Bildern, für Theatralik, für Inszenierungen. Als Chorknabe und Messdiener hatte er von katholischem Prunk und festlicher Liturgie viel gelernt. Von den Wagner-Opern, die ihn in Wien früh in ihren Bann zogen, auch.

Die erste und größte Leidenschaft des jungen, kunstbegeisterten Adolf Hitler aber galt der Architektur. Er kam Anfang des Jahrhunderts in die Donaumetropole, weil er dort, wie er später schrieb, „etwas werden wollte“. Bewundernd will er stundenlang die repräsentativen Großbauten angesehen haben, wie sie von Theophil Hansen, Gottfried Semper u.a. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errichtet worden waren. Aber nicht nur die Oper und das Parlament hatten es ihm angetan – „die ganze Ringstraße wirkte auf mich wie ein Zauber aus Tausendundeiner Nacht“, schreibt er Jahre später in *Mein Kampf*.² Der Enthusiasmus trug ihn indes nicht weit auf dem eingeschlagenen künstlerischen Weg. Zweimal scheiterte er an der Aufnahmeprüfung für die Wiener Kunstakademie, womöglich gerade wegen dieser Besessenheit für das Zeichnen von Großbauten. Danach versuchte er, sich durch Privatunterricht und autodidaktisch weiterzubilden. Nächtelang habe er damals, so berichtet er, die großen Bauten Wiens, aber auch die anderer europäischer Hauptstädte studiert und nachgezeichnet.³ Mit seinen Kenntnissen und zeichnerischen Fähigkeiten hat der künstlerische Dilettant seine Umgebung später gern beeindruckt – an seine frühe Postkartenmalerei mochte er ungern erinnert werden.

(2) Das zweite und zweifellos gewichtigere Argument ist nicht personaler, sondern funktionaler Art. Es bezieht sich auf die Herrschaftslegitimation und Selbstdarstellung der NS-Diktatur. Diese war in spezifischer Weise auf Visualisierung ihrer Macht angewiesen. Dabei spielten Architektur und Bildende Kunst eine zentrale Rolle. In einem zugespitzten Vergleich der beiden totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts und ihrer Propagandakunst wird das einsichtig. Der Kommunismus ist im Kern eine „utopische Moral“, eine abstrakte, wissenschaftliche Lehre auf der Grundlage des Marxismus-

2 Adolf HITLER, *Mein Kampf*, München 1925, Bd. 1, S. 17.

3 Vgl. dazu Carl SCHORSKE, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Frankfurt a. M. 1982, S. 43; Klaus BACKES, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik*, Köln 1988, S. 16 ff.



Beflaggung und Hakenkreuz-Säulen anlässlich Mussolinis Besuch bei Hitler (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1938)

Leninismus. Seine Kunst kann nur diese Moral versinnbildlichen und verklären. Der Faschismus stellt eine „utopische Ästhetik“ zur Schau.⁴ Das Kernstück der NS-Ideologie, die Rassenlehre, verlangt geradezu nach einer körper- und raumbetonten Veranschaulichung, ob im Bild des „nordischen Menschen“, des „Volkskörpers“, der „Volksgesundheit“, des „Volkes ohne Raum“. Sie war eine sich im Bilde darstellende Ideologie, mit einer scharfen, visuell fixierten Trennung zwischen Wir und Ihr, zwischen den „Hochwertigen“ und den „Minderwertigen“, den „Volksgenossen“ und den bio-politisch stigmatisierten „Fremdvölkischen“. Während das typisierte Leitbild des „nordischen Menschen“ allgegenwärtig war, in den überdimensionierten Skulpturen Arno Brekers, Josef Thoraks u. a., sowie als Kunst am Bau, wurden die „Gemeinschaftsfremden“ unsichtbar gemacht, bevor man sie ermordete. Man sieht sie beim Verlassen des lebensgemeinschaftlichen Raumes – die Deportierten marschieren aus den Bildern hinaus, am hellen Tage, vorbei an den Zuschauern und Fotografen, die neugierig am Straßenrand stehen. Der NS-Staat konnte und wollte viel weniger verbergen als man später vorgab, zur eigenen Schuldentlastung.

⁴ So erhellend und typologisch zugespitzt früh Susan SONTAG, *Faszinierender Faschismus*. In: DIES., *Im Zeichen des Saturn. Essays*, Frankfurt a. M. 1983, S. 113.

Aber nicht nur die Ideologie, auch die Herrschaftslegitimation war auf Visualisierung angewiesen. Mit Hannah Arendt und Herfried Münkler lassen sich Diktatur und Demokratie idealtypisch unterscheiden vor allem im Hinblick auf die Sichtbarkeit ihrer Entscheidungsbildung und Ordnungsstiftung.⁵ In der Demokratie wird Macht lateral, also interaktiv und diskursiv erzeugt und legitimiert. Ihre Entscheidungsbildung verlangt folglich einen hohen Grad an Visibilität. Transparenz hat eine audio-visuell-sinnliche, material-ästhetische und politisch-rationale Qualität. Öffentlichkeit wird zur vierten Gewalt, permanente Selbstbeobachtung ist unverzichtbar. Die bloße Darstellung materieller Machtmittel ist demgegenüber nebensächlich und meist auf zurückhaltende, symbolische Gesten beschränkt. Wer alles zeigt, setzt sich nicht nur gesellschaftlich leicht dem Verdacht aus, er habe es nötig, weil er sonst nichts vorweisen könne.

In der Diktatur verhält es sich gerade umgekehrt, ist Macht reifiziert und als solche von höchster Bedeutung. Dort wird sie vor allem materiell erzeugt – und verbraucht. Wenn der Diktator keine Macht mehr demonstrieren kann, hat er schon verloren. Demgegenüber weist Entscheidungsbildung in autoritär regierten Staaten naturgemäß einen geringen Grad an Visibilität auf. Fehlen dort doch im allgemeinen Organe intermediärer, pluralistischer Willensbildung und die einer institutionalisierten Gewaltenteilung sowieso. Umso wichtiger ist in diesem Herrschaftstypus die Akzeptanz der Ordnungsstiftung, die permanente Selbstdarstellung der Macht. Der totalitäre Machtstaat kann im wesentlichen nur auf die Mittel seiner Gestaltungs-, Ordnungs- und potentiellen Vernichtungsmacht verweisen. Der NS-Staat zeigte sich darin ebenso skrupellos wie virtuos, er beruhte in hohem Maße auf der suggestiven Inszenierung seiner visuellen und virtuellen Macht. Für die „arischen Volksgenossen“ war diese Bildermacht ein Medium, das sie zugleich kollektiv erhöhen und einschüchtern, mobilisieren und unterwerfen sollte. Die Monumentalisierung und Mystifizierung seiner Macht inszenierte der Hitler-Staat folglich extrem aufwendig und – verwirrend vielgestaltig, er nutzte säkulare und sakrale Ausdrucksformen, moderne und vormoderne. Hitlers Charisma, verstärkt im multimedial produzierten Führer-Mythos, war der wohl wichtigste Markenartikel⁶ des Dritten Reiches. Er mobilisierte selbst dann noch massenhaft mentale Kraftreserven, Wunderglauben und Durchhaltewillen, als die militärische Macht längst gebrochen und nahezu verbraucht war.

5 Vgl. Herfried MÜNKLER, Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung. In: Gerhard GÖHLER (Hg.), Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht, Baden-Baden 1995, S. 213–230.

6 Vgl. ausführlicher meinen Beitrag: Führen durch Ästhetisieren der Alltagswelt. Führer und Volksgemeinschaft als politische Markenartikel des NS-Staates. In: Jahrbuch Markentechnik 2000/2001, Frankfurt a. M. 1999, S. 503–526.

Seine Ordnungs- und Gestaltungsmacht demonstrierte das NS-Regime aber auch durch vielversprechende Zukunftsbilder einer modernen, aber ethnisch homogenen und politisch-gleichgeschalteten, also entmündigten, unfreien Industriegesellschaft – ohne Parteienstreit, Pluralismus wie in der verhassten Weimarer Republik. Dazu gehörten Massentourismus, Massenmotorisierung, Massenkonsum und Massenkommunikation. Und nicht zuletzt die Großprojekte einer exzessiven Bautätigkeit und Bauplanung, von den neoklassizistischen Staats- und Parteibauten über die hochmodernen Bauten für Verkehr und Rüstungswirtschaft bis hin zu den Behelfsbauten des nationalsozialistischen Systems der Konzentrations- und (Zwangs-)Arbeitslager. Damit kommt ein drittes Argument ins Spiel. Bauen im Nationalsozialismus war nicht einheitlich.

(3) Dass das Dritte Reich extrem aggressiv und expressiv war, ein Regime der Gewalt und der geschönten Wirklichkeit, scheint auf den ersten Blick unverständlich zu sein, ohne inneren Zusammenhang. Nicht grundlos werden beide Seiten dieses janusköpfigen Bildes, die Faszination des deutschen Faschismus und das Grauenhafte seiner Gewalt, seiner Vernichtungswut, bis heute immer wieder gegeneinander ausgespielt, statt aufeinander bezogen. Leicht lässt sich die veröffentlichte Meinung verunsichern, reagiert normativ, hilflos, ist schnell mit Verbotsforderungen zur Hand, die zu einer souverän-erwachsenen, liberalen Gesellschaft nicht passen wollen, wenn sie sich immer wieder fragt, soll man Brekers Muskelprotze zeigen, muss man der Öffentlichkeit Hoffmanns Hitler-Bilder zumuten, darf man Riefenstahls filmische Verschönerungskunst sehen, usw.? Man darf, man soll, man muss.⁷ Jedenfalls dann, wenn man den Nationalsozialismus weder tabuisieren noch mystifizieren, sondern kritisch verstehen will, im Zusammenhang der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dazu muss man dessen Herrschaftssystem, wie zuvor umrissen, als doppelgesichtiges wahrnehmen und die antimodern-moderne Grundstruktur des Nationalsozialismus erkennen und anerkennen. Was allerdings noch nicht einmal in der Wissenschaft allgemeiner Konsens ist.⁸

Sein Aufstieg begann nach 1918, nach Niederlage, Kaiserabdankung, Versailler Friedensdiktat, Revolution und Inflation. Der Nationalsozialismus war Produkt einer in politische Lager tief gespaltenen, desorientierten bürgerlichen Gesellschaft, und er organisierte erfolgreich den Protest gegen Weimar, insbesondere die politische und künstlerische Moderne. Dazu brauchte er aber die modernen technischen und massenmedialen Steuerungsinstrumente. Ohne sie hätte ein leistungsfähiger Großstaat nicht errichtet und ein Weltkrieg

7 Die Freiheit von Wissenschaft und Kunst nach Art. 5 GG kennt aus guten Gründen nur zwei Einschränkungen: Jugendschutz und die persönl. Ehre, das Andenken Verstorbener ist darin dem Sinn nach eingeschlossen.

8 Statt vieler: Riccardo BAVAJ, Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung, München 2003.

weder geführt noch sechs Jahre lang durchgehalten werden können. Der zweite Grund liegt in der doppelgesichtigen Moderne selbst.⁹

Die Moderne, das ist einerseits Technikfaszination, Geschwindigkeitsrausch, Fortschrittsglauben und Machbarkeitswahn. So haben sie moderne Künstler der Zeit verherrlicht, die Futuristen voran. Das andere Gesicht der Moderne zeigt die Skepsis, die Angst, die kritische Distanz. Kafka und viele andere mit und nach ihm deuten die moderne, vieldeutige Welt als Labyrinth, als Bedrohung des aus Tradition, Glauben und Milieu herausgelösten, entwurzelten Menschen. Der tschechische Romancier Milan Kundera hat vorgeschlagen, all jene, die sich der technischen Moderne verschreiben und für den „Lärm der Massenmedien“, für das „debile Lächeln der Reklame“ begeistern, als „Kollaborateure der Modernität“ zu bezeichnen.¹⁰ Sie gab es natürlich auch unter den Architekten und Konstrukteuren jener Zeit einer noch ungebrochenen Technikbegeisterung, beginnenden Motorisierung, Zeitbeschleunigung und dynamischen Formgebung. Und weil die nationalsozialistische Kulturpolitik im Umgang mit Modernität anfangs durchaus uneindeutig war, verhielt sich so auch manch prominenter Bauhausarchitekt, zumal in der Zeit des nationalen Aufbruchs. Bauhäusler wurden geduldet oder benutzt. Sie bemühten sich aber auch selbst um Anerkennung und Aufträge durch die Nazis, auch die prominentesten wie Gropius und Mies van der Rohe. Gehörten sie aber einer kommunistischen Organisation oder jüdischen Glaubensgemeinschaft an, dann wurden sie diffamiert, verfolgt, vertrieben, ermordet.

II. Bauen im Nationalsozialismus

Das Erfolgsgeheimnis des NS-Regimes liegt wohl nicht zuletzt darin, dass es auch nach 1933 und bis in die frühen 1940er-Jahre wachsende Teile der Gesellschaft emotional und visuell zu binden vermochte, indem es den Massen – jenseits des Terrors und der Gewalt – ein bildlich objektiviertes Versprechen auf eine vermeintlich bessere Welt gab. Sieht man einmal ab von den realen Erlebniswelten des organisierten Massensportes, der vierteiligen KdF-Freizeit- und Ferienorganisation, der Massenmedien, des Konsums, dann war dieses Versprechen kaum anderswo so wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen wie in den realen Großbauten und den in die Zukunft weisenden Bauplanungen. Die ersten spektakulären Großbauten ließen allerdings noch nicht die Absicht erkennen, das Volk zu gewinnen; sie zeugten umso mehr von dem Herrschaftsanspruch des machtpolitisch noch nicht gefestigten Regimes. Und wurden deshalb auch nicht in der Reichshauptstadt¹¹ errichtet, sondern

9 Vgl. zum Folgenden die Einleitung von Winfried NERDINGER (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.

10 Milan KUNDERA, *Die Kunst des Romans*, Frankfurt a. M. 1989, S. 147 f.

11 Sie muss hier allein aus Platzgründen außer Betracht bleiben. Grundlegend weiterhin Wolfgang SCHÄCHE, *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945*, Berlin 1992.



Ausstellung in Düsseldorf 1937 – „Schaffendes Volk“ (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)

in München, der „Hauptstadt der Bewegung“, und in Nürnberg, der „Stadt der Reichsparteitage“.

Das hat, weit über das Ende des Nationalsozialismus hinaus, zur Folge gehabt, dass der Rückblick der Nachkriegsgesellschaft, wenn sie sich denn überhaupt auf die nun in Verruf geratene, geschönte Seite einließ, auf die monumentale NS-Architektur beschränkt blieb, auf die Bauten und Bauplanungen für Staat und Partei. Als sei darin das Geheimnis der Erfolgsgeschichte des Nationalsozialismus abgebildet – und gebannt. Immer wieder ist aus dieser Blickverengung auf den zeitlichen Zusammenhang von klassizistischer Architektur im nationalsozialistischen Deutschland und im europäischen Ausland sowie den USA hingewiesen worden. Ein relativierender,

tendenziell auch schuldentlastender Unterton war nicht zu überhören. Eine differenzierte, kritische und kontextbewusste Auseinandersetzung mit dem Bauen im Dritten Reich wurde verzögert und nachhaltig erschwert.

Zwar hat schon in den frühen 1950er-Jahren Hellmut Lehmann-Haupt den Baustil der NS-Architekten von und nach Paul Ludwig Troost und Albert Speer als *imitative classicism* bezeichnet und damit seine mindere Qualität und formale Abweichung betont, zumal im Vergleich mit den politischen Repräsentationsbauten der USA.¹² Aber diese Sichtweise hat sich nicht behaupten und eine funktional-kritische sowie kontextuelle Auseinandersetzung begünstigen können. Spätestens mit den um Selbstrehabilitation bemühten Schriften Albert Speers verengte sich seit den 1960er-Jahren die Sicht auf die NS-Bauten wieder auf ihr äußeres Erscheinungsbild, löste sie aus ihrem politischen Kontext und Funktionszusammenhang, vollzog also eine Art verspäteter Entnazifizierung der Steine. In den 1980er-Jahren war die relativierende Nivellierung von formal-ästhetischen und funktional-politischen Differenzen weit fortgeschritten. Die postmodernen Architekten von Aldo Rossi bis Oswald Mathias Ungers hatten jedenfalls kein Problem, den groben oder „primitiven“ (W. Nerdinger) NS-Klassizismus in den internationalen Neo-Klassizismus der 1920er- und 1930er-Jahre aufzunehmen – und damit politisch zu neutralisieren. Ebenso wenig zögerte die von Speer nach seiner Entlassung aus dem Alliierten-Gefängnis Spandau selbst angestoßene Speer-Apologik, den längst wieder vorzeigbaren Lieblingsarchitekten Hitlers, (Lieblingstäter der Deutschen und Lieblingsangeklagte der Alliierten in Nürnberg war er längst) mit Hilfe aufwendig gestalteter Publikationen in die Tradition der großen deutschen Baumeister einzureihen. Den Gipfel dieser unpolitischen Aufwertungsliteratur erreichte Leon Krier. Er feierte Speer als den größten Baumeister seit Karl Friedrich Schinkel.

Diese Sichtweise und Bewertung begünstigte eine Abschwächung der bis dahin als einschneidend angesehenen Zäsuren von 1933 und 1945. Die Betriebsunfallthese verlor an Bedeutung. Weder die Überbetonung noch die historisierende Relativierung werden jedoch der Wirklichkeit gerecht. Es kommt darauf an, Bruch und Kontinuität zu erkennen und in ihrem funktionalen Zusammenhang zu begreifen. Weder war der vorherrschende Baustil der 1920er- und 1930er-Jahre in toto neoklassizistisch, noch lässt sich das Bauen im Nationalsozialismus insgesamt mit diesem Etikett versehen. Das konnte man allerdings anfangs noch nicht ohne weiteres erkennen. Die ersten Bauten schienen in diese Richtung zu gehen und an die wilhelminisch-monumentale Architektur der Spätzeit anzuschließen, an die Bauten von Peter Behrens und Hans Poelzig, jenen „glatt gehobelten“ Klassizismus, den ein Herold des Dritten Reiches, Moeller van den Bruck, als neudeutschen, „preußischen Stil“ feierte.

12 Hellmut LEHMANN-HAUPT, *Art Under a Dictatorship*, New York 1954.

Bereits 1933 wurde unter Paul Ludwig Troost, dem „Ersten Baumeister des Führers“, mit der Errichtung der Parteibauten am Königsplatz begonnen. Troost, der wenig später starb, hatte sich bis dahin vor allem als stark traditionsgebundener Innenarchitekt hervorgetan, beim Ausbau des „Braunen Hauses“ in München und zuvor bei der Möbelausstattung der Luxusdampfer des Norddeutschen Lloyd. Im Oktober 1933 legte Hitler den Grundstein für das ebenfalls von Troost gebaute „Haus der Kunst“. Schon in der propagandistischen Begleitmusik für diesen 12 Millionen Reichsmark teuren, überwiegend aus Spenden der deutschen Wirtschaft finanzierten Repräsentationsbau wurde deutlich, worum es ging. Gewiss, „das junge Deutschland“ sollte hier, wie Hitler in falschem Deutsch und gestelzten Pathos ausführte, „seiner Kunst sein eigen Haus“ bauen. Vor allem aber wollte er die deutschen Großstädte symbolisch aufwerten, das teilweise noch zögerlich-misstrauische und nicht mehrheitlich auf seiner Seite stehende bürgerliche Publikum ganz für sich gewinnen, indem er kostengünstige, aber womöglich wirksame Symbolpolitik betrieb. Verschwenderisch verteilte er werbewirksame Ehrentitel: „Wenn Berlin Hauptstadt des Reiches ist, Hamburg und Bremen Hauptstädte der deutschen Schifffahrt, Leipzig und Köln Hauptstädte des deutschen Handels, Essen und Chemnitz Hauptstädte der deutschen Industrie, dann soll München wieder werden Hauptstadt der deutschen Kunst“ Die höherwertige, auch baupolitisch relevante Auszeichnung war allerdings die der „Führerstadt.“¹³ Oft übersehen wird ein weiterer symbolpolitischer Akzent. Der Tag der Grundsteinlegung wurde als „Tag der deutschen Kunst ausgerufen“. Er sollte der „Wiederherstellung des kulturellen Gemeinschaftslebens“ dienen und gleichberechtigt neben dem „Tag der deutschen Arbeit“ stehen. Führermythos und „Führerstaat“ mussten in der „Volksgemeinschaft“ verankert werden.

Troost erhielt den Auftrag einen „Tempel der Kunst“ errichten, eine weitere politische Kultstätte also, neben den gleichfalls von ihm entworfenen „Ehrentempeln“ für die „Gefallenen der Bewegung“ am Königsplatz. Der breit gelagerte, sehr kompakte und trotz seiner Säulenreihen eher horizontal wirkende Bau mit einer Länge von 160 Metern und einer Tiefe von 60 Metern, fügt sich in die Landschaft ein, betont die Nähe zum Englischen Garten. Gleichwohl ist der Bau durch sein vertikales Element bildlich popularisiert worden. Die Säulenreihen vor den beiden Langseiten des Baus – zwanzig elf Meter hohe Säulen zwischen den kantigen Eckpfeilern, sind aber nicht in den Bau integriert, bleiben ihm äußerlich vorgesetzt. Der wuchtige Architrav nimmt ihnen die tragende Funktion. Die über die Säulenreihen hinausragenden, abweisend geschlossenen Wände machen sie vollends zur Attrappe, zum bloßen Zitat.

13 Vgl. die frühe grundlegende Arbeit von Jost DÜLFER/Jochen THIESSEN/Josef HENKE u. a. (Hgg.), Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Köln/Wien 1978.



„Der Pavillon der deutschen Kunst“ anlässlich der Triennale von Mailand 1936 (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)

Ganz offensichtlich nimmt es auf Schinkels Altes Museum in Berlin Bezug, setzt sich damit aber Vergleichen aus, die, so der Architekturhistoriker Karl Arndt zugespitzt, nur seine „Schwächen enthüllen“. Denn „Antike und Klassizismus ließen sich, mit welchen Ausdrucksabsichten auch immer, noch zitieren, nicht aber mehr fruchtbar weiterentwickeln“.¹⁴ Sieht man darüber hinaus und in das Innere, also hinter die Kulissenarchitektur,

¹⁴ Karl ARNDT, Das ‚Haus der Deutschen Kunst‘. Ein Symbol der neuen Machtverhältnisse. In: Peter-Klaus SCHUSTER (Hg.), Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘, München 1987, S. 67.

erschließt sich das vielleicht wichtigste ästhetisch-politische Charakteristikum vieler Großbauten im Nationalsozialismus, ihre „reaktionäre Modernität“.¹⁵ Bautechnisch handelt es sich um einen hochmodernen Stahlbetonbau, der als solcher aber mit Naturstein unsichtbar gemacht ist, außen mit Donaukalkstein und innen mit Marmor. Die Nazis benutzten die moderne Technik so skrupellos wie die kulturelle Tradition, wenn sie aus beidem Kapital schlagen konnten – wie in diesem Ausstellungsgebäude und erstem Vorzeigobjekt ihrer vorgeblich neuen deutschen Baukunst, in dem sie Kunst aus Deutschland zur Schau stellten – unter Ausschluss der Moderne.

Es war ja kein Zufall, dass die mit großem propagandistischem Aufwand inszenierte Einweihung im Sommer 1937 gleich zwei Ausstellungen zeigte, die „Große Deutsche Kunstausstellung“ und eine – wie immer, wenn es um Verbotenes geht – natürlich viel stärker beachtete Schau avantgardistischer Werke, der nun als „Entartete Kunst“ verfolgten Moderne. Beide Ausstellungen zusammen machten den aussichtslosen Versuch, aus einem ästhetischen Traditionalismus eine neudeutsche Staatskunst zu organisieren, ebenso sichtbar wie den erklärten rassenpolitischen Willen, die moderne Kunst als „kulturbolschewistisch“ zu denunzieren und zu liquidieren. Das hinderte die NS-Führung freilich nicht, sich in der Stadt Ludwigs I. mit einem aufwändigen Festprogramm als Kulturstaat aufzuspielen und jenseits aller Klassengegensätze und Kunstauffassungen eine „Kunst für Alle“ zu propagieren.¹⁶

Das „Haus der Deutschen Kunst“ wurde ein Prototyp für die Repräsentationsbauten des Regimes. Wenn Troosts „trostloser Kunsttempel“, wie man schon früh spottete, formal Vorbildcharakter erhielt, dann vor allem deshalb, weil Hitler daran das größte Interesse hatte. Als Troost Anfang 1934 starb, soll Hitler, wie Speer berichtet hat, einen Augenblick lang mit dem Gedanken gespielt haben, dessen Münchener Büro zu übernehmen. Er hat dann, für viele überraschend, keinen renommierten Vertreter der Traditionalisten zum Nachfolger Troosts gemacht, sondern den jungen, unbekanntenen Albert Speer. Natürlich nicht grundlos. Hitler suchte einen talentierten jüngeren Architekten, der einfallsreich und eigenständig war, aber doch noch beeinflussbar und bereit, die Vorgaben von Troost aufzunehmen, Hitlers bildliche Vorstellungen zu konkretisieren und zuverlässig und zügig zu realisieren.

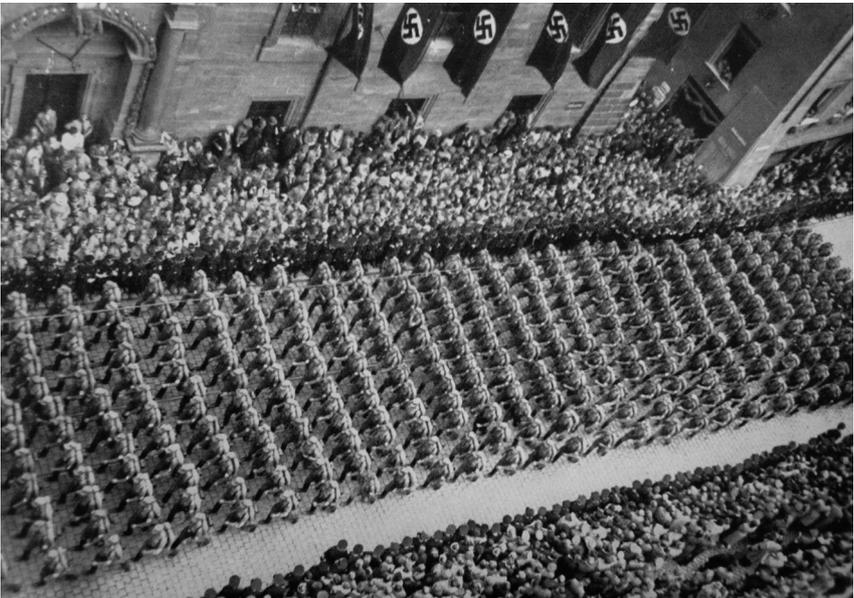
Der junge Mann hatte erstmals Anfang 1933 in Berlin auf sich aufmerksam gemacht, auf sein sicheres Gespür für die Erfordernisse einer wirkungsvollen Selbstdarstellung des neuen Regimes. Bauaufträge von Goebbels führte er zu dessen voller Zufriedenheit aus. Für die erste große Massenveranstaltung des neuen Regimes, die nächtliche Gemeinschafts- und Machtdemonstration am

15 Vgl. Jeffrey HERF, *Reactionary modernism. Technology, culture and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984.

16 ARNDT, Das, ‚Haus der Deutschen Kunst‘, S. 63.



„Lichtdom“ – Inszenierungen Albert Speers mit Licht und „schönem Schein“ am Reichsparteitag in Nürnberg 1937 (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)



Ästhetik der Nationalsozialisten in Nürnberg – der Mensch wird zur Masse (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)



Frauen einer NS-Organisation in Reih und Glied als Zuschauerinnen in Nürnberg (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)

1. Mai 1933, improvisierte er auf dem Tempelhofer Flugfeld aus Gerüsttribünen, Scheinwerferlicht und Fahnentuch Filmkulissenarchitektur und bekam viel Beifall. Speers Lehrer Heinrich Tessenow befand: „Es macht Eindruck, das ist alles“. Aber darauf kam es an, Hitler vor allem.

Noch bevor Speer Gelegenheit fand, seine Inszenierungskunst bei anderen Massenveranstaltungen zu demonstrieren und seine improvisierte Kulissenarchitektur in die steinernen Monumente für die Massenaufmärsche des Nürnberger Parteitages zu verwandeln, erhielt er einen anderen Auftrag. Nachdem Hitler am 30. Januar 1933 in das Palais Radziwill an der Wilhelmstraße eingezogen war, seit 1878 der Amtssitz des Reichskanzlers, erschien ein Umbau unabweisbar. Trotz – oder auch wegen jenes neusachlichen Erweiterungsbaus von Eduard Jobst Siedler aus den späten 1920er-Jahren, für Hitler bloß eine „Zigarrenkiste“.¹⁷

Dieses Gebäude war nicht als Sitz der Staatsleitung gedacht, sondern als Residenz Hitlers. Vorübergehend, denn für „Germania“, für die Zeit nach dem Krieg, war etwas noch Größeres in Aussicht genommen. Es sollte die hauptstädtische Bühne sein für seine Selbstdarstellung als „Führer der Nation“ und als „Kanzler des Großdeutschen Reiches“, das er anstrebte. Noch in der Nacht der Machtübertragung auf ihn, ordnete Hitler erste Veränderungen an. Und spätestens im Winter 1934/35 fiel die Entscheidung, begann die Planung Albert Speers für die Neue Reichskanzlei, den größten realisierten Repräsentationsbau in Berlin. Hitler selbst hat den Beginn später auf den Winter 1937/38 datiert. Auf einen Zeitpunkt also, als die machtpolitischen Hindernisse auf dem Weg zur forcierten Aufrüstung und zur Annexion Österreichs und des Sudetenlandes beseitigt, als führende Repräsentanten des nationalkonservativen Lagers wie Schacht und Neurath, Blomberg und Fritsch ausgeschaltet waren.

Erst jetzt schien der Weg für seine imperialistischen Ziele frei. Und erst jetzt erschien es ihm opportun, die Notwendigkeit dieses repräsentativen Großbaus öffentlich darzustellen. Anfang 1938 wurden die Weichen gestellt, im August war Richtfest. Hitler nutzte die Gelegenheit für die Erklärung, dass Berlin die neue Hauptstadt des „Großdeutschen Reiches“ werden und Wien, diese „wunderschöne, gewaltige, große deutsche Stadt“, übertreffen sollte. Deutsche Leistungskraft und Größe sollte auch im Weltmaßstab vorgeführt werden. „Wenn es möglich ist, einen Staat in drei oder vier Tagen dem Reich einzugliedern, dann muss es auch möglich sein, ein Gebäude in ein oder zwei Jahren aufzurichten“ und erläuterte diesen Vergleich mit dem Hinweis, dies sei keine amerikanische Schnelligkeit mehr, „das ist jetzt schon deutsches Tempo“.

Tatsächlich war der Riesenbau Anfang Januar 1939 fertig, rechtzeitig zum Neujahrsempfang des diplomatischen Corps, sogar noch zwei Tage früher als vorgesehen, wie Speer stolz hervorhob. Für Hitler war er längst der neue geniale

17 Grundlegend Angela SCHÖNBERGER, Die neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur, Berlin 1981. Siehe auch den instruktiven Beitrag von Winfried NERDINGER, Palazzo Littorio und Reichskanzlei – ein Vergleich der faschistischen und der nationalsozialistischen Machtzentrale. In: DERS./Christoph HÖLZ/Regina PRINZ (Hgg.), Architektur. Macht. Erinnerung, München 2004, S. 65–80.

Architekt. Nun erwarb er sich auch noch den Ruf eines „großen Organizers“. Das sollte sich später noch auszahlen. Der Hausherr war voll des Lobes. Und der „Völkische Beobachter“ nannte den schwülstigen Kulissenzauber aus Gold, Bronze, Spiegelglas und Marmor mit den nationalsozialistischen Symbolen wie Eichenlaub und Lorbeer, Fackeln, Thyrsusstäben und Adlern, ein „Meisterstück der Raumgestaltung“. Ein Meisterstück der Blendung war es gewiss. Erhebend für die einen, einschüchternd für die anderen, sollte sich der Zuwachs an Macht und Größe den Diplomaten und Gästen mitteilen. Es war nicht ohne Hintersinn, dass diese den an der Vossstraße gelegenen Neubau von der Wilhelmstraße aus betreten mussten, der alten preußisch-deutschen Regierungsmeile. Speer hatte dafür ein großes Doppeltor zwischen das wilhelminische Borsigpalais und den neusachlichen Siedlerbau aus Weimarer Zeiten hineingebrochen.

Mochte sich die Neue Reichskanzlei äußerlich vergleichsweise unauffällig in die Wilhelmstraße einfügen, wer Hitlers Machtzentrum betrat, trat in eine andere Welt ein. Im sogenannten Ehrenhof, dem ersten inneren Bezirk, wurde der Besucher von den zwei muskelgepanzerten Machtsymbolen des Dritten Reich begrüßt, den von Arno Breker modellierten figurativen Skulpturen „Wehrmacht“ und „Partei“. Über einen querrchteckigen eher kleinen und niedrigen Saal gelangte er in den sehr viel größeren, nur von Oberlichtern erhellten Mosaiksaal aus Marmor – eine historisierende Dekoration für imperialen Herrschaftsanspruch, der rotbraune Porphyrtisch seit der Antike das materialästhetische Symbol kaiserlicher Macht. Nach einem, der Achsenführung wegen, kleinen Runden Saal öffnete sich der Raum wieder: die fast 150 Meter lange Marmorgalerie entsprach in ihrer Ausdehnung dem zurückgesetzten Mittelteil der Reichskanzlei an der Vossstraße. Auch hier kam es darauf an, den Besucher zu beeindrucken, zumal der eigentliche Empfangssaal am Ende der Galerie mit etwas mehr als 700qm für diesen Zweck eigentlich zu klein war. Hitlers – an der Galerie zum Garten hin gelegenes – Arbeitszimmer hatte auch etwa diese Größe. Die Inneneinrichtung prunkte einerseits mit luxuriösen Materialien, schweren Möbeln und großen Tischen, mochte aber auch auf Requisiten aus kleinbürgerlichem Wohndiyll, das Speer verschiedentlich bei Hitler gerügt hatte, nicht verzichten.

Vielleicht war es Absicht, die kunsthandwerklich aufwendige Innenausstattung der Reichskanzlei als Ausweis einer mittelstandsfreundlichen Handwerksgesinnung des Regimes und als Ausdruck einer zumindest latenten Technikfeindlichkeit auszugeben. Der Eindruck wäre trügerisch gewesen. Tatsächlich war die Reichskanzlei mit modernsten Einrichtungen ausgerüstet. Ob nun Lautsprecher in altdeutsche Kommoden und Filmvorführgeräte hinter Gobelins versteckt waren oder gar eine Hebebühne unter Granitplatten vor dem Mittelbau in der Vossstraße, über die vollbeladene Lastwagen in den vier Meter tiefen Keller gelangten – bei den Endkämpfen um die Reichskanzlei, als

Hitler dort im Keller eingeschlossen war, von großem Nutzen – die Technik blieb fast unsichtbar.

Auf Täuschung beruhte auch das Verhältnis von äußerer und innerer Gestaltung. Wo gab es das sonst: Büروفenster, hinter denen sich keine Arbeitsräume befanden, ein Kabinettsitzungsraum, den die Minister nur von einem Besichtigungstermin her kannten, weil es Kollegialentscheidungen nicht mehr gab, und ein Kanzler-Arbeitszimmer, in dem vor allem Empfänge und Lagebesprechungen stattfanden. Der kulissenhafte Charakter dieses Gebäudes fand seinen sinnfälligen Ausdruck nicht zuletzt darin, dass Speer – den Illusionsarchitekten der Filmstudios vergleichbar – Fassadenteile für die Reichskanzlei als Modell im Maßstab 1:1 anfertigen und aufstellen ließ, bevor sie gebaut wurden. Nicht erst der fertige Bau, schon seine Entstehung verwischte die Grenze zwischen Fiktion und Realität.

Ein so aufwendiges Spiel mit schönem Schein und raffinierter architektonischer Täuschung wurde nicht überall inszeniert. Die Foren der „Gauhauptstädte“ mit „Volksgemeinschafts“-Halle, Glockenturm, Gauleiter-Residenz und Kundgebungszplatz, die „Ordensburgen“ der SS (Vogelsang/Eifel, Crössinsee) und „Schulungsburgen“ der DAF und NSDAP (Erwitte, Saßnitz, Chiemsee), die Nationaldenkmäler und „Totenburgen“ an den zukünftigen Grenzen des „Großdeutschen Reiches“ – sie sollten nur eines sein: „steingewordene Stärkung der neuen Autorität und des neuen Glaubens“. Entsprechend den ideologischen Leitbildern des „Führerstaates“ und der „Volksgemeinschaft“ waren sie ebenso einfach wie auffällig akzentuiert: horizontal und vertikal.

Die Rahmenarchitekturen für Massenveranstaltungen sollten, vor allem bei nächtlichen Veranstaltungen, magische Räume entstehen lassen. Theatralisch war es allemal, wenn Feuer und Scheinwerferlicht aus den unbeweglich, und oft stundenlang stehenden Massen mit den in den Hintergrund tretenden Treppen und Tribünen, den Fahnen und Kolonnaden eine Art Menschenarchitektur formten und das Volk zum bloßen „Ornament“ seiner selbst (S. Kracauer) degradierten. Das äußere Erscheinungsbild einer horizontal umschlossenen Menschenmasse mochte als Ausdruck einer neuen, völkisch-nationalen Einheit und „volksgemeinschaftlichen“ Gleichheit erlebt und gedeutet werden. Auf das herrschaftliche, hierarchisch-vertikale Element konnte diese Architektur gleichwohl nicht verzichten. Kein Platz ohne Pfeiler und Pylone, kein „Gauforum“, keine „Ordensburg“ ohne Vertikale. Türme waren als „Säulen der Bewegung“ in München, als „Gauhochhaus“ in Hamburg oder als Triumphbogen in Berlin so unentbehrlich wie an der Peripherie des Reiches.

Selbst bei industriellen und kulturellen Funktionsbauten wie Bahnhöfen, Fabrikanlagen oder Autobahnbrücken, bei Kaufhäusern, Kinos oder Ausstellungsgebäuden mochte man nicht auf den theatralischen Gestus expressiver Turmarchitektur verzichten. Das bekannteste Beispiel ist vielleicht



Wache an der Feldherrnhalle in München. Der Kult des Totengedenkens an die „Helden“ ist zentrales Element des Nationalsozialismus. Gefei­ert wird der Heldentod, nicht das Leben (La rivista illustrata del Popolo d'Italia, 1937)

der Deutsche Pavillon, von Albert Speer für die Pariser Weltausstellung von 1937 gebaut, der mit seiner Fassadengestaltung aus Licht und Schatten an Vorbilder anschloss, wie sie Peter Behrens und Hans Poelzig in den 1920er-Jahren geschaffen hatten. Zugleich ist dieser Ausstellungsbau ein auch international stark beachtetes Beispiel für die antimoderne Modernität im NS-Regime. Außen eine „sargartig verpanzerte Unterdrückungsarchitektur“ (W. Nerdinger), innen präsentiert sich das damalige Deutschland ganz anders, als leistungsfähige, hochentwickelte Industriegesellschaft mit einem technisch-ästhetischen Symbol dieser Zeit, einem hochmoderne Mercedes-Benz-Rennwagen, dessen technoide Eleganz für Bewegungsfreiheit, Geschwindigkeitsrausch, Luxus und modernes Leben stand.

Auch die Industriearchitektur hatte mit diesem ideologiepolitischen Grundproblem des Nationalsozialismus zu tun, sie musste einen Ausgleich finden zwischen heroischem Zeitgeist, völkischer Ideologie, und modernem, konstruktivistischem Formempfinden. Zunächst war es Ernst Sagebiel, Schüler von Hans Poelzig und zeitweilig Büroleiter von Erich Mendelsohn, der

mit den von ihm ab 1935/36 errichteten Neubauten des Reichsluftfahrtministeriums und noch mehr mit der Tempelhofer Flughafenanlage und weiteren Bauten für die aufblühende moderne Luftfahrt einen Weg zu finden schien, wie dieser Konflikt gelöst werden konnte.¹⁸

Um architekturpolitische Kompromisse und Zugeständnisse an den nationalsozialistischen Zeitgeist kam man selbst bei den Bauten für modernste Technologien und industrielle Fertigungsprozesse nicht herum. Zumal dann nicht, wenn solche Produktionsstätten, wie etwa die der Flugzeughersteller und anderer Rüstungsindustriebetriebe, weitgehend oder ganz von staatlichen Aufträgen abhängig waren.¹⁹ Die Henschel-, Heinkel- und Junkerswerke mochten, jedenfalls bei ihren Hauptportalen und Verwaltungsbauten, auf Natursteinfassaden und Reliefs mit emblematischen Accessoires der Zeit nicht verzichten. Konsequenter setzte sich demgegenüber in der Eisen- und Stahlindustrie der Eisenfachwerkbau fort. Dort war das Bauhaus-Formenrepertoire sehr gegenwärtig, dominierten kubisch-funktionale Bauten mit Flachdach und Fensterbändern, sichtbarem Eisengefache und Ziegelausmauerungen, bei denen die äußere Form aus der technischen Konstruktion abgeleitet wurde. Prominente Beispiele dieser technisch-funktionalen Sachlichkeit sind die von Hans Vöth gebauten Mannesmann-Röhrenwerke, das Feuerlöschwerk von Egon Eiermann, die Zechenanlage von Fritz Schupp und Martin Kremmer und nicht zuletzt die Deutsche Versuchsanstalt für Luftfahrt von Hermann Brenner und Werner Deutschmann. Es ist kein Zufall der Politik des „schönen Scheins“, dass auch bei der Kampagne „Schönheit der Arbeit“ modernste Architektur ins Bild kam. Ein verbreitetes Plakat der Zeit zeigt einen rotbackig-lächelnden KfZ-Mechaniker beim Wegtragen von Schrott – und im Bildhintergrund einen modernen Industriebau, wie ihn nicht wenige Bauhaus-Architekten errichtet haben.

Gleichwohl ist es abwegig und unkritisch, aus solchen Beispielen, und es sind ja nicht wenige, mit der Nischen-Theorie zu spekulieren, die Bauhaus-Moderne hätte im privaten und auch im staatlichen Industriebau unbehelligt und unbeschadet die Zeit des Dritten Reiches überstanden. Zumal daraus nach 1945 gern das schuldentlastende Argument abgeleitet wurde, der Nachweis eines Architekten, an Formen des modernen Baues festgehalten zu haben, spreche für seine demokratische, seine oppositionelle Gesinnung. Der Architekturhistoriker Winfried Nerdinger hat dies zu Recht als Lebenslüge einer Architektengeneration bezeichnet und sie mit der Entlastungslüge jener Schriftsteller verglichen, die im vermeintlich sicheren Abseits der inneren Emigration überlebten, weshalb einer ihrer prominentesten Sprecher, Gottfried Benn, allen Ernstes behaupten konnte, die Armee sei die aristokratische Form

18 Vgl. jetzt: Elke DITTRICH, Ernst Sagebiel. Leben und Werk (1892–1970), Berlin 2005.

19 Vgl. Hartmut FRANK (Hg.), Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930–1945, Hamburg 1985.

der Emigration gewesen. Die Verschönerungsvirtuosen der NS-Führung im Umkreis von Hitler, Goebbels und Speer hatten zwar weder einheitliche noch eindeutige ästhetische Vorstellungen. Für Hitler war Schönheit vor allem Gesundheit. Und in Goebbels' blumig-diffuser Sprache bedeutete „Schönheit der Technik“ im Nationalsozialismus „völkisch-beseelte“ Zweckmäßigkeit. Aber natürlich wusste man sehr genau, wozu sie nützlich war und jene, die diese Technik beherrschten, wussten das natürlich auch.

Nerdinger hat in seinem grundlegenden Aufsatz über die Tätigkeit von Bauhaus-Architekten im Dritten Reich nachdrücklich darauf hingewiesen, dass „das größte Sammelbecken der in Deutschland verbliebenen modernen Architekten [...] Herbert Rimpls Baubüro“²⁰ wurde. Es beschäftigte etwa 700 Mitarbeiter, etliche von ihnen waren durch das Bauhaus und seine Lehrer geprägt. Später, im Wiederaufbau des zerstörten Nachkriegsdeutschlands beriefen sich prominente Architekten und Städtebauer gern auf ihre Zugehörigkeit zum „legendären Rimpl-Laden“, über den Hermann Göring seine Hand hielt. Man konnte sich einer „verschwiegenen Opposition“ zurechnen, sofern man vom verbrecherischen Zusammenhang, in dem man agiert hatte, absah. Wer hätte sich diese einfache Selbstentlastung entgehen lassen. Man hatte sich damals nicht für diese unschönen Dinge interessiert, schließlich war Krieg, man war ja nicht unmittelbar involviert, hatte sich also nichts Gravierendes zu Schulden kommen lassen und sah das auch jetzt so.²¹ Als könne man sich heraushalten, wenn man sich an hochgradig verbrecherische Verhältnisse anpasst.

Herbert Rimpl, in den 1920er-Jahren u. a. Mitarbeiter des Werkbund-Mitbegründers Theodor Fischer, erhielt 1936 den Bauauftrag für die im Rahmen des Vierjahresplans gegründeten „Reichswerke Hermann Göring“, in dem während des Weltkriegs mehr als 600.000 Menschen arbeiteten, darunter auch Kriegsgefangene, Zwangsarbeiter und KZ-Häftlinge in großer Zahl. So leicht uns heute, mehr als drei Generationen später, diese Feststellung fällt und so zwingend sie von einer kontextbewussten empirischen Darstellung gefordert ist, so erstaunlich und bemerkenswert bleibt andererseits, wie das jahrzehntelang verschwiegen, verdrängt und vernachlässigt werden konnte, was entweder allgemein bekannt oder doch sehr naheliegend war, weil man jedenfalls einen Teil der Auswirkungen unmittelbar erlitt, „dass es sich bei den modernen Industrieanlagen fast durchweg um militärische Produktionsstätten, um den Ursprungsort der technischen Massenmordmittel von Panzer und Granaten bis zum Zyklon B handelte“.²²

Fazit: Moderne Wissenschaft, moderne Technik, moderne Architektur haben ihre Akteure nicht davor bewahrt, sich als Mittäter des Dritten

20 Winfried NERDINGER, Bauhaus-Architekten im Dritten Reich. In: DERS., Bauhaus-Moderne, S. 153–178.

21 Werner DURTH, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, Braunschweig 1986, S. 99.

22 NERDINGER, Bauhaus-Moderne, S. 175.

Reiches zu kompromittieren oder in einem strafrechtlichen Sinne schuldig zu machen, mochte es ihnen auch 1945 gelingen, eben diesen Zusammenhang unkenntlich zu machen. Weil die Gesellschaft, die sich ja selbst in hohem Maße kompromittiert hatte, nicht erkennen wollte, was zwischen 1933 und 1945 offensichtlich geworden war, die mühelose Kollaboration der bürgerlichen Funktionseliten aus Wissenschaft, Wirtschaft, Technik und Kultur mit dem nationalsozialistischen Unrechtsregime. Kein pathologischer Nationalismus, kein „Verlust der Mitte“, kein Abfall vom christlichen Glauben allein ist dafür verantwortlich. Die Erklärung ist sehr viel einfacher, auch sehr viel beunruhigender. Die Ursache liegt im zivilisatorischen Fortschritt selbst, in der Rationalisierung und Differenzierung der modernen Welt, mit Arbeitsteilung, Karriereplanung und Optimierung der unternehmerischen Zielvorgaben. Max Horkheimer, der Theoretiker der „Dialektik der Aufklärung“ hat uns darüber desillusionierend aufgeklärt. „Die menschliche Vernunft, das Organ des Plans, der Kalkulation, verhält sich gegen politische Ziele neutral, gleichgültig...“

Am stärksten kam die vormoderne, bodenständig regionale Heimatschutz-Architektur im öffentlich geforderten Wohnungs- und Siedlungsbau zur Geltung. Teilweise reichte der ideologiepolitische Einfluss der frühen Jahre noch bis in die Neugründung von Industriestädten der unmittelbaren Vorkriegszeit. Zwar warben auch jetzt noch Slogans wie „Heimatverbundenheit“, „Kinderreichtum“ und „Nahrungsmittelfreiheit“ für die Lebensform der Kleinsiedlung. Tatsächlich aber verschwand das Einzelhaus mehr und mehr hinter Mehrfamilienhäusern mit Geschosswohnungen.²³ Noch immer wurde das idyllische Leitbild einer dörflichen Siedler- und „Volksgemeinschaft“ propagiert und, in Abkehr von den großstädtisch-industriellen, also modernen Lebensverhältnissen, altdeutsche Gemütlichkeit heraufbeschworen, mit Dorfbrunnen und Dorflinde, mit Anger und Gemeinschaftshaus, mit blumengeschmückten Fachwerkhäusern, Obst- und Gemüsegärten. Bilder, die geringe Lebenshaltungskosten, aber hohe Lebensqualität suggerierten, eine Welt zwischen „Blut und Boden“, in körperlicher und sozialer Gesundheit, mit Selbstversorgung, Kinderreichtum und beschaulichem Glück im Winkel. Doch zugleich entstanden neue Industriestädte und gewaltige Fabrikanlagen für die benötigten Rüstungsgüter, mussten Wohnblöcke für Zehntausende Arbeiter und ihre Familien errichtet werden. Gemeint sind die Erzbergbau- und Eisenhütten-Stadt der „Hermann-Göring-Werke“, das spätere Salzgitter, und die „Stadt des KdF-Wagens“, das nachmalige Wolfsburg.²⁴

Der von Speer ausgewählte und durchgesetzte Architekt Peter Koller erhielt den Auftrag, am Mittellandkanal eine Produktionsstätte zu bauen, Wohnraum

23 Grundlegend: Tilman HARLANDER, Zwischen Heimstätte und Wohnmaschine. Wohnungsbau und Wohnungspolitik in der Zeit des Nationalsozialismus, Basel/Berlin/Boston 1995.

24 Vgl. Manfred WALZ, Wohnungsbau- und Industrieansiedlungspolitik in Deutschland 1933–1939. Aufbau des Komplexes Wolfsburg-Braunschweig-Salzgitter, Frankfurt a. M. 1979.

für 90.000 Menschen zu schaffen und auf dem Klieversberg die Stadtkrone zu errichten. Bei der Grundsteinlegung verkündete der „Hannoversche Anzeiger“ großspurig, dass hier die modernste und „schönste Arbeiterstadt“ Deutschlands entstehen würde. Auch Robert Ley sparte nicht mit Vorschusslorbeeren und schwärmte von einem „Olympia der Arbeit, gekrönt von einer Akropolis der Freude, der Schönheit“. Aber 1938 waren dafür nicht nur die finanziellen Mittel zu knapp. Es fehlte auch an Bauarbeitern. Wo in kürzester Zeit eine Musterstadt aus dem Boden der hügelig-bewaldeten Landschaft bei Fallersleben und der alten Wolfsburg gestampft werden sollte, entstand erst einmal ein ausgedehntes Barackenlager – auch für die in großer Zahl zwangsverpflichteten Arbeiter.

Damit kommt ins Blickfeld, was damals, und danach sowieso, im Schatten der geschönten Wirklichkeit stand, die gebaute Welt jenseits der Monumentalbauten, der sachlich-modernen Funktionsarchitektur und des heimeligen Siedlerhäuschens, die ungezählten Behelfsbauten des Dritten Reiches. Als hätten sie nicht von Anfang an dazu gehört. Als wären sie bei aller Unscheinbarkeit übersehbar gewesen. Ihre Zahl geht in die Zehntausende. Nichts wurde so oft gebaut im schönheits- und ewigkeitssüchtigen Dritten Reich wie das hässliche Provisorium der Baracke. Es ist das große Verdienst von Winfried Nerdinger und seinen Mitarbeitern, dies erstmals am Beispiel von Bayern umfassend nachgewiesen und eingehend untersucht zu haben.²⁵

Was 1934 mit der genormten und aus Holzfertigteilen gebauten Baracke des Reichsarbeitsdienstes begann, wurde beständig verbessert, zumal es angesichts der vielen Großprojekte im „Verschönerungsfeldzug“ des Dritten Reiches, von der Entrümpelung der Fabriken bis zur „Endlösung“ der Judenfrage, darauf ankam, Zeit, Kosten und Material zu sparen. Kaum überraschend, dass die Wehrmacht und SS Gefallen an der Baracke fanden und eifrig von ihr Gebrauch machten. Und natürlich konnte Fritz Todt die mehr als 300.000 Arbeiter für seine Großbaustellen nicht in Hotels unterbringen, sondern nur in den zu Tausenden errichteten Behelfsbauten. Der Krieg beschleunigte ihre Optimierung. Mit der Behelfsbau-Richtlinie von Hermann Göring vom Juni 1941 mussten fast alle „Dauerbauweisen“ durch „Behelfsbauweisen“ ersetzt werden. Auch in die „Bauordnungslehre“ von Ernst Neufert wurde die genormte Baracke aufgenommen. Der einstige Bauleiter und Bürochef von Walter Gropius ist der Erfinder der Deutschen Industrienorm (DIN). Die genormte Baracke war auch die beherrschende Bauform im System der Konzentrations-, Zwangsarbeits- und Vernichtungslager. Fast überflüssig, zu erwähnen, dass die DIN-Vorschriften bzgl. maximaler Belegung, minimaler Ausstattung und Hygiene dort keine Gültigkeit hatten, dass die umnutzungsfreundlichen Vielzweck-Baracken schon während des Krieges auch den Ausgebombten dienten und bald auch den Vertriebenen,

25 Winfried NERDINGER (Hg.), Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945, München 1993.

Flüchtlingen und den Displaced Persons, den Überlebenden der deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager, und dass diese Baracken teilweise wiederaufgebaut wurden, um nun als Dokumentations- und Ausstellungsräume der zu Gedenkstätten umgebauten Lager zu dienen. Dass dies erst so spät aufgedeckt, die Architekturgeschichte, wie die allgemeine auch, verzerrt und verfälscht wurde, hat natürlich seinen – durchsichtigen – Hintergrund.

III. Ein schwieriges Erbe

Eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Kunst- und Architekturerbe der NS-Zeit fand lange nicht statt, konnte es wohl auch nicht. Im Wandel der politischen Systeme, im Wechsel des Zeitgeistes war zunächst Distanz durch Umwertung, durch Umdeutung gefragt. Im liberalen Lager galt nun NS-Kunst als Nicht-Kunst oder als gefährlich. Das Interesse richtete sich folglich vor allem auf die von den Nationalsozialisten als „entartet“ und „kulturbolschewistisch“ verfolgte Moderne. Auch der DDR passte eine selbstkritische Auseinandersetzung mit der NS-Kunst und den „Entarteten“ nicht ins politische Konzept. Solange die stalinistische Bauästhetik dominierte, konnte sich die DDR von monumentalen Formen nicht lösen. Und weil die Moderne für sie „spätbürgerliche Verfallskunst“ war, unterschied sich ihre Kunstpolitik kaum von der der Nazis, für einen dem Anspruch nach antifaschistischen Staat schwer darstellbar.

Anstöße zur fruchtbaren Analyse der NS-Kunst und NS-Architektur kamen von außerhalb Deutschlands und von Außenseitern des Faches. Einen Markstein setzte Hildegard Brenner. In ihrer kulturpolitologischen Pionierstudie untersuchte sie erstmals den Doppelcharakter nationalsozialistischer Kunstpolitik – als Politik, die mit ästhetischen Medien gemacht wird und als Politik, die auf die Unterdrückung der Kunst zielt, „undeutscher“ Kunst. Erst in den 1970er-Jahren erschienen weitere grundlegende Monographien von westdeutschen Kunsthistorikern. Aber auch – damals heftig umstrittene – Kunstausstellungen machten eine größere Öffentlichkeit auf ein lange tabuisiertes Thema aufmerksam: „Dekoration der Gewalt“, „Dokumente der Unterwerfung“, „Zwischen Widerstand und Anpassung“, um nur die vielleicht wichtigsten mit ihren über die Zeit hinaus einprägsamen Kurztiteln zu nennen. Eingehend wurde nun über die politische Funktionalität und Massenwirkung der NS-Kunst und der ästhetischen Kultur überhaupt diskutiert, schließlich auch nach ihrer relativen – oder reaktionären Modernität gefragt. So unstrittig die negative Bewertung der Qualität der NS-Kunst und (monumentalen) Architektur in dieser Debatte blieb, die Bewertung der Massenwirkung war es nicht. Gerade hier reagierten Politik und Öffentlichkeit immer wieder unsicher.

Das provozierte Anstöße, zu einer angemessen, funktionsanalytischen Auseinandersetzung mit der NS-Kultur zu kommen, die durch Tabuisierung

und Dämonisierung in den 1950er-Jahren erheblich verbaut und erschwert worden war. Beispielhaft ist diese Problematik in zwei Kampagnen sichtbar geworden: in der von dem Graphiker Klaus Staeck initiierten („Keine Nazi-Kunst ins Museum!“) und der von der Grünen-Abgeordneten Antje Vollmer („Über den Umgang mit der sog. ‚entarteten‘ und der sog. ‚schönen‘ Kunst“). Sie waren auch eine Reaktion auf die schleichende Rehabilitierung Brekers und Speers.

Während diese Kampagnen unter ihrer polemischen Übereinfachung litten, aber große Beachtung fanden, bemühte sich die in Berlin von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst gezeigte Ausstellung „Inszenierung der Macht“ um das Gegenteil, um Analyse und Komplexität. In „Erlebnisräumen“ sollte an ausgewählten Beispielen die „ästhetische Faszination im Faschismus“ nachvollziehbar und über provozierte Irritation auch sinnlich erfahrbar und emotional begreifbar gemacht werden. Zahlreiche Elemente des schönen Scheins im Nationalsozialismus, seiner Selbstdarstellung in kulturellen Medien – Skulptur und Architektur, Massenaufmarsch und Massenmedien, Techno-Design und KdF-Tourismus – und mehr war dort zu einem Ensemble zusammengeführt. Eine retrospektive Annäherung an die dirigistische Ästhetisierung aller Lebensverhältnisse im Nationalsozialismus, ihre Totalität und formale Pluralität. Ein wichtiger Schritt auf dem langen und mühsamen Weg gesellschaftlicher Selbstbefragung. Die öffentliche Resonanz war wiederum groß – und abermals gespalten. Bemängelten die einen, dass die ästhetische Seite des Dritten Reiches überbewertet, eine gefährliche Faszination dadurch erst erzeugt würde, mokierten sich die anderen, dass der nostalgische Nazi-Klimbim dem deutschen Faschismus etwas andichte, was er nie besessen habe – die Aura der Faszination. Man bestritt nicht, dass es „gefährliche Gefühle“ und Sehnsüchte nach individueller wie kollektiver Stärke, Schönheit und Größe gäbe, machte aber geltend, dass sich die Wunsch- und Leitbilder der Massen gewandelt hätten. Was schnell behauptet, aber nicht so leicht bewiesen werden kann.

Die Ende der 1980er- und Anfang der 1990-Jahre gezeigte Schau zur Erinnerung an die NS-Ausstellung „Entartete Kunst“, fiel hinter den bereits erreichten Stand eines kontextbewussten Problemverständnisses zurück. Man begnügte sich im wesentlichen damit, dem event-verwöhnten Publikum eine kunsthistorische Sensation aus einer vergangenen Zeit in gänzlich gewandelten gesellschaftlichen Verhältnissen zu präsentieren. Von übergreifenden Bezügen, gar einer problemgeschichtlichen Perspektive sah man ab.

Das änderte sich nachhaltig durch eine ganze Reihe von vielbeachteten Ausstellungen und Symposien, mit denen Winfried Nerdinger, der Leiter des Architekturmuseums der TU München Anfang der 1990er-Jahre begann. Aus seiner intensiven Beschäftigung mit der Bauhaus-Architektur in der Weimarer Republik heraus, wandte er sich zunächst dieser bis dahin strikt tabuisierten

Frage zu, ob und wie sich denn die „Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus“ (1991) behauptet, angepasst habe. Nur drei Jahre später folgte die in ihrer Art einzigartige Ausstellung „Bauen im Nationalsozialismus“, die auch methodisch an das Jahre zurückliegende große Bayern-Projekt des Münchener Instituts für Zeitgeschichte unter Leitung von Martin Broszat anschloss. In selten erreichter Eindringlichkeit und Vollständigkeit wurde auf der Grundlage einer empirisch-quantitativen Dokumentation und Analyse ein Bild des Zusammenhangs präsentiert. Wie nur sehr wenige anderer Kunst- und Architekturhistoriker seiner Generation hat sich Nerdinger von einer individualisierenden, auf einzelne Objekte und Personen fixierten Betrachtungsweise ab- und einer sozialwissenschaftlich inspirierten problemgeschichtlichen, struktur- und funktionsanalytischen Erforschung der Architektur im Dritten Reich zugewandt. Aus dieser zeitlich-sachlich übergreifenden Perspektive ergaben sich fast zwangsläufig zwei weitere Ausstellungsprojekte: „Architektur der Wunderkinder. Aufbruch und Verdrängung in Bayern 1945–1960“ (2005)²⁶ und „Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München“ (2006).

Damit war man, wissenschaftlich und (erinnerungs-)politisch in der Gegenwart angekommen, in der „zweiten Geschichte“ des Nationalsozialismus. Jenem vierteiligen Handlungsfeld, in dem es zunächst um die unmittelbaren Diktatur- und Verbrechenfolgen ging, für Täter und Opfer, also um Schuld und Schulden, um politische, justizielle und finanzielle Fragen. Später rückten andere Formen in der gegenwartsbezogenen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in den Vordergrund, künstlerische, wissenschaftliche wie politische Deutung und Erinnerung. Nach den bisherigen Ausführungen überrascht die Feststellung nicht mehr, dass für den öffentlich-erinnernden Umgang mit dem Dritten Reich, seinen „Worten aus Stein“, den Bauten und baulichen Überresten des Nationalsozialismus eine herausragende Bedeutung zukommt.

An einem Beispiel, vielleicht dem interessantesten, schwierigsten und lehrreichsten, sei dies abschließend skizzenhaft verdeutlicht – dem einstigen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg.²⁷ Zumal die Steine nicht schreien, wenn die Menschen schweigen. Wie denn auch, wenn die Nachlebenden nichts wissen, nichts wissen wollen. Sie (und die Steine durch sie) müssen zum Sprechen gebracht werden, in jeder Generation wieder. Aber wie? Mit dieser Frage hat man sich in Deutschland an vielen Gedächtnisorten abgemüht,

26 Der Vollständigkeit wegen muss erwähnt werden, dass sich Nerdinger dort und anderswo auch mit den Strömungen und Positionen der Nachkriegsarchitektur befasst hat, also in der Ära der „zweiten Moderne“ und des Versuchs, Anschluss an die internationale Architekturentwicklung zu finden; vgl. Winfried NERDINGER, *Aufbrüche – Positionen der Nachkriegsarchitektur in Deutschland*. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste, *Jahrbuch 12 Bd. 2*, München 1998, S. 819–846.

27 Grundlegend Siegfried ZELNHEFER, *Die Reichsparteitage der NSDAP, Nürnberg 1991*; Yvonne KAROW, *Deutsches Opfer. Kulturelle Selbstausslöschung auf dem Reichsparteitag der NSDAP, Berlin 1997*.

d. h. zunächst eher gar nicht oder zurückhaltend unsicher und dann forciert, medial und kommerziell hochorganisiert.²⁸

Mittelalter und Romantik, Moderne und Gegenmoderne haben sich unserem Bild von der „heimlichen Hauptstadt des Reiches“ eingeschrieben. Wenn einer „Deutschland kennen und lieben soll“, schwärmte ein Dichter der antinapoleonischen Freiheitskriege, wird er nach Nürnberg gehen müssen. Das taten nicht wenige in der nationalromantisch bewegten Zeit nach dem Ende des Reichs. Auch Nürnbergs Abstieg in die Bedeutungslosigkeit schien besiegelt. Aber mit dem befürchteten Abstieg begann der Aufstieg der vormaligen Kaiser- und Künstlerstadt zu einem der ersten deutschen Erinnerungsorte, begann die zweite Geschichte Nürnbergs.²⁹ Das erwachende nationale Bewusstsein stilisierte die einstige Reichsstadt zum Inbegriff vorgeblich deutscher Kunst und Lebensform. Im „tollen Jahr“ der Revolution von 1848/49, als fast alles veränderbar und möglich schien, kam Nürnberg neben Frankfurt als Reichshauptstadt ins Spiel. 1852 wurde dort immerhin das Germanische Nationalmuseum gegründet, Kompensation und Allegorie für die noch nicht politisch geeinte und zur Staatsnation fähige deutsche Kulturnation. Längst hatte die Stadt begonnen, ihr vormodern-mittelalterliches Images zu erweitern. 1835 war von Nürnberg Deutschlands erste Eisenbahn abgefahren – ins benachbarte Fürth. Bald sprach man vom „industriellen Herz“ Bayerns, von einer „roten Hochburg“. Die wechselvolle Geschichte der Sozialdemokratie hat Spuren in der Stadt hinterlassen. Auf dem Nürnberger Parteitag von 1922 fand die Rest-USPD wieder zur Mutterpartei zurück. Ein Jahr später marschierten dort SA-Trupps, völkische Verbände und studentische Verbindungen zum „Deutschen Tag“ auf – und an Hitler und Ludendorff vorbei. Die nationalistische Rechte war wild entschlossen, die „deutsche aller deutschen Städte“ nicht zum „jüdisch-marxistischen Tummelplatz“ werden zu lassen. 1927 fand der erste nationalsozialistische Parteitag in Nürnberg statt, marschierten 30.000 „Braunhemden“ durch die Altstadt. Nach der Machtübertragung wurde das gesamte Naherholungsgebiet im Osten der Stadt Reichsparteitagsgelände, ein riesiges Areal, vielfach größer als die Nürnberger Altstadt. Die von den Architekten Albert Speer, Ludwig und Franz Ruff geplanten, aber nur teilweise fertiggestellten Großbauten für eine Hitler-Gefolgschaft von bis zu einer Million Menschen, die sich dort einmal im Jahr versammeln sollte, haben das Bild der Stadt und ihrer Umgebung nachhaltig verändert. Im Unterschied zu den NS-Zweckbauten in München, Berlin und anderen Städten oder ländlichen Regionen, die nach Entfernung

28 Vgl. als einführenden Überblick meine Studie: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit, München 1995. Inzwischen ist die einschlägige Literatur unüberschaubar angewachsen – und wächst weiter.

29 Darüber informiert vorzüglich Anne G. KOSFELD, Nürnberg. In: Etienne FRANCOIS/Hagen SCHULZE (Hgg.), Deutsche Erinnerungsorte Bd. 1, München 2001, S. 68–85.

der nationalsozialistischen Embleme und Kunst am Bau durch Umbau und Umnutzung mehr oder weniger in die Bauentwicklung der Nachkriegszeit integriert werden konnten, war das für die Propagandabauten bei Nürnberg kaum möglich, zumal sie unfertig geblieben waren.

Wie vor allem die für 50.000 Menschen konzipierte Kongresshalle, sperrige Kulisse für den Führerkult. Mehr als fünfzig Jahre hat sie sich allen Umbauplänen und Umnutzungsversuchen widersetzt. Und was war dieser Bau nicht alles – oder sollte er werden: Nürnbergs neuer Hauptbahnhof, Ausstellungshalle mit Freiluftcafé – 1950 feierte Nürnberg dort immerhin seinen 900. Geburtstag, Zirkusbau, Konzertbühne, Aufnahmestudio, Fußballstadion, Autokino, Altersheim, Schrottplatz, Lagerraum usw. usw. In den 1980er-Jahren versprachen sich Nürnberger Geschäftsleute durch Millioneninvestitionen für ein Erlebniszentrum ein Millionengeschäft – und die Stadt endlich eine Entnazifizierung der Kongresshalle. Vergeblich. Der Landesdenkmalpfleger erklärte den „markanten Felsklotz“ (Nürnberger Nachrichten) zu einem „der wichtigsten Zeugnisse der Gigantomanie des Nationalsozialismus und seiner heute unvorstellbar gewordenen Staatsidee“. Bereits 1973 hatte Bayern alle NS-Bauten unter Denkmalschutz gestellt.

Erst das 950-jährige Jubiläum Nürnbergs machte es möglich, mit den vereinten Kräften der Stadt und des Landes, den Koloss zu Fall zu bringen. Nein, kein Dynamit-Spektakel wurde veranstaltet, wie bei der Sprengung der Märzfeldtürme 1960, mit denen zugleich der Bahnhof Märzfeld verschwand, von dem die Nürnberger Juden deportiert wurden. Nun war es ein Akt ablehnender Aneignung, Subtil, ästhetisch und reflektiert inszeniert, als Angriff einer zeitgemäßen auf eine unzeitgemäß gewordene, aber denkmalpflegerisch wertvolle Architektur. Der österreichische Architekt Günther Domenig hat dazu den nördlichen Kopfbau aufgeschnitten, in die Außenfront aus Granit und Backstein einen Aufgang wie einen Pfeil aus Stahl und Glas weit in das Gebäude hineingetrieben, das Gebäude gleichsam durchstoßen. Man sprach auch vom „Durchschuss“, in Erinnerung an martialische Zeiten? Der Architekt begnügte sich, anspruchsvoll genug, mit der sogleich viel zitierten Metapher „Pfahl im Fleisch“ – eine Anspielung auf den 2. Korintherbrief des Paulus, der darin vor Selbstüberhebung warnt. Das kümmerte die Architekturkritiker wenig. Sie verteilten vollmundiges Lob. Mancher ließ sich im Überschwang gar zu der Feststellung hinreißen, dass die Steine nun nicht nur reden, sondern sogar „weinen“ würden. Und wärmte sich an dem wunderbaren Gefühl, ihnen ein wenig beim Sterben zusehen zu dürfen. Hier werde nun endlich, in einem Kraftakt, mit einem 22 Millionen teuren Umbau, „mit Gewalt [...] und dekonstruktivem Gestus“ das bezwungen, „was einst selbst der Gewalt und der orthogonalen Ordnung dienen sollte“.³⁰ Größer und spektakulärer,

30 Gerhard MATZIG, Schmerz aus Stein. In: Süddeutsche Zeitung, 3./4.11.2001.

mit Gewalt, aber unblutig, dabei baulich, materialästhetisch und didaktisch gleichermaßen zeitgemäß, so war Vergangenheit selten bewältigt worden. Man durfte also zufrieden sein? Umso mehr, weil sich das Konzept anschlussfähig präsentierte.

Geplant ist, das ganze Riesenareal schrittweise in diesen Erinnerungsort einzubeziehen und die zahlreich und ruinös herumliegenden „Worte aus Stein“ für ein eventsüchtiges Publikum begehbar attraktiv zu machen. Was wohl heißen muss, sie zum Sprechen, zum Schreien, zum Weinen zu bringen. Es wird dann gewiss laut zugehen, unterhaltsam, das Reichsparteitagsgelände wieder ein theatralisch bespielter Ort werden und ein kommerziell organisierter, ein ordentlich verwalteter und jeden Tag gut aufgeräumter Ort zudem. Ein deutscher Erinnerungsort eben. Ein Ort, an dem die Geschichte ausgestellt wird, Erkenntnisse, als multimediale Häppchen-Erlebnisse aufbereitet, mit wenig Text leicht konsumierbar, vorgefertigt, aber kaum noch individuelle Erfahrungen möglich sein werden. Ein zeitloser, verschwenderisch dekorierter Ruinenpark mit postmodernen Implantaten, kein bedrückender, nur noch ein erdrückender Ort. Ein Gelände ohne Ungleichzeitigkeit, ohne sich widersprechende Nutzung, überraschende Impressionen und Begegnungen. Unwahrscheinlich, dass man dort dann noch einen kurzgeschorenen Jüngling, mit Hitlergruss auf der Führerkanzel der Zeppelintribüne trifft, oder im Serenadenhof einen Operntenor, der sich für den abendlichen Auftritt vorbereitet. Oder verlassene, verwahrloste Plätze mit viel Wohlstandsmüll. Oder die aus Militärschrott künstlerisch aufgetürmten Antikriegsobjekte „Overkill I und II“ von Hans Jürgen Breuste. Oder die heute zu Unrecht gescholtene, als Provisorium spartanisch und unfertig gebliebene, unbeheizte, ungemütliche, unter der Tribüne fast unsichtbar versteckte kleine, erste Dokumentation. Sie war wohl überhaupt der erste Versuch in Deutschland, in einer Ausstellung öffentlich für einen Zugang zum Dritten Reich zu werben, der dessen Doppelgesicht wahr- und ernstnimmt. Sie trug den wegweisend aufschließenden Titel: „Faszination und Gewalt“. Die deutsche Gesellschaft ist, auch im 60. Gründungsjahr ihrer posttotalitären Existenz, wie es scheint, noch weit davon entfernt, diesen zentralen Schlüssel zum Verständnis ihrer eigenen Geschichte zu nutzen. Nicht nur in Nürnberg.

Peter Reichel, Il regime hitleriano: una dittatura dell'abbellimento.

L'architettura fra megalomania e strutture transitorie – una difficile eredità

Per farsi un'immagine chiara ed esaustiva dello Stato nazionalsocialista, bisogna considerare le due facce della sua politica: annientamento e abbellimento. Alle arti spettava il compito di assolvere entrambe le funzioni. Accanto ai nuovi media audiovisivi rappresentati da radio e cinema, la decorazione architettonica del potere ha rivestito, fra tutte le arti, il ruolo più eclatante.

Ovunque si costruiva, realmente o virtualmente. Le immagini dei cantieri avevano – e potevano avere – la funzione di ridestare la speranza *in una ripresa*, la fiducia che un *popolo operoso* e unito (poco importa come) avrebbe costruito qualcosa di importante e avuto davanti a sé un bel futuro. Il *più grande Führer di tutti i tempi* poteva fregiarsi di tanti titoli onorifici. L'architettura fu la prima e la maggiore passione del giovane Adolf Hitler. Non a caso il segreto del successo del regime nazista sta nel fatto che dopo il 1933 e fino ai primi anni Quaranta esso seppe creare un collante emotivo e visivo capace di far presa su settori crescenti della società, nella misura in cui promise alle masse – al di là di violenza e terrore – un mondo migliore, e nella misura in cui oggettivò tale promessa attraverso immagini.

Ad Albert Speer, l'architetto prediletto da Hitler, si offrì ben presto l'occasione di dar prova della sua arte della messa in scena in occasione di manifestazioni di massa e di trasformare la sua architettura scenica improvvisata nei monumenti di pietra ideati per le sfilate organizzate in occasione del congresso del Partito a Norimberga. All'inizio del 1938 furono gettate le fondamenta della nuova Cancelleria del Reich. Il Führer dichiarò che Berlino sarebbe diventata la nuova capitale del *grande Reich tedesco* e avrebbe surclassato Vienna, questa *bellissima, imponente, grande città tedesca*. Il potenziale e la grandezza tedeschi dovevano poi essere esibiti su scala mondiale. Di ciò fu incaricato Albert Speer. Se Hitler vedeva in lui da tempo il nuovo genio dell'architettura, ora Speer acquistava anche fame di *grande organizzatore*. Una dote che non avrebbe tardato a dare i suoi frutti. L'ampollosa scenografia in bronzo, oro, specchi e marmo con i simboli nazionalsocialisti di quercia e alloro, fiaccole, tirsi e aquile, fu definita dal "Völkische Beobachter" un *capolavoro di studio degli spazi*. Un capolavoro lo era, ma di abbacinamento. Edificante per gli uni e preoccupante per gli altri. Anche il rapporto fra dentro e fuori si fondava sull'illusione. Si videro cose inaudite: finestre d'ufficio dietro le quali non si celavano ambienti di lavoro; una sala delle riunioni di gabinetto conosciuta dai ministri solo perché l'avevano visitata su appuntamento, essendo ormai state abolite le decisioni collegiali; un ufficio del Cancelliere in cui Hitler di fatto non lavorava.

Un gioco così dispendioso, fatto di bella apparenza e raffinato inganno architettonico, non vide la luce ovunque. I Fori dei *capoluoghi di Gau* con sala della *Comunità del popolo*, campanile, residenza del Gauleiter e piazza delle manifestazioni; le *Ordensburgen* (cittadelle dell'ordine) delle SS (Vogelsang/Eiffel, Crössinsee) e le *Schulungsburgen* (cittadelle di formazione) della NSDAP (Erwitte, Saßnitz, Chiemsee); i monumenti nazionali e le *Totenburgen* (cittadelle dei morti) lungo le future frontiere del *grande Reich tedesco*: tutte queste opere erano simboli *in pietra del rafforzamento della nuova autorità e della nuova fede*. Secondo le linee guida ideologiche del *Führerstaat* (Stato retto dal Führer) e della *Comunità del popolo*.

Con il problema di fondo ideologico-politico del nazionalsocialismo dovette misurarsi anche l'architettura industriale, nell'intento di trovare un equilibrio fra spirito del tempo di matrice eroica, ideologia *völkisch* e moderna sensibilità costruttivista. A Herbert Rimpl, che negli anni Venti era stato un collaboratore di Theodor Fischer, un esponente di spicco del Deutsche Werkbund, fu affidato nel 1936 l'incarico di progettare e costruire a Linz, in Austria, il gigantesco complesso industriale noto come *Reichswerke Hermann Göring* (da realizzarsi nell'ambito del piano quadriennale); durante il conflitto mondiale più di 60.000 persone, fra cui numerosi prigionieri di guerra, lavoratori coatti e detenuti del campo di concentramento, lavorarono nel complesso.

La baracca standardizzata era la forma architettonica dominante nel sistema concentrazionario nazista, fatto di campi di concentramento, di campi di lavoro coatto e di campi di sterminio. A lungo è mancato – né poteva essere altrimenti – un confronto critico con il retaggio artistico e architettonico dell'epoca nazista. Le prime fondamentali monografie di storici dell'arte della Repubblica federale tedesca risalgono agli anni Settanta. In quegli anni videro la luce anche una serie di mostre – oggetto di forti polemiche – che seppero richiamare l'attenzione di un pubblico più vasto su un tema fino ad allora tabù: *Dekoration der Gewalt* (Decorazione della violenza), *Dokumente der Unterwerfung* (Documenti della sottomissione), *Zwischen Widerstand und Anpassung* (Fra resistenza e adeguamento), per citare solo le principali. In seguito sono state realizzate indagini esaustive sulla funzionalità politica e sull'effetto di massa dell'arte e della cultura estetica nazista in generale, seguite da studi volti ad analizzarne la modernità relativa (o reazionaria). Nell'ambito di tale dibattito è stato espresso un giudizio negativo unanime sulla qualità dell'arte e dell'architettura (monumentale) naziste. Controversa è stata invece la valutazione del loro effetto sulle masse. Proprio a questo riguardo le reazioni del mondo della politica e dell'opinione pubblica sono state connotate a più riprese dal dubbio.