

EUROPÄISCHES HOCHSCHULINSTITUT
ABTEILUNG POLITIK UND GESELLSCHAFTSWISSENSCHAFTEN

E U I W O R K I N G P A P E R No. 6

MASSENKULT UND TODESSYMBOLIK
IN DER NATIONALSOZIALISTISCHEN ARCHITEKTUR

von

M A N F R E D H I N Z

JANUAR 1982

BADIA FIESOLANA, SAN DOMENICO (FI)



Alle Rechte an dieser Arbeit liegen beim Autor.
Abdruck, auch auszugsweise, nur mit seiner
Zustimmung



© 1982 Manfred Hinz

Druck: Europäisches Hochschulinstitut

Florenz, Februar 1982

Printed in Italy

Inhalt

1) Die drei Karrieren Albert Speers	S.	1
2) Klassizismus und "dorische Welt"	S.	11
3) Die Attrappenarchitektur des NS und ihre Quellen	S.	22
4) Von Berlin nach "Germania"	S.	38
5) Nürnberg: Architektur als Massen- kristall	S.	44
6) Der "Lichtdom": Verfinsterung durch Licht	S.	50
7) Exkurs: Der Lichtkult der fran- zösischen Aufklärungsarchitek- tur	S.	59
8) Labyrintharchitektur	S.	65
9) Grabbauten und Ruinenarchitek- tur	S.	74
10) Der Fetischcharakter der NS- Architektur	S.	83
Anmerkungen	S.	89
Literaturverzeichnis	S.	101

"Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst."

Siegfried Kracauer¹

1) Die drei Karrieren Albert Speers

Als 1978 die Architektur-Arbeiten Albert Speers so präsentiert wurden, als gelte es, nur einen bedeutenden Architekten zu ehren, anstatt zur Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit herauszufordern, wurden die Dokumente der ersten großen Karriere Speers als "Hitlers Architekt" (Speer) erstmals wieder zugänglich gemacht. Unerwähnt blieben in dieser scheinbar rein kunsthistorischen Präsentation sowohl der Auftraggeber dieser Bauten wie die Tatsache, daß diese erste Laufbahn, begonnen nach dem Tod des Architekten Ludwig Troost (1934) und gekrönt von seiner Ernennung zum "Generalbauinspektor für den Neuaufbau der Reichshauptstadt" (1937), als der er nur Hitler persönlich Rechenschaft schuldig war, nur die Vorbereitung bildete für seine zweite Karriere als Reichsminister für Rüstungsindustrie nach dem heute noch mysteriösen Flugzeugabsturz Todts (1942). Stolz erinnert Speer später, daß es ihm in dieser Funktion eines der höchsten Beamten des NS-Staates gelang, die deutsche Kriegsproduktion unter den Bombenangriffen der Alliierten um ein vielfaches zu

erhöhen, und zwar mithilfe eines massiven Einsatzes von Sklavenarbeit der Kriegsgefangenen und der Standardisierung der Produktion. Unter Beweis gestellt hatte er sein "Organisationsgenie" (Hitler), als es ihm gelang, dessen Neue Reichskanzlei in der Berliner Vosstr. in der Rekordbauzeit von weniger als einem Jahr fertigzustellen (1938).

Als Rüstungsminister, nicht als Architekt, stand Speer dann vor dem alliierten Gerichtshof in Nürnberg und gab, damit beginnt seine dritte Karriere, die des Schriftstellers Speer, als einziger unter den Angeklagten eine "Gesamt-schuld" (Speer) zu.² Nicht freilich wegen des von ihm entgegen allen internationalen Verträgen angeordneten Arbeitseinsatzes von Kriegsgefangenen, wodurch er ihnen vielmehr, unter dem Regime, in dessen Hände sie geraten waren, das Leben gerettet habe, als weil er seine technokratischen Fähigkeiten blind in den falschen Kontext gestellt habe. Diese Beschränkung des technokratischen Verstandes hat jedoch politische und ideologische Unschuld als ihre Kehrseite. In dieser Hinsicht, beteuert Speer, und der Leser seiner Schriften hat wenig Anlaß, daran zu zweifeln, sei er dem NS nie verpflichtet gewesen. Exakt hatte er als Rüstungsminister Hitler vorgerechnet, daß der Krieg bis spätestens Herbst 1945 wegen Rohstoffmangel beendet sein müsse, ohne den demagogischen Durchhalteparolen Aufmerksamkeit zu schenken. Der politische Druck, unter den er sich gesetzt sah, führte 1944 sogar zum vorübergehenden Bruch mit seinem Auftraggeber. Seine Tätigkeit als Rüstungsminister, schrieb Speer in einem Memorandum an Hitler, sei "als eine unpolitische" zu betrachten: "Ich habe mich so lange in meiner Arbeit wohlgeföhlt,

als meine Person und auch meine Arbeit nur nach der fachlichen Leistung gewertet wurden."³ Erst 1944 stieß es Speer auf, daß diese Leistungsethik vom Regime, dem sie sich zur Verfügung gestellt hatte, offenbar nicht zu trennen ist. Als die technokratische Abblendung politischer und menschlicher Verantwortung unter dem Druck der Verhältnisse nicht mehr ausreichte, als in technokratischer Perspektive der Krieg nicht mehr zu gewinnen war, drohte verübergehend auch Speers Loyalität gegenüber dem Regime zusammenzubrechen. Der Technokrat sah sich zu einer Entscheidung gedrängt. Die Verschwörung Stauffenbergs setzte ihn, der davon nichts wußte, auf ihre Ministerliste - mit einem eingeklammerten Fragezeichen hinter seinem Namen. Speer selbst meditierte Ende 1944 ein Attentat im Alleingang, ohne jedoch die Kraft zu finden, es durchzuführen. Unmittelbar vor dem Zusammenbruch noch flog er, bevor er sich nach Schleswig-Holstein absetzte, ins belagerte Berlin ein, um seinem Auftraggeber zuletzt doch seine unbedingte Treue zu erklären. Wenig später, in alliierter Gefangenschaft, hatte er beim Anblick seiner Photographie Hitlers mit dessen Autogramm einen stundenlangen Weinkrampf. Erst hier, hält er in seinen Erinnerungen fest, brach sein Verhältnis zu Hitler zusammen.

So wenig Speers "Verhältnis" zu Hitler durch rational immerhin kontrollierbare politische oder ideologische Gemeinsamkeiten, die das rein technokratische Bewußtsein nicht mehr zuläßt, sich motivierte, so sehr wurde es andererseits bestimmt durch den prärationalen Begriff der Treue. Ihre Beziehung war weder eine ideologiegebundener Gemeinschaft, noch eine, wie Speer es gerne se-

hen wollte, reiner Funktionalität. Speer war nicht nur Funktionär Hitlers, sondern mindestens ebenso umgekehrt. Dafür ist die folgende Episode aus Speers "Spandauer Tagebüchern" bezeichnend: "Früher wandte ich an die Farben der Marmorverkleidungen, die den Führerpalast oder andere Sakralbauten des Regimes auskleiden sollten, die gleiche Sorgfalt, die ich jetzt für unsere Zellen aufbringe. Hitler stimmte regelmäßig zu. Dabei fällt mir ... ein, wie Hitler eines Tages beim Essen seinen Zuhörern erzählte, er habe, um die Farbtöne gut aufeinander abzustimmen, persönlich alle Marmorarten zusammengetragen und ausgewählt. Hatte er dabei nicht beachtet, daß ich am Nebentisch saß? Oder war es ihm völlig gleichgültig? Was mich heute noch so sehr verblüfft, ist, daß er selbst in solchen Bagatellfragen noch Ruhm suchte, wo er doch längst das Erstaunen der Welt war."⁴ Was Speer hier als kleine nachgeholtete Rache für den als verletzend empfundenen Treubruch notiert, konstituierte in Wahrheit ihr gegenseitiges Treueverhältnis selbst. Denn Speers Loyalität bestand eben darin, seinen Auftraggeber in solchen Situationen nicht zu verraten. Daß es sich für Hitler keineswegs um Bagatellen handelte, geht schon daraus hervor, daß er sich der Lüge zu bedienen hatte, um die erforderliche Anerkennung zu finden. Speer ist demnach nicht einfach ein Instrument seines Auftraggebers, das sich bedingungslos unterzuordnen hätte, das Unterordnungsverhältnis verläuft vielmehr ebenso umgekehrt. "Wissen Sie, was Sie sind", sagte einmal ein hoher Offizier zu Speer, "Sie sind seine unglückliche Liebe."⁵ Hitler konnte sich vor Speer bis ins Lächerliche hinein ent-

blößen, weil er umgekehrt auf dessen Komplizenschaft rechnen konnte. Andererseits aber begab er sich damit in Speers Hand. Die funktionelle Unterordnung Speers, die hier in Unterwürfigkeit übergeht, war demnach selbst noch sein Machtinstrument. Hitler, um sich als "Führer", d.h. als einer, der auf jedem Gebiet die Maßstäbe setzt, zu präsentieren, war von Speer bedingungslos abhängig.⁶ Das bezeichnet seine Speer noch nach zwanzig Jahren verblüffende Spießigkeit. "Führer" ist keine funktionale, sondern eine quasi-anthropologische Kategorie. Der "Führer" steht vor der Notwendigkeit, sich als das höhere Exemplar der Gattung vorzuführen und die Kehrseite dieses Anspruches ist, daß Hitler nur um den Preis, daß er Speer freie Hand ließ, dessen Leistung für sich reklamieren konnte.

Bedingungslose Unterwürfigkeit - die des unsicheren Kleinbürgers unter das "Genie", sein Ebenbild - definierte Hitlers Position zu "seinen" Architekten. Ludwig Troost nannte er knapp und ergeben "den Professor"⁷ und "den größten Baumeister Deutschlands seit Schinkel"⁸; auch gegenüber dem jüngeren Speer wagte er später keine Einwände. Der junge Assistent Tessenows an der Technischen Universität Berlin, Albert Speer, erhielt auf der anderen Seite von Hitler Bauaufträge in einem bis dahin ungeahnten Ausmaß. Auf ihn übertrug Hitler seine eigenen künstlerischen Aspirationen als "Baumeister eines Reichs"; in "Mein Kampf" hatte er festgehalten: "Ich war fest davon überzeugt, als Baumeister mir dereinst einen Namen zu machen."⁹ Stets hatte sich Hitler

als ein in die Politik verschlagener Künstler vorgeführt; nun wurde Speer zu seinem künstlerischen Vollzugsorgan bzw. umgekehrt: er versah das Werk Speers mit seinem Etikett.

Speers spätere Schriften der Rechenschaft vermitteln den denkbar besten Einblick in die Führungsspitze des NS-Staates. Sie war schlimmer als ihr Ruf. Man bekommt einen Hitler präsentiert, der sich nur in Gemeinschaft mit seinem Chauffeur, seinem Photographen gelöst fühlte, mit Leuten der dritten und vierten Garnitur, mit Speer selber, der die peinliche Eva Braun, sein "Schnackerl", möglichst versteckt hielt, der sich Abend für Abend mehrere Filme ansah, persönlich über ihre Zulassung in Deutschland entscheidend, mit so vielen nackten Beinen wie möglich, die er erst im Krieg aus Gründen der Pietät für Operetten eintauschte, man bekommt einen in Prunk- und Drogensucht völlig verschwimmenden Göring, einen intriganten Goebbels präsentiert, kurz die mediokreste und bigotteste Clique, die sich denken läßt. Es ist viel aus Speers Erinnerungsbüchern zu lernen, wenn auch nicht dort, wo Speer selber gelernt zu haben meint. Ihre Lektüre hinterläßt den fatalen Eindruck, daß die Einsichten, die geeignet gewesen wären, den Lauf der Dinge aufzuhalten, grundsätzlich zu spät kommen, und dennoch imstande sind, der Reputation des Beteiligten aufzuhelfen. Speers Einsicht, seine technokratischen Fähigkeiten dem falschen Regime zur Verfügung gestellt zu haben, kann nur im nachhinein kommen, denn letztlich ist es dann der Erfolg, der über die Schuldhaftigkeit einer Tat entscheidet. Durch die Denunzierung seiner technokratischen Beschränktheit spart Speer zugleich

seine eigentliche Arbeit von der Analyse aus, indem er sie in der Beschreibung offenlegt. Ohne jeden Überschuß an eigener Bedeutung sei sie nur aus dem technokratischen Funktionszusammenhang heraus zu verstehen. Mit fast unverfrorenem Freimut schildert Speer die Unmenschlichkeit und Banalität des Regimes, so daß man fast darüber vergessen könnte, daß es einer seiner wichtigsten Protagonisten ist, der hier spricht. So rücksichtslos historisiert er seine eigene Person, daß seine persönliche Schuld beinahe hinter der der Epoche verschwindet.

Es gibt über B. Brecht eine beglaubigte Anekdote. Als er als Schüler in einem Aufsatz eine schlecht Note bekam, machte er noch mehr Fehler hinein und wies den Lehrer darauf hin, er habe sie übersehen. Der Lehrer, von soviel Ehrlichkeit bewegt, verbesserte die Note. Eben dies ist die Taktik von Speers Verteidigung qua Eingeständnis. Als einziger unter den Angeklagten des Nürnberger Prozesses hatte er sein Plädoyer auf einem Schuldgeständnis aufgebaut. Aber es bleibt letztlich offen, ob seine Ablehnung einer "advokatenhaften Verteidigung" (Speer) nicht doch in Advokatenmanier vorgeht. Seine Person versinkt in der Geschichte, in die sie verstrickt war. Sie ist so unauffällig geworden, daß der Leser kaum etwas dabei empfindet, die Stimme eines der Hauptverantwortlichen zu hören. Indem Speer scheinbar immer aus der historischen Distanz spricht, in die ihn sein Bekenntnis gerückt hat, kann er Schuld zugeben und ist doch der Anklage entzogen.

In dieser Doppeldeutigkeit bewegt sich Speer, wenn er erklärt, er sei "ohne Apologie": Ich bin immer wieder gefragt worden, was ich mit

mir selbst in der Zelle zwei Jahrzehnte lang zu erforschen versucht habe: was mir von der Verfolgung, der Verschleppung und der Vernichtung der Juden bekannt ist; was ich hätte wissen müssen und welche Konsequenzen ich mir abverlangte. Ich gebe die Antwort nicht mehr, mit der ich die Fragenden, vor allem aber mich selbst so lange zu beruhigen versuchte: daß im System Hitlers ... mit der Höhe der Position auch die Isolierung und damit die Abschirmung wächst; daß mit der Technisierung des Mordvorganges die Zahl der Mörder abnimmt und damit die Möglichkeit größer wird, nicht zu wissen. (...) Ich gebe alle diese Antworten nicht mehr, denn sie versuchen, dem Geschehen in Advokatenmanier zu begegnen. (...) Aber das Maß meiner Isolierung, die Intensität meiner Ausflüchte und den Grad meiner Unwissenheit bestimmte am Ende doch immer ich selbst. Ich weiß deshalb heute, daß meine quälerischen Selbstprüfungen die Frage ebenso falsch stellten wie die Wißbegierigen, denen ich inzwischen begegnet bin. Ob ich gewußt oder nicht gewußt habe, wird ganz unerheblich, wenn ich bedenke, was ich an Furchtbarem hätte wissen müssen. (...) Die mich fragen, erwarten von mir im Grunde Rechtfertigungen. Doch ich bin ohne Apologie."¹⁰ Speer löst die brennende Frage in der Unmöglichkeit, sie zu beantworten. Hier hält seine Rechenschaft ein, hier beruhigt sich sein Gewissen. Er benötigt die notwendigerweise advokatenhaften Entschuldigungen nicht mehr, denn er erklärt sich von "quälerischen Selbstprüfungen" befreit. So funktioniert der Selbstfreispruch durch den *Freimut post festum*. Indem Speer, das unterscheidet ihn von der sonstigen Memoiren-Literatur des NS, Rechtfertigungen von

sich weist, werden auch moralische Anklagen gegenstandslos. Seine Historisierung läßt, auch darin könnte sie sich noch als realistisch erweisen, eine moralische Verarbeitung des Geschehenen nicht mehr zu, was bleibt ist seine stumme Konstatierung.

Was der Schriftsteller Speer unerwähnt läßt, ist das Verhältnis des im nachhinein freimütig seine Schuld bekennenden, reflektierenden Ich zu seiner tatsächlichen Arbeit während der NS-Zeit. Diese sei, hält er noch nach über dreißig Jahren fest, ausschließlich opportunistisch und pragmatisch gelenkt gewesen: "In Wirklichkeit waren die Mittel, die wir anwendeten, nicht ideologisch unterbaut, sondern politisch begründet; sie stammten aus den Erfahrungen des politischen Kampfes um die Macht."¹¹ Ein Rückschluß von den verwendeten Ausdrucksmitteln auf die dahinterliegenden Zwecke ist damit abgewehrt. Jede Analyse der von ihm in seiner Architektur verwandten Formensprache ist durch den Verweis auf den ihr wesentlichen Opportunismus blockiert. Sie könne, besteht dieses tautologische Verhältnis zwischen der politischen Macht und ihrem architektonischen Ausdruck tatsächlich, keinerlei Aufschluß über innere Widersprüche und über das innere, nicht unbedingt explizit formulierte Selbstverständnis des Regimes gewähren. Hier kann die Auseinandersetzung mit dem NS, so sehr sie auf das von ihm vorgeführte Material angewiesen ist, Speer nicht folgen. Er gibt keine Auskunft darüber, warum dieser Staat gerade bestimmter Formen, Metaphern, Symbole zu seinem Ausdruck sich bediente und nicht anderer.

Die architektonische Kulisse der Massenveranstaltungen des NS, die Speer entworfen hatte, ist entgegen seiner Vergleichgültigung ihres

Formengehaltes in zwei Richtungen zu untersuchen. Zunächst ist zu fragen, ob diese Architektur tatsächlich die NS-Ideologie beinhaltet, als deren Stein gewordene Manifestation sie sich seinerzeit ausgab; zum anderen, welchen Aufschluß sie über das innere Machtgefüge jenes Staates eröffnet. Einerseits sind also Widersprüche oder Spannungsverhältnisse zwischen der politischen und der architektonischen Selbstdarstellung des Regimes deutlich zu machen, andererseits sind aus seiner architektonischen Organisation Rückschlüsse auf die spezifische Art der Macht, die ihrer sich bediente, zu ziehen. Speers Gleichgültigkeit gegenüber dem von ihm verwendeten Formenapparat, das wird an einigen Beispielen nachgewiesen werden können, wird sich dabei als nachträgliche Rationalisierung herausstellen.

Vorbereitend muß auf einige Stichworte, die für die NS-Intellektuellen und auch für Albert Speer verbindlich wurden, eingegangen werden. In einem zweiten Vorbereitungsschritt soll ein kurzer Überblick über die bisherige Sekundärliteratur und über die spezifischen Interpretationsprobleme dieser Architektur gegeben werden.

2) Klassisizismus und die "dorische Welt"

Oswald Spengler gehörte zu den frühesten Stichwortgebern des NS. Sein Aufsatz "Preußentum und Sozialismus", unmittelbar nach der Niederlage im Krieg und der Konstitution der Republik geschrieben, erläutert, wie der "Sozialismus" in dieses Wortamalgam geriet.¹² Im Augenblick der Gründung der ersten deutschen Republik wurde hier das Modell eines "authentischeren Sozialismus" entworfen, dessen politische Errichtung Spengler 1933 noch kurz vor seinem Tod begeistert begrüßen konnte.¹³ Die parlamentarische Demokratie sei in Deutschland, so das Anliegen dieses Aufsatzes, "artfremd"; sie sei nur "literarisch", "programmatisch" und im Leben "nicht verwurzelt". "Indessen ist die Zeit der Programmpolitik vorbei. Wir späten Menschen des Abendlandes sind Skeptiker geworden. Ideologische Systeme werden uns nicht mehr den Kopf verwirren. Programme gehören in das vorige Jahrhundert. Wir wollen keine Sätze mehr, wir wollen uns selbst."¹⁴ Für Spengler ist die Skeptik jedoch nicht kritisches Instrument zur Überprüfung des Vernunftgehalts ideologischer Systeme, sondern eine Abräumgebärde, die es auf ihrer Rückseite erlaubt, nun von jeder Skeptik ungebremsten ideologischen Spekulationen ihren freien Lauf zu lassen. Das Gesellschaftsmodell, auf das Spengler gegenüber der angeblich bloß erklügelten Programmpolitik rekurriert, ist das des Deutschen Ritterordens: "So stehen sich heute zwei große Wirtschaftsprinzipien gegenüber. Aus dem Wikinger (d.h. Engländer/M.H.) ist der Freihändler, aus dem Ritter (d.h. Deutschen/M.H.) ist der Verwaltungsbeamte geworden."¹⁵ Im preußischen Beamten habe sich das ritterliche und zugleich ursozialistische Ideal des "Dienstes" an der Gemeinschaft

in die Gegenwart hinübergerettet. Nicht so jedoch, betont Spengler, wie es das "Kommunistische Manifest" formuliert hatte, daß die "freie Entwicklung des einzelnen Bedingung der freien Entwicklung aller" werde, sondern so, daß die dann vom einzelnen unkontrollierbar sich entwickelnde Gemeinschaft ihn in ihren "Dienst" nimmt. Eben aus seiner Verbindung mit dem Freiheitsbegriff, die der Sozialismus bei Marx eingegangen war, sei der "preußische Sozialismus" zu lösen. Innerhalb des bürokratischen Sozialismus Preußens jedoch sei der Gegensatz zwischen den Konservativen und der "Bebelpartei" (Spengler) nur ein scheinbarer, das habe sich in der wahren sozialistischen Revolution, der von 1914, nicht der von 1918, bestätigt. Aus den ehemaligen Konservativen seien "bessere Offiziere", aus den Sozialisten "bessere Mannschaften" geworden.¹⁶

Spenglers Aufsatz, der unmittelbar seinem "Untergang des Abendlandes" als dessen praktische Konsequenz folgte, läßt es offen, ob der Rückgriff auf die preußische bürokratisch-sozialistische Tradition einen Ausweg bietet oder selber noch in der Untergangsperspektive zu sehen ist. Spenglers "Kulturmorphologie" entscheidet sich nicht, ob sie dem angeblich unabwendbaren Schicksal der abendländischen Zivilisation doch noch entrinnen oder es eben durch die vorgeschlagenen Abhilfen nur noch bestätigen will. Es bleibt unklar, ob der "preußische Sozialismus" das Ende des alten oder der Beginn des neuen Geschichtszyklus ist. Bezeichnenderweise dient Spenglers Polemik gegen den teleologischen Geschichtsbegriff ausschließlich zur Bestätigung der fatalen Geschichtsnotwendigkeit innerhalb der einzelnen Geschichtszyklen selber.

Indem er diese Doppeldeutigkeit zum Beweggrund seiner Hypothesen macht,¹⁷ erhält sein Gesellschaftsmodell selbst noch den Zug des koketten Spiels mit der unabwendlichen "Tragik" - würde Spengler sagen - des Untergangs. Es wird hier also etwas vorgetragen, es werden konkrete Opfer von der Gesellschaft verlangt, und zugleich wird gesagt, es ist ohne Wert und die Opfer sind umsonst. Aber dieser "Pessimismus" (Spengler) geht nicht selbst in die praktischen Direktiven ein, sie sind vielmehr von jedem Zweifel unberührt. Daß sie wichtig sind, wird im Gegenteil zum Grund ihrer unnachsichtigen Propagierung.¹⁸

Hatte Spengler 1919 noch auf die bürokratische und feudale Tradition Preußens zurückgegriffen - "Friedrich Wilhelm I. und nicht Marx ist der erste bewußte Sozialist gewesen"¹⁹ - und gehofft, damit die Revolution von 1918 und die Republik einfach zurücknehmen zu können, so mußte Gottfried Benn 1932 den Bogen weiter spannen. Spengler, der von München aus das Preußentum verherrlichte, war die "Revolution der Gemeinheit" (Spengler) von 1918 fremd geblieben. Dem Vertreter des revolutionären Berliner "Literatengeschmeiß" (Spengler), Gottfried Benn, konnte sein bloßes Restaurationsprogramm nicht mehr genügen. Er setzte nicht mehr auf das Fortleben des Rittertums in der preußischen Verwaltung, sie bilden vielmehr selber schon einen Bestandteil der dekadenten, verunsicherten und verunsichernden "progressiven Cerebration" (Benn); er vertraute nicht mehr auf angeblich naturgegebene Traditionen jenseits der deutschen Republik, sondern auf die revolutionäre Errichtung einer anderen, archaischeren Republik, nämlich der spartanischen.

Gegen das Spenglersche Restaurationsprogramm setzt Benn, ohne Hoffnung auf eine Resurrektion der Monarchie, die revolutionäre Installation seiner "dorischen Welt"²⁰. Die republikanische Revolution könne nicht zurückgenommen, sie müsse durch eine zweite, radikalere vollendet werden, die zugleich zu den Ursprüngen zurückführt.²¹ Unter den drei kanonischen Staatsmodellen der Antike, dem Athener, dem Spartaner und dem Römischen, greift die Deutsche Ideologie an diesem Punkt auf das Spartas zurück. Was dem "Athener Intellekt" und dem "Römischen Luxus" entgegengesetzt wird, ist die spartanische "Zucht". Ähnlich hatte schon während der französischen Revolution Saint-Just in seinen "Fragments sur les institutions républicaines" auf die Athen-Kritik von Platos Nomoi zurückgegriffen.²² Bei Saint-Just wie bei Benn bedeutet Sparta "moralische Strenge", Egalität und männerbündisches Kriegertum. Im Gegensatz zu Saint-Just, dessen Jakobinismus für Benn ein verdächtiger Bündnispartner gewesen wäre, bezieht dieser "Mythos von Sparta" seine Funktion nicht mehr aus der Polemik gegen die feudale Tradition, die Saint-Just mit der römischen Dekadenz analogisiert hatte, sondern aus der Rassendemagogik einer angeblichen Verwandtschaft der Germanen mit den Dorern. Hier nähert sich der avantgardistische Schriftsteller Benn den BluBo-Ideologen vom Stil Rosenbergs. Daß Sparta keine autonome Kunst ausgebildet habe, gereicht ihm in den Augen des Künstlers Benn nur zum Vorteil; um die spartanischen Standbilder könne man "herumgehen, messen, vergleichen", schreibt er, "das bildet". Das spezifisch deutsche, unübersetzbare Wort "Bildung",

als dessen Fundament Wilhelm von Humboldt das Studium des Griechischen in Deutschland durchgesetzt hatte, erhält hier einen ausschließlich physischen, um nicht zu sagen sportlichen Sinn. Die spartanischen Standbilder, darin bestehe ihr normativer Wert, seien keine Kunst und als solche vergeblicher Luxus, sondern "Zuchtmodelle". In genau dieser Funktion werden Breker und Thorak bald ihre Monumentalstatuen errichten. Der Kopf, die Physiognomie erhält keinen Vorrang mehr gegenüber dem Körper; Ausdruck des "Geistes" seien nun nicht mehr Intellekt und Sprache, sondern kriegerische Geistesgegenwart. Voller Ausdruck der "dorischen Welt" und Maßstab für die Menschen sei - wir werden sie in der Architektur bald wiederfinden - "die graue Säule ohne Fuß". Begeistert berichtet Bann die verschiedenen Zuchtaufgaben der jungen Spartaner; die Tötung der Heloten, das Ausreißen des Schilfes für die Schlafstätten mit bloßen Händen, die gemeinsamen kargen Mahlzeiten, die Männerfreundschaften. In diese Zucht müsse die Kunst aus ihrer intellektualistischen Verselbständigung in der neuen deutschen Republik wieder zurückgeführt werden. Aber Bann nennt, das unterscheidet ihn von seinen nazistischen Nachfolgern, den Preis, der für eine derartige Republik zu entrichten wäre. Er weiß, auch im Gegensatz zu Saint-Just, daß es sich um eine Sklavengesellschaft handelte, um eine, die auf die Ausbeutung anderer Völker angewiesen ist und er kennt ihren Preis.

"Zucht" war auch der Schlüsselbegriff der klassizistischen Lebensreform gewesen. Schinkel in Berlin und Klenze in München hatten Zuchträume gebaut, aus denen das geläuterte Vernunftwesen hervorgehen sollte. Als Schinkel die Be-

wegung in seinen Räumen als "Wandeln" beschrieb, nahm er räumliche und persönliche Veränderung zusammen. Der Mensch sollte "verwandelt" aus ihnen hervorgehen. Der klassizistische Wandelnde ist nicht jener selbstvergessene Pariser Flaneur, als der Baudelaire sich beschrieb, und dem es in Deutschland - sieht man vom Spätkömling Franz Hessel ab - nie gegeben hat, er ist aber auch noch nicht der "Schreitende" der NS-Architektur. Der Wandelnde suspendiert seine Vorgeschichte, um sie verwandelt wiederzufinden, der Flaneur vergißt sich, der Schreitende mißt die abgeschrittene Entfernung. Selbstbewußt ist keiner der drei Bewegungsmodi, die von einer jeweils spezifischen Architektur vorgeschrieben werden. Entsprechend baut Schinkel - von ihm stammen die ersten großen Baupläne für Berlin, auf die in gewisser Weise auch noch Speer zurückgreift - seine Stadt als "Vedute" auf, was hier nicht einfach "Sicht" bedeutet, sondern daß man zugleich in der Stadt sein und sie als Gegenstand der Betrachtung außer sich haben könne. Der auf Schinkels Alleen Wandelnde - ihr Modellfall war bis zu Speers Eingriffen die Allee "Unter den Linden" - steckt weder im verwinkelten Gewirr der Altstadt, das keine ästhetischen Distanzen zuläßt, noch steht er außerhalb der Stadt.²³ Ihm wird optisch zwar nicht die gesamte Stadt zugänglich gemacht, aber es werden ihm bestimmte Perspektiven eröffnet, in deren Fluchtpunkte Schinkel planvoll eine Kuppel, einen Kirchturm oder ein Tempelchen setzte. Diese Perspektive muß für den Wandelnden grundsätzlich begehbar sein, sie darf in ihrem Verlauf keine überwältigenden Effekte enthalten, die ihren gleichmä-

ßigen Fluß unterbrächen. Diese betretbare Kontinuität des Schinkelschen Klassizismus wird von der NS-Architektur durch organisierte Überwältigung ersetzt. In dieser Studie soll der Versuch unternommen werden, die NS-Architektur auf die ihr eingeschriebenen Bewegungsformen zu untersuchen. Diese Vorgehensweise erhält ihre Berechtigung aus dem Umstand, daß der NS nicht als Partei mit fixierten Interessen, sondern als "Bewegung" - ebenso wie der Fascismus als "movimento" - sich definierte, die über die Partialinteressen hinausgreift. Es muß demnach versucht werden, den Doppelsinn des Wortes Bewegung ein Stück weit aufzulösen. Ist es die Bewegung der Partialinteressen selber, oder ist es die ihrer gewaltsamen Überspringung? Zu unterscheiden ist der aktive vom passiven Wortsinn; was gibt sich dort als "bewegt" aus, oder was funktioniert dort als Beweger, und wie können sich die Bewegten dann auf ihn zurückbeziehen? Die "Bewegung", die der NS zu sein beanspruchte, wurde konkret und alltäglich von seiner Architektur präformiert. Sie stellte also nicht nur Räume her, die spezifischen Zwecken dienen, sie ist vielmehr selber zu betrachten als kleines kosmologisches Modell.

Das Adjektiv "dorisch", mit dem Benn seinen archaisierenden Staatsentwurf versah, meint auf dem Gebiet der Architektur die Unterdrückung des verspielten oder obsessiven, scheinbar sinnlosen Details, des Ornaments, die nur die "graue Säule ohne Fuß" als Maßstab des Soldatentypus zuläßt. Unterdrückt werden muß genau diejenige historisierende Zitarchitektur, der Schinkel sein Bildungsunternehmen anvertraut hatte.

Exakt nachgebildete klassische Elemente sollten als Zitate angeschaut werden können und so, ihrer heteronomen Macht entkleidet, als Bildungsgut gerettet werden. Schinkels neues Athen - das noch heute populäre Wort vom "Spree-Athen" wurde damals geprägt - intendierte nicht so sehr einen Rekonstruktionsversuch der Antike als ihre Aneignung in der Bildung. Entsprechend waren Schinkels Bauwerke klassisch im Detail, aber vollkommen modern in der Gesamtanlage. Seine Stadt sah beschattete, freie Flächen vor, auf denen, ähnlich der griechischen Agora oder der italienischen Piazza oder dem Campo, die gesellschaftliche und politische Kommunikation der Staatsbürger ihren Ort finden sollte. Denn das "Wandeln" schließt im Gegensatz zum Schreiten und auch zum Flanieren das Stehenbleibenkönnen mit ein. Auf den Alleen, die Speers Plänen zufolge brutal durch die Berliner Innenstadt gebrochen werden sollten, war genau dies untersagt. Die offenen Flächen bleiben zwar als Aufmarschplätze unentbehrlich, sie sind jedoch keine Aufenthaltsorte mehr. Eine Bepflanzung wird, wenn überhaupt, nur noch am Rand zugelassen; die Marschperspektive wird in regelmäßigen Abständen mit Markierungen - Pfeilern, Laternen, Standarten u.a. - versehen, die die dreifache Funktion erfüllen, sie gegen die Umgebung abzuschirmen, ein Ausbrechen zu verhindern und den Marschtritt zu skandieren.

Schinkels Kommunikations- und Bildungsarchitektur verschmähte die imperiale Repräsentation nach außen. Sie hätte die Innerlichkeit dieser Bildung nur gestört. Dafür ist sein Berliner "Neues Museum" an dieser Stelle auch des-

Pantheon nachgebildeten Einbuchtungen stehen nun Marmorstatuen um den Initiierten herum, von denen die Bildungsaufforderung ausgeht. Hier im Innersten ist Schinkels Bildungsunternehmen dann doch eines der Zurichtung, nur daß die gebildete Elite nach außen nicht in Erscheinung tritt. Goethe hat mit den berühmten Mignon-Versen aus dem Wilhelm Meister ironisch auf Schinkels Architektur reagiert: "Marmorbilder stehn und sehn dich an, / Was hat man dir, du armes Kind, getan".

Das römische Pantheon, dessen Vorbilds Schinkel sich hier bedient, kennt eigentlich keinen Eingang; lange wurde von der Archäologie die Debatte geführt, ob der dem Rundbau vorgeschaltete Portikus nicht eine Verfälschung aus sehr viel späterer Zeit sei. Auf die Zugänglichkeit des Innenraumes aber kommt Schinkel alles an. Seine versteckte Kuppel braucht kein geschlossenes Grabgewölbe mehr zu sein. Indem er nach außen hin die runde Form aufgibt, kann er den einladenden Portikus über die gesamte Länge der Fassade ziehen. Von innen her erlaubt es ihm diese Lösung, die Rundwölbung bis in Höhe des ersten Stockwerks aufzureißen. Von der Gallerie aus gibt er noch einmal, unter dem Schutz der kastenartigen Hülle, durch die Stoa hindurch, den Rückblick über die Stadt frei.

Für die Feier des 1. Mai 1933 hat Speer, damals noch in seiner Eigenschaft als Dekorateur der Massenveranstaltungen, versucht, das Schinkelsche Museum zum Kernstück der Massenzurichtung zu verwandeln. Der traditionelle Festplatz, der Berliner Lustgarten zwischen dem Schloß und Schinkels Museum, war auf die Schloßfassade hin ausgerichtet gewesen. Sie stand für die feudale

halb ein geeignetes Beispiel, weil Speer ihm auf eine sehr eigentümliche Weise seine Referenzen erwies. Es soll hier genauer besprochen werden, um später zum Verständnis eines anscheinend sehr ähnlichen Bauwerks Speers - der Nürnberger Zeppelintribüne - beizutragen. Als Kultbau ist Schinkels Museum leicht über die Straßenebene erhoben, wer eintreten will, wird durch die wenigen Stufen einer breiten Treppe eingeladen. Diese Treppe führt jedoch nicht unmittelbar in das Gebäude hinein; der Herantretende wird nicht sofort mit seiner geschlossenen Fassade konfrontiert. Vorgeblendet ist eine Wandelhalle, eine Stoa, getragen von 18 ionischen Säulen - es wird später wichtig werden, daß sie zählbar sind -, die die klassischen Maße genau einhalten, d.h. weit genug auseinanderstehen, um die Wand nicht nur zu vergittern - was später bei Speer der Fall sein wird -, sondern wirklich aufzureißen. Diese Stoa zieht sich über die gesamte Straßenfront, erst hinter diesem einladenden Vorbereitungsraum beginnt das eigentliche Gebäude. Es erscheint von außen als rechteckiger, flacher Block. Den Eintretenden aber empfängt eine hoch hinaufstrebende, dem römischen Pantheon nachgebildete Kuppel. Diese Kuppel, Hauptstück jeder Repräsentationsarchitektur als Symbol des Zentralraumes, Nachbildung des Himmelsgewölbes und, wie im römischen Fall, fester Bestandteil der Grabarchitektur, ist von außen unsichtbar. Als Höhle der inneren Bildung braucht sie nicht präsentiert zu werden. Sonst hat auch Schinkel durchaus Repräsentationskuppeln gebaut, im bis dahin kuppellosen Potsdam etwa die Nicolai-Kirche, hier hat er sie verborgen. In den den Grabnischen des

Tradition Preußens, aber auch für die jüngste republikanische; von ihrem Balkon aus war 1918 die Republik ausgerufen worden. Dieser Balkon wurde dann zum Orientierungspunkt der Maifeiern während der Weimarer Republik. Speer nun dreht die Achse des Platzes vom Schloß weg, blendet dessen Fassade sogar durch breitgespannte Fahnen ab, und dem Museum zu. Schinkels ionische Säulenreihe wird damit zugleich umfunktioniert; sie ist nicht mehr Einladungs- und Vorbereitungsraum, hinter dem die eigentliche Bildung erst beginnt, sondern Absperrung.²⁴ Sie wird bei Speer genau zu dem, was Schinkel bewußt hatte vermeiden wollen, zur Repräsentationsarchitektur, auf deren Rhythmus Speer die unten angetretenen Formationen sich ausrichten ließ. In Schinkels Konzeption war sie die durchlässige Membran zwischen dem Bildungsbau und dem "Lustgarten", sie gab aus seinem Inneren den Blick auf ihn frei und lud umgekehrt die Lustwandelnden zum Eintritt ein. Bei Speer wird sie zum Abschluß und zum Ausrichtungsmodell. Aber Schinkels Säulen sind noch nicht jene "grauen Säulen ohne Fuß", die sich, beliebig aufreihbar, als Massenkristall den nationalsozialistischen Veranstaltungen andienen. Auf dem Zeppelinfeld in Nürnberg hat Speer wenige Jahre darauf seine eigene architektonische Lösung dieses Problems versucht. Das Stichwort der "dorischen Welt" mußte sich dabei gegen die klassizistische Aufklärungsarchitektur wenden. Im folgenden Abschnitt, in dem die Sekundärliteratur kurz besprochen werden soll, muß auch auf das Verhältnis der NS-Architektur zum Klassizismus, auf den sie explizit sich bezog, über derartige Beispiele hinaus etwas genereller eingegangen werden.

3) Die Attrappenarchitektur des NS und ihre Quellen

Auf der Suche nach der "dorischen Welt" unternahm Speer seine Bildungsreise nicht wie damals üblich nach Italien, sondern nach Griechenland.²⁵ Es spielt dabei keine Rolle, daß der Begriff des Dorischen historisch völlig verschwimmt. Speer zeigte sich so nachhaltig beeindruckt von dem in Wahrheit spätrömischen Stadion von Athen, daß er dessen Hufeisenform später als Vorbild seines gigantischen "Deutschen Stadions"²⁶ in Nürnberg übernahm. Während seiner Arbeit als "Hitlers Architekt" hat Speer sich selbst als Fortsetzer Schinkels gesehen. Erst im Spandauer Gefängnis kam ihm die Einsicht: "Nichts hätte Hitlers und mein Berlin mit der Strenge und Schmußlosigkeit jenes preußischen Klassizismus zu tun gehabt, der nur aus den Proportionen lebte. Wenn ich es bedenke: er hat mich weit von meinen Idealen weggebracht."²⁷

Speer notiert in seinen "Erinnerungen" drei Quellen seiner Architektur; den Klassizismus Schinkels und Gillys, die "dorische Welt"- mit den genannten historischen Unschärfen - und die Architektur der französischen Revolution von Boullée und Ledoux. Von allen drei Idealen wurde er, hier tritt wieder der dem Regime inhärente Opportunismus in Kraft, durch seine Auftraggeber abgetrieben. Vorweg stellt sich daher die Frage nach der Theoriefähigkeit der NS-Architektur. Sie ist unbedeutend in dem Sinne, daß selbst die monumentalsten Gebäude ihren Umfang nur durch Anhäufung und Aneinanderreihung beliebig wiederholbarer Elemente beziehen. Zwar bezieht sich Speer häufig auf die Vorläuferschaft Schinkels

- etwa auf dessen Museum oder mit dem Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1936 auf dessen Monumentsentwurf für Friedrich II. - ,jedoch sprengt seine "dorische" Vereinfachung die klassizistischen Maße. Schinkels Zitadearchitektur war an die klassischen Proportionen gebunden, Speers kahle Dorik läßt sich beliebig strecken. So hat z.B. Speers Nürnberger Zeppelintribüne im Gegensatz zu Schinkels Museum keine einsichtigen Maße in sich; ebenso könnte sie 100 Meter länger oder kürzer sein. Der Triumphbogen oder die Kuppelhalle in Berlin, um nur Hitlers Lieblingsprojekte zu erwähnen, tragen ihre Abmessungen ebensowenig in sich. Ihr Maß ist ihnen von außen, durch das Überbieten ihrer Vorbilder, gegeben. Monumentalität ist hier rein extensiv gefaßt, sie wird nicht aus einem Prinzip heraus durchgeformt und legitimiert - wie etwa in der Architektur der russischen und der französischen Revolution aus kosmologischen Metaphern²⁸ -, sondern bleibt bloßer "Rekord". Im Fall der Zeppelintribüne galt es, die Caracalla-Thermen von Rom zu überbieten, mit der Berliner Kuppelhalle die Peterskirche, mit dem Berliner Triumphbogen den von Paris. Der NS-Architektur liegt, soweit ist Speer zu folgen, kein reflektierter Stilanspruch zugrunde: "Gefordert war lediglich das Übermaß."²⁹ Sie stellt im banalsten Sinne des Worts eine "Architektur des Weltrekords"³⁰ dar: der höchste Wolkenkratzer (in Hamburg), die breiteste Straße (in Berlin), den größten Flughafen (in Berlin), die größte Halle, den größten Bahnhof, die längste Brücke, den größten Triumphbogen, das größte Seebad (auf Rügen), bis hin zum schnellsten und größten Ozeandampfer der Welt.³¹

Während die Frage nach den Maßen von Hitler mit "immer das Größte" ein für allemal gelöst wurde, hat die Frage nach dem Stil nie eine eindeutige Antwort gefunden. Zwar wurden einige Bauformen vom NS mit einem strikten Tabu belegt - so etwa das als "artfremd" und "kultur-bolschewistisch" verrufene Flachdach - ,die Architektur des Regimes selber weist jedoch ein höchst uneinheitliches Gesicht auf. Nebeneinander finden sich Fabrikkonstruktionen, die durchaus der funktionalistischen Bauhaus-Tradition verpflichtet sind, mit spitzgiebligen kleinen Häuschen für Arbeitersiedlungen und Jugendherbergen - in Norddeutschland häufig mit imitiertem Fachwerk und strohgedeckt - ,dem damals halb ironisch definierten "Heimatschutzstil". Speers Repräsentationsbauten schwanken zwischen neobabylonischen bzw. neoägyptischen Anleihen (Zeppelintribüne) bis hin zu monumentalisierten Palazzo-Pitti-Kopien (für Görings neues Hauptquartier in Berlin), wobei im letzteren Fall weitausladende Treppenanlagen mehr als die Hälfte des gesamten verbauten Raumes einnehmen. Treffend bezeichnet Speer sein Werk im Rückblick als "Satrapenarchitektur". Er schreibt: "Zwar kann man nicht von einem Stil des Dritten Reiches sprechen, sondern nur von einer bevorzugten Richtung, die von bestimmten eklektizistischen Elementen geprägt war; diese aber beherrschte alles."³² Es bleibt aber zu fragen, was die Stil- und Konzeptionslosigkeit dieser Satrapenarchitektur, dieser Architektur von kolonialistischen Vizekönigen, über die Macht selbst, deren Ausdruck zu sein, sie beansprucht, aussagt. Paradox könnte man, in Speers Worten ist es an-

gedeutet, sie als "verbindlichen Eklektizismus" bezeichnen. "Peut-on donc parler d'une 'esthétique nazi'?", fragt Jean-Michel Palmier, "Rien n'est moins sûr. (...) L'art nazi sera toujours un néo-quelque chose. Aucune création originale, aucun style particulier si ce n'est cette brutalité et ce gigantisme qu'ils donnent à toutes les oeuvres."³³ Das nazistische Neo-Irgendwas kann theoretisch nicht weiter aufgelöst werden. Seine Kunst ließe sich weder auf einen Neoklassizismus, noch auf einen Neoromantizismus oder sonst etwas abziehen. Wenn irgendetwas, dann bestätigt die NS-Kunst das romantische Theorem von der "Unkritisierbarkeit des Schlechten".³⁴

Speer wehrt sich zu Recht gegen die herkömmliche Gleichsetzung neoklassizistischer Architektur mit autoritären oder imperialen Regimen. Weder sei seine Architektur ernsthaft neoklassizistisch gewesen, noch lasse sich diese Gleichung generell, betrachtet man etwa das Verwaltungsviertel von Washington oder Paris, aufrechterhalten. Der Neoklassizismus beschränkte sich als allgemeine Tendenz der dreißiger Jahre keineswegs auf das nationalsozialistische Deutschland. An der Unmöglichkeit einer stilgeschichtlichen Einordnung und damit zugleich einer "Theorie" der NS-Architektur scheiterten bisher die Versuche ihrer analytischen Durchdringung. Die großen Panoramen der modernen Architekturgeschichte unternehmen dazu durchweg nicht einmal einen Anlauf. Soviel Architekturgeschichten - von Benevolo bis Pevsner - soviel versäumte Chancen. Pevsner schreibt lapidar: "Was die nationalsozialistische Architektur in Deutsch-

land angeht, so ist jedes Wort über sie zuviel."³⁵ Die rein kunstkritische Betrachtung meint durch den Hinweis auf die in der NS-Kunst wirksamen außerästhetischen Motive - etwa des Rassistischen und Pornographischen in Malerei und Skulptur,³⁶ des Machtbesessenen in der Architektur - von der Beschäftigung mit ihr suspendiert zu sein. Wer sich wie Pevsner als Herold der modernistischen Bewegung versteht, dem kann die Architektur Troosts und Speers - "troostlos und spearlich" sagte man damals - nur als eine groteske und im Sinne des artistischen Fortschritts unbedeutende Episode erscheinen. Diese Ausgrenzung kann jedoch nur gelingen, wenn man den Fortschritt der Kunst auf eine reine Formengeschichte verdünnt, d.h. wenn man wegschlägt, was schon in der modernistischen Architektur an sozialen und politischen Implikationen enthalten war. In formgeschichtlicher Perspektive kann der Eklektizismus der NS-Kunst nichts Neues beitragen. Das entbindet aber noch nicht von der Aufgabe, dessen Bedeutung zu verstehen, zumal dann, wenn gerade in dieser Periode Bauvorhaben in einem Umfang geplant und ausgeführt wurden wie niemals zuvor.³⁷ Ungelöst bleibt in der Sicht Pevsners und Benevolos, wie ein solcher Rückfall - sollte es tatsächlich nur ein Rückfall sein - möglich war, und wie eine Moderne auszusehen hätte, die gegen die Möglichkeit solcher Rückfälle gefeit wäre.

Es ist auffallend, daß der Boden zur Analyse der NS-Architektur zwar durch kunstsoziologische Arbeiten wie die von Rave,³⁸ Brenner,³⁹ Teut,⁴⁰ Petsch⁴¹ u.a. außerordentlich gut vorbereitet ist, deren eigentliche Interpretation aber noch

aussteht. Unter den neueren Spezialstudien hat vor allem Barbara Miller-Lane auf der Heterogenität der NS-Architektur insistiert. Es gibt ihr zufolge keinen NS-Stil, sondern nur Machtkämpfe unter den Parteiführern.⁴² Richtig wendet sie gegen Pevsner und Benevolo ein, daß die Politisierung der Architektur keineswegs nur das Werk der Nazis war, sondern in der Bauhaus-Schule seine Vorbereitung hatte, um dann von der NS-Regierung gegen dessen modernistisches Programm gewendet zu werden. Auf das Verhältnis der NS-Architektur zum Funktionalismus wird später in dieser Studie zurückzukommen sein. Als generellen Sammelbegriff schlägt Miller-Lane einen "modernisierten Neoklassizismus" vor, betont an anderer Stelle jedoch das Überwiegen neobabylonischer bzw. neoägyptischer Anspielungen.⁴³ Larsson⁴⁴ und Hochmann⁴⁵ betonen dagegen die Komponente des Bruchs mit der modernistischen Bewegung und halten am Begriff eines "dorischen Neoklassizismus" fest, wobei sie im Adjektiv "dorisch" Miller-Lane das Fehlen einer ornamentalisierenden Zitatarchitektur zugestehen. Was Miller-Lane als verkappten Modernismus verbucht, erscheint bei ihnen als bewußter Archaismus. Ein weiterer Versuch der Nomenklatur wäre Lehmann-Haupts "total architecture"⁴⁶, der sich allerdings um eine nähere Bestimmung dieses Begriffs überhaupt nicht bemüht und dort einen kalkulierten Plan vermutet, wo Miller-Lane bereits das Gestrüpp konkurrierender Machtinteressen nachgewiesen hatte. Abgesehen davon, daß eine Gleichsetzung von "totaler" und "totalitärer" Kunst von vornherein fehlerhaft ist⁴⁷, führt ihn seine Definition zu einer umstandslosen

Gleichsetzung der NS-Kunst mit der sowjetrussischen, wobei die Tatsache, daß es in Rußland während der Revolution im Gegensatz zu Deutschland tatsächlich eine "revolutionäre Architektur" (Tatlin, Lissitzky, Leonidov u.a.) gegeben hat, unterschlagen wird. Wenn in heutiger Sicht die russische Architektur der frühen 20er Jahre als die bislang radikalste Moderne erscheint, so ist schon der Umstand, daß es nach 1933 in Deutschland nichts auch nur annähernd Vergleichbares gegeben hat, ein gewichtiger Einwand gegen eine vorschnelle Totalitarismustheorie. Auf den Versuch von Joachim Petsch, die Architektur des NS als Wiedererweckung der "Blockarchitektur", die historisch eigentlich dem 19. Jahrhundert angehörte, gegenüber der "rhythmischen Architektur" der Moderne zu definieren⁴⁸, wird später noch zurückzukommen sein. Die NS-Kunst wäre Indiz dafür, daß sich historische Einteilungen so elegant nicht treffen lassen, wie es bei ihm erscheint.

Eine systematische Analyse und Kritik der NS-Architektur setzte eine Kohärenz ihres Gegenstandes voraus, die diesem gerade abgeht. Zwar kann diese "Architektur des Weltrekords" unmittelbar auf einen zugrundeliegenden Anspruch auf Weltherrschaft hin interpretiert werden⁴⁹, die Analyse der konkret verwendeten Formensprache ist damit jedoch noch keinen Schritt weiter. Es reicht nicht aus, zu fragen, was ist der von diesen ästhetischen Formen transportierte Inhalt, sondern was sind diese Formen selber, angesprochen als Inhalte, d.h. welche Bewegungsformen schreiben sie selber schon vor. Für eine solche Analyse wird der Eklektizismus der NS-Architektur selber zum Problem. Sie wird zu fragen haben, warum die Fassaden dieser Architektur die Macht, die hinter ihnen steht, eben-

sowohl verstecken wie manifestieren. Sie wird weiterhin zu fragen haben, ob jene Architektur tatsächlich die eindeutigen hierarchischen Strukturen ausbildete, die die Ideologie des Führerstaates beanspruchte.

Eine Interpretation der NS-Architektur wird zunächst nicht anders als fragmentarisch vorgehen können, ohne daß die Koinzidenz ihrer Beobachtungen im Fluchtpunkt einer Theorie oder wenigstens einer Nomenklatur garantiert wäre. Keine Definition könnte hier ihr Feld zureichend abdecken. Wir werden uns auf die von Albert Speer entworfenen Bauten beschränken und innerhalb ihrer wiederum vor allem auf die für Berlin. Die Frage nach einem subsumierenden Stilbegriff, der angesichts der Mannigfaltigkeit der Bauaufgaben - von den Autobahnen, Jugendherbergen, Arbeitersiedlungen, Fabrikanlagen bis hin zu den "Kultbauten" (Speer) - von Miller-Lane verneint werden mußte, ist innerhalb dieser Begrenzung zunächst gar nicht zu stellen. Durch den Verzicht auf Theorie kann vielleicht der Weg zu einer Deutung der NS-Architektur geöffnet werden.

Schon der erste Blick auf die Architektur des NS entdeckt den Widerspruch, daß sie zugleich "völkisch" und imperial sein will. Ersteres trieb den sog. "Heimatschutzstil" hervor, letzteres den Speer eigentümlichen Neoklassizismus. Aber auch dieser muß sich noch in gewisser Weise als Ausdruck der "Volksgemeinschaft" ausgeben. Das geschieht - auf Spenglers Spuren - durch die Entstellung des Klassizismus zum "preußischen Lokalstil".⁵⁰ Während Schinkel ausdrücklich an die Gattung sich gewandt hatte - "Menschheit" war ein Schlüsselwort jener Zeit - erscheint er bei Speer als spezifisch preußische Angelegenheit. Der "Heimatschutzstil" sei also Ausdruck der bereits existierenden Gemeinschaft, der Klassi-

zismus Speers dagegen Vorgriff auf eine noch nicht existierende imperiale. "It was illogical", schreibt Robert Taylor, "to create buildings in order to stimulate community feelings, while stating at the same time that community feelings had died out in Germany and that only communal unity could create great architecture."⁵¹ Der Schluß von dieser "Unlogik" auf die Wirkungslosigkeit dieser Architektur, den Taylor zieht, ist vorschnell; sie war in Wahrheit das Kraftfeld, in dem diese sich bewegte. Zumal Speers Monumentalbauten nehmen nicht so sehr, das wäre vielmehr das Unternehmen Schinkels, die schon vorhandene Gemeinschaft in die "Zucht", sie sind umgekehrt erst - wieder stammt das Stichwort von Gottfried Benn⁵² - deren "Züchtung". Der ungeheueren Umfang der Bauvorhaben - Speer beziffert allein die für den Berliner "Adolf-Hitler-Platz" geplanten Neubauten auf 25 250 000 Kubikmeter⁵³ und wagt es nicht, realistisch die Kosten zu veranschlagen⁵⁴ - ist nicht Reflex einer tatsächlichen "Volksgemeinschaft", sondern will sie erst "züchten", zusammenzwingen und beschwören. Hitler selbst hat auf die Frage, "warum immer das Größte?", eine für sein Denken bezeichnende Antwort gegeben, die zugleich die Bedeutung dieser Architektur für den NS-Staat deutlich macht: "Warum immer das Größte? Ich tue es, um dem einzelnen Deutschen wieder das Selbstbewußtsein zurückzugeben. Um auf hundert Gebieten dem einzelnen zu sagen: Wir sind gar nicht unterlegen, sondern im Gegenteil, wir sind jedem anderen Volk absolut ebenbürtig."⁵⁵ Als Grund dieser Übertrumpfungssucht wird also der Wunsch nach Gleichheit angegeben. Die Behauptung, "wir sind gar nicht unterlegen",

ist als Reaktion auf die Niederlage im Ersten Weltkrieg zu lesen, die Hitler nie hatte anerkennen können. Der Zusammenbruch des "deutschen Selbstbewußtseins" wird jedoch erst durch den Versuch, es wieder "zurückzugeben", vollkommen; der Verlust des Krieges wird nicht anerkannt, was substantielle Gleichheit hätte ermöglichen können, sondern übersetzt sich in die psychotische Sucht nach Größe. Damit werden die Opfer dieses Krieges erst recht sinnlos und können andererseits nur durch neue Opfer ausgelöscht werden. Nicht zufällig, das soll in dieser Studie demonstriert werden, empfing Speers Architektur ihre wichtigsten Anstöße von der Grabarchitektur. Mit der Nicht-Anerkennung der Niederlage wird zugleich das Ende des Krieges verleugnet. Er sei, so wird behauptet, noch gar nicht "verloren", im doppelten Sinne des Wortes, er sei noch immer, und allem Augenschein entgegen, präsent. Das NS-System inszenierte die Fortsetzung des Krieges z.B. mit architektonischen Mitteln. Indem die Architektur, von der hier gesprochen wird, Selbstbewußtsein hinter ihren palisadenartigen Fassaden verschanzt, zwingt sie die einzelnen jenseits ihrer Individualität in eine uniforme Masse hinein. Das wird angedeutet durch das dem Wort "ebenbürtig" hinzugefügte, eigentlich unpassend oder überflüssig erscheinende Attribut "absolut". Es ist also eine "abgelöste" Gleichwertigkeit, die nichts mit der des Individuums zu schaffen hat, sondern die, in der Architektur manifest geworden, über sie verfügt. Als zwanghafter Produzent von Einheit läßt die NS-Architektur im rekonstruierten Selbstbewußtsein, das nun nicht mehr ein indi-

duelles ist, deren konkrete Mitglieder verschwinden. "Einst wird man in höchster Klarheit begreifen", heißt es in Hitlers bramabasierender Sprache, "wie groß der Segen ist, der aus den gewaltigen Bauwerken dieser geschichtemachenden Zeit in die Jahrhunderte hinausstrahlt. Denn gerade sie werden mithelfen, unser Volk mehr denn je zu einen und zu stärken, sie werden gesellschaftlich für die Deutschen zum Element des Gefühls einer stolzen Zusammengehörigkeit, sie werden sozial die Lächerlichkeit sonstiger irdischer Differenzen gegenüber diesen gewaltigen, gigantischen Zeugen unserer Gemeinschaft beweisen."⁵⁶ Abgesehen von der Absurdität dieser Satzkonstruktion - was etwa ist "das Element des Gefühls einer stolzen Zusammengehörigkeit"?- heraus kommt, daß "irdische Differenzen", z.B. Klassengegensätze, die der Vereinigung bisher im Weg standen, keineswegs gelöst, sondern durch die "gewaltigen, gigantischen" Bauwerke nur zum Verstummen gebracht werden sollen. Nicht die substantielle Einheit ist das Ziel, die "Differenzen" werden vielmehr unangetastet und sogar unbenannt gelassen, sondern die fiktive durch das bindende, überwältigende, nicht mehr "irdische" Symbol. Diese Einheit könnte nicht mehr angeben, wovon sie die Einheit sei, welche Gegensätze sie vereint, denn diese werden nicht aufgearbeitet, sondern getilgt. Das architektonische Symbol, das hier als die Einheit erzwingende Macht und zugleich als deren Hybris auftritt, dient als Ersatz einer realen Vereinigung, die, so könnte man vermuten, derartiger Symbole nicht mehr bedürfte. Die, von der Hitler spricht, bleibt, ihrer Vernichtungsmacht unbeschadet, Fiktion.

In Hitlers Sprache gehen äußerste Vagheit und scheinbar rigoroser kategorischer Schematismus ihre erstaunliche Verbindung ein. Das

kategorielle Gerüst, das obige Sätze so ostentativ vortragen, transportiert keine Inhalte mehr, es ist zur Fassade und zum Selbstzweck geworden. Es hat den Anschein, als habe Hitler sich erst selbst in seine Erregung hineinzureden, als habe er sich selbst zu allererst von seinen nicht nur "gewaltigen", sondern "gigantischen" Projekten zu überzeugen.⁵⁷ Das verdrehte Bildungsdeutsch, das Hitler spricht, gibt sich als Fassade eines bestimmten Gehalts aus, dieser Gehalt jedoch ist entweder nicht vorhanden, oder er ist gefälscht. Deshalb entziehen sich die Schriften der NS-Ideologen - Hitler war übrigens ohne weiteres imstande, seine beiden Vorbilder, Napoleon und Old Shatterhand, in einem Atemzug zu nennen⁵⁸ - der theoretischen Interpretation. Hitlers Sprache ist nicht Medium eines Gehalts, sondern Attrappe. Dasselbe Verhältnis von Fassade und Substanz, das in Hitlers Sprache obwaltet, werden wir in Speers Architektur wiederfinden. Genau wie die Sprache des NS läßt sich seine Architektur als "Attrappenarchitektur" definieren, wenn man im Wort Attrappe das Wort Falle - trap, trappola - mitliest. Das unterscheidet sie von der Täuschungsarchitektur etwa der manieristischen Periode. Die Fassade ist nicht mehr ironisch eingesetzter Schein, sondern wird mit zwingender Überwältigungsmacht ausgestattet. Eben dies war der Effekt, den Hitler sich von ihr versprach. Wie Speer berichtet, liebte er es, sich vorzustellen, wie ein Mann vom Lande auf Berlins neuem Hauptbahnhof aus dem Zug steigt und von dem neuen Triumphbogen, dem er sich unmittelbar gegenüber befindet, "buchstäblich erschlagen" (Hitler)

wird. Hier liegt auch der Grund, warum die NS-Architektur keine autonome Formensprache entwickeln konnte. Die psychotische Sucht nach Größe - im extensiven Sinn - läßt notwendigerweise anthropomorphe Ornamente nicht mehr zu. Sie nähmen die pure Überwältigung wieder zurück.

Hieraus erhellt sich auch die zentrale Rolle der Architektur im NS-Staat, widergespiegelt schon in der Karriere Albert Speers vom Architekten zu einem der höchsten Funktionäre. Hitler selbst hatte schon 1925, ohne jede Aussicht auf ihre Verwirklichung die Skizzen zu denjenigen Monumentalbauten gezeichnet, auf die die Entwürfe Speers später zurückgingen.⁵⁹ Als Speer ihm zum 50. Geburtstag ein drei Meter hohes Modell "seines" Triumphbogens schenkte, ließ er die Tischgesellschaft stehen: "Lange und mit sichtbarer Rührung betrachtete er den im Modell Gestalt gewordenen Traum seiner jungen Jahre."⁶⁰ So lange hatte Hitler sich mit seinen architektonischen Projekten getragen so hartnäckig hatte er an ihnen festgehalten, daß fast der Eindruck entsteht, um ihretwillen habe er um die Macht gekämpft. Die Reichskanzlei in Berlin wie die Häuser am Obersalzberg enthielten Modellsäle, in denen Hitler seine freien Stunden verbrachte. Bis zum Zusammenbruch 1945 beschäftigte er sich intensiv mit den Neubauplänen für seinen Alterssitz in Linz. Dem entspricht, daß die NS-Regierung, kaum an der Macht, als eine ihrer ersten Entscheidungen am 11. 4. 1933 die Schließung des Bauhauses anordnete.⁶¹ Hitler war von dem Gedanken besessen, seine Nachfolger verfügten nicht mehr über jene massenanziehende Kraft, die ihm eigen war. Darum sollte sie sich in "seinen" Bauwerken kristallisieren und er

mußte noch lange genug in ihnen geweiht haben, um seine Kraft auf sie zu übertragen. Er allein konnte die architektonischen Symbole als Massenkristalle weihen. Hitler drängte darum auf eine möglichst schnelle Beendigung der Neubauten. Selbst im Krieg, unter äußerstem Rohstoff- und Arbeitskräftemangel, sollten sie zunächst noch fortgeführt werden. In ihnen symbolisierte sich für Hitler das Versprechen auf die Dauer seiner Macht.

Ein kurzer Rückgriff auf klassische ästhetische Theorien kann über die gesellschaftliche Vereinigungsmacht der Architektur näheren Aufschluß geben. Hegels Ästhetik hatte Architektur als die symbolische Form der Kunst schlechthin begriffen. Die bindende Kraft des Symbols vertrat dort sowohl die reale Vereinigung wie die Hoffnung auf diese. Daher ist symbolische Architektur die archaischste Form der Kunst. Ihre Dominanz ist immer dort unentbehrlich, wo die Gesellschaft substantiell nicht vereint ist, d.h. in primitiven Ackerbaugesellschaften, Hegel zufolge in Ägypten und Mesopotamien. Nur dort, wo eine Gesellschaft fundamental gespalten - das wäre der Fall der modernen Klassengesellschaft - oder verstreut - wie im Fall der Ackerbaugesellschaften - ist, kann sich eine die Einheit repräsentierende Macht autonom konstituieren. Umgekehrt wäre die vereinte Gesellschaft des zwingenden Symbols ledig. Sie könnte sich, so Hegel, vollständig in luzider, d.h. nicht-symbolischer Begriffssprache ausdrücken. Der Grad der Vereinigung einer Gesellschaft, so könnte gefolgert werden, bemißt sich an der Entbehrlichkeit des architektonischen Symbols.

Dies ist die Grundlage von Hegels berühmter These vom "Ende der Kunst". Diejenige Gesellschaft, die sich vollständig begreift, bedürfte ihrer nicht mehr. In der versöhnten Gesellschaft vertritt luzide Philosophie ihre Stelle: "Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können, der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt."⁶² Diese Aufhebung symbolischen Ausdrucks in der Luzidität und "Besonnenheit" der Philosophie gelingt jedoch nur um den Preis, daß der Philosophie selber artistische Charaktere zugeschrieben werden: "Das Kunstwerk ... kann den Besonderheiten, in deren Entfaltung es den zum Mittelpunkt erwählten Grundgehalt auseinanderlegt, den Schein selbständiger Freiheit zuteilen und muß es tun, weil dies Besondere nichts anderes ist als eben jener Inhalt selber in Form seiner wirklichen, ihm entsprechenden Realität. Wir können dadurch an das Geschäft des spekulativen Denkens erinnert werden, das gleichfalls einerseits das Besondere aus der zunächst unbestimmten Allgemeinheit zur Selbständigkeit entwickeln muß, andererseits aber zu zeigen hat, wie innerhalb dieser Totalität des Besonderen, in welcher nur das sich expliziert, was an sich in dem Allgemeinen liegt, sich eben deswegen die Einheit wiederhergestellt hat und nun erst wirklich konkrete, durch ihre eigenen Unterschiede

und deren Vermittlung erwiesene Einheit ist. Die spekulative Philosophie bringt durch diese Betrachtungsweise gleichfalls Werke zustande, welche hierin den poetischen ähnlich, eine durch den Inhalt selbst in sich abgeschlossene Identität und Entfaltung haben."⁶³ Bei dieser wahrhaft tollkühnen Hegelschen Konstruktion einer "konkreten Einheit", die sich nur vermöge der Individualisierung des Besonderen konstituiert, hängt alles davon ab, ob sich in der "Totalität des Besonderen" wirklich "nur das expliziert, was an sich in dem Allgemeinen liegt". Hegels "Einheit" ist, um Einheit zu sein, auf die "Gegensätze", die sie vereint, angewiesen. Nicht nur darf sie sie nicht symbolisch überlagern, aus ihnen allein bezieht sie ihre Legitimität. Diesen "höheren Prüfstein", den Hegel an die Kunst anlegen wollte, schließt die des NS aus. Ungebrochen vertraut sie dem quasi-magischen, beschwörerischen Effekt; eine Kunst, die die Einheit zum Gegenstand habe, rufe sie auch hervor. Nur das "Besondere" und "Individuelle", das Hegel in ihr aufgehoben wissen wollte, ist hier vernichtet.

4) Von Berlin nach "Germania"

Als Symbol der konstruierten, fiktiven Einheit des Volkes war Berlin, wie Hitler es vorfand, in seinen Augen ungeeignet. Er beklagte, Berlin sei zwar Großstadt und Geschäftsstadt, nicht aber Einheit stiftende Hauptstadt. Die Neubaupläne Hitlers und Speers, die uns im folgenden vorrangig beschäftigen werden, zielten darauf ab, diesen geschichtlichen Charakter Berlins auszulöschen und durch ein Kultzentrum, ein "neues Mekka" (Speer) zu ersetzen, in dessen Vergleich Paris, Rom und Wien, so Hitlers zu übertrumpfende Vorbilder, verblässen sollten. Die Pläne des "Generalbauinspektors" Speer bauen nicht eine vorhandene Stadtstruktur aus, sie zerstören sie. Das neue Zentrum hätte, wäre es realisiert worden, mit Berlin nichts mehr zu tun gehabt. "Germania" sollte es heißen, seine Einweihung war für 1950 geplant. Die Zerstörung Berlins, die Hitler im Sinn hatte, war für die, die der Krieg dann mit sich brachte, ohne weiteres austauschbar. Wir werden später darauf zu sprechen kommen, in welchem Sinn Hitler auf Bilder der Zerstörung sich fixiert hatte. Als die Bombenangriffe der Alliierten begannen, bemerkte er, auf diese Weise würden ihm wenigstens die Abrißarbeiten erspart.

Die Aufgabe Speers war das Übertreffen Wiens, Roms und Paris. An der Wiener Hofburg bemängelte Hitler, sie sei aus Backsteinen erbaut; die neuen Kultbauten "Germanias" sollten dagegen sämtlich in massivem Granit ausgeführt werden. Die Pläne des Baron Haussman, die Mitte des 19. Jhs. die großen Boulevards sternförmig auf die Étoile zu durch die Pariser Innenstadt geschlagen hatten, um einerseits ein übersichtliches Verkehrsnetz zu bilden und andererseits die Konstruktion von Barrikaden zu verhindern,

sollten durch ein gigantisches Achsenkreuz und ein System von fünf Ringstraßen überboten werden. Der Petersplatz und die Peterskirche bildeten das Vorbild für den "Adolf-Hitler-Platz" mit seinem 290 Meter hohen Kuppelbau. Speers Stadtplan für Berlin war ein Versuch der Wiederholung absolutistischer Schemata. "Das Konzept zu ihrer Anlage", heißt es in dem maßgeblichen Buch zur Berliner Stadtgeschichte, "entsprang nicht so sehr den realistischen Einsichten in die innere Struktur des Verkehrs- und Transportwesens innerhalb der Stadtlandschaft, als vielmehr dem Wunsch, alte Vorbilder von absolutistischen Stadtgrundrissen in monumentalisierter Form auf Berlin zu übertragen."⁶⁴ Durch das Fehlen eines zelebrativen Zentrums hatte Berlin bis dahin seine typische Form erhalten. Es war weder Sitz des Papstes, noch hatte es wie Paris sein Zentrum durch den Triumphbogen für die napoleonischen Siege erhalten, und gerade sofern Berlin die Hauptstadt Deutschlands war, hatte es noch keine Geschichte. Es war, wie Hitler verächtlich es nannte, "Millionenstadt" und was schlimmer ist, diese Millionen waren Proletarier. Verbannt werden mußten aus dem neuen "Germania" vor allem die großen Arbeiterviertel mit ihren Mietskasernen, die bis ins Zentrum Berlins hineinragten, sodann die Geschäftsviertel aus dem Zentrum selber, die Universität und auch die großen Parks, mit denen gerade Berlin seiner märkischen Umgebung dafür Abbitte leistete, wie es sich in sie hinein fraß, indem es kultivierte Stücke der Natur in sich einschloß. Es war für Hitlers Hauptstadt unannehmbar, daß die Kaufhäuser und Banken, wie es in Berlin der Fall gewesen war, einen weit

größeren Umfang und ein weit repräsentativeres Aussehen hatten als die Staatsbauten. Sein Argument war durchweg, auch in den mittelalterlichen Städten hätten die gotischen Kathedralen alle anderen Gebäude weit überragt, auch hätten sie auf Fragen des Nutzens und der Ökonomie keine Rücksicht genommen. Diese Hierarchie sei nun wiederherzustellen. Das ging soweit, daß sogar die Gebäudehöhen vorgeschrieben wurden. Vom zentralen Kultraum, der Kuppelhalle aus ging es abwärts; kein Geschäftsmann durfte sich unterstehen, einen Wolkenkratzer - als "Amerikanismus" ohnehin suspekt - zu bauen, der die kulturellen Funktionen überragen könnte. Die großen Berliner Parks sollten nicht nur aus der Innenstadt entfernt werden, sie sollten auch ihren Charakter als Stücke der märkischen Umgebung vollkommen einbüßen. Ihr Kiefernbestand sollte - nach dem Vorbild des Pariser Bois du Boulogne - durch Eichen ersetzt werden. Was heute noch im Grunewald an Eichen steht, geht auf die Eingriffe Speers zurück. Verbannt werden mußten weiterhin die Berliner Kopfbahnhöfe, deren ausgedehnte Gleisanlagen die Innenstadt zerschnitten und einengten. Sie sollten durch einen neuen Hauptbahnhof mit repräsentativen Funktionen ersetzt werden, der sich am Südende der geplanten "Nord-Süd-Achse" befinden sollte, an deren Nordende Hitlers Kuppelhalle sich erhoben hätte. Die zentralen Berliner Plätze, der Potsdamer- und der Alexanderplatz, bislang Massenumschlagplätze des Proletariats, sollten in kahle Repräsentationsflächen verwandelt werden.

Fertiggestellt wurde von all dem nur die "Ost-West-Achse", die auf bereits vorhandene Straßenzüge zurückgreifen konnte (Unter den Linden, Siegesallee, Bismarckstr., Kaiserdamm, Heerstr.). Speers Eingriffe beschränkten sich

auf ihre Ausstattung mit einheitlichen Laternen, die noch genauer zu betrachten sein werden, und auf die Entfernung des Mittelstreifenbewuchses, der die zwingende Perspektive dieser Paradedstraße gestört hatte. Die traditionelle Ost-West-Verbindung der Stadt zwischen dem Stadtschloß und dem Schloß Charlottenburg machte am sogenannten "Knie" (heute Ernst-Reuter-Platz) einen Knick. Er wurde von Speer begradigt, indem die Achse nun nicht mehr zum Schloß Charlottenburg und weiter zur Zitadelle von Spandau hinaus verläuft, sondern von der Siegesallee geradeaus weiter ins eigens neugebaute Olympiagelände. Die noch immer störende Technische Universität am "Knie" sollte später an die Heerstr. herausverlegt werden.

Mit Ausnahme der "Ost-West-Achse" blieben alle Pläne Speers Modell, obwohl Hitler sogar noch im Krieg auf ihre Ausführung drängte. Das Einweihungsdatum 1950 erschien ihm, der ständig von Todesahnungen geplagt war, als beinahe schon zu spät. Die Modelle, die er sich als Ersatz in der Reichskanzlei aufstellen ließ, legen Zeugnis für die Brutalität ab, mit der die Einheit einer gewachsenen Stadt einer neuen, kultischen Einheit geopfert werden sollte. Insbesondere die vollkommen neugebaute "Nord-Süd-Achse" wäre in gährender Leere erstarrt. Weder Geschäftshäuser noch Vergnügungszentren waren für sie zugelassen. Auf dieser "breitesten Straße der Welt" (Hitler) hätten sich Ministerien an Ministerien, Polizeihauptquartiere an Heeresoberkommandos gereiht. Zugleich erfüllte sie, das ist die Kontinuität zu den Pariser Plänen Haussmans, eine Festungs-

funktion. Trotz ihrer Breite konnte sie un-
einnehmbar abgeriegelt werden, um das Macht-
zentrum vor eventuellen Aufständen zu schüt-
zen.

Dieser Typ von Repräsentativität war Berlin,
darin hat Hitler richtig gesehen, nie eigen
gewesen. Aber eben dadurch, daß es nicht bean-
spruchen konnte, historische Hauptstadt Deutsch-
lands zu sein, war Berlin repräsentativ für die
deutsche Situation. Erst kurz zuvor Hauptstadt
eines artifiziellen Reichs geworden, hatte es
nie seinen provinziellen Charakter als Zentrum
der Mark Brandenburg verleugnet. Dieser provin-
zielle Zug vermischte sich erst in den 20er
Jahren mit dem eines Zentrums der deutschen
Kultur, dem immer noch der Rang von anderen
Zentren - München, Dresden, Köln z.B. - der
Rang streitig gemacht wurde, und dem eines
Zentrums der deutschen Industrie und Arbeiter-
bewegung. Der Nationalsozialismus hatte im po-
litisch immer sozialdemokratischen, wenn nicht
kommunistischen Berlin nie recht Fuß fassen
können. Auch dieses Potential an politischer
Resistenz sollte durch das neue "Germania"
ausgelöscht werden. Damit hätte Berlin seine
ihm eigentümliche Repräsentativität verloren,
eine Repräsentativität, die es noch bis in die
Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs hinein be-
hielt. Die völlige Zerstörung Berlins, die Hit-
ler auf seine Weise ohnehin geplant hatte, war
noch immer repräsentativ für die Deutschlands
gewesen. Der Eindruck war damals, die Zerstö-
rung sei zu radikal, um einen Wiederaufbau
zuzulassen; ein richtiger Eindruck, wie der
Wiederaufbau, der dann kam, bewies. Erst in
der Rekonstruktionsperiode und durch sie ver-

lor Berlin seine Zentralität, die bis dahin den genauen Gegenpol zu der gebildet hatte, die Hitler ihr hatte verleihen wollen. Hitlers Germania wäre das erstarrte Pilgerzentrum eines möglicherweise weltweiten Kolonialreiches geworden.

Damit wäre auch ein Austausch der städtischen Bewegungsformen einhergegangen. Was Speers Pläne vorlegen, sind Paradeachsen mit starr ausgerichteten Perspektiven, geschlossene Aufmarschplätze und erdrückende Kultbauten. Es wäre eine Stadt der "totalen Mobilmachung" - so Ernst Jünger schon 1932⁶⁵ - geworden, nicht jedoch jener Mobilität und Geistesgegenwart, die die Hektik und die Frenetik der Großstädte ohnehin verlangen, indem sie zugleich unzählige Refugien und unerreichbare Verstecke anbieten, sondern der soldatischen, Autonomie und Geistesgegenwart auslöschenden, die kein Entkommen gestattet. Die architektonische Organisation der militarisierten Massenveranstaltungen, deren brutalstes Beispiel für "Germania" geplant war, soll im folgenden Abschnitt, zunächst am Nürnberger Parteitagsgelände, soweit es fertiggestellt worden war, erläutert werden. Danach werden wir uns den wichtigsten Berliner Bauten - der Achsenanlage, der Reichskanzlei, der Kuppelhalle und dem Triumphbogen - zuwenden.

5) Nürnberg: Architektur als Massenkristall

Daß die NS-Architektur nicht Ausdruck einer bereits geeinten Gesellschaft ist, die des Symbols nicht mehr bedürfte, sondern diese fiktiv und dennoch zwanghaft erst herstellt, ist an der Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg ablesbar. Der Begriff des "Massenkristalls", der hier für die Interpretation fruchtbar gemacht werden soll, ist Elias Canetti entlehnt.⁶⁶ Geplant waren eine Spezialhalle für Hitlers "Kulturreden", das riesige, hufeisenförmige "Deutsche Stadion", dessen offener Seite eine an mexikanische Opfertempel erinnernde Gladiatorentribüne vorgeblendet war und in dem nach Hitlers Wunsch alle Olympiaden nach 1936 stattfinden sollten (obwohl es die olympischen Maße bei weitem überstieg), und das Zeppelinfeld; fertiggestellt wurde davon nur letzteres.

Die von außen glatte, massive, festungsartige Fassade der Zeppelintribüne, deren Eingänge verschwindend winzig in die Außenhaut eingeschnitten sind, ohne sie aufzulockern und zu strukturieren, sollte auf ihrer inneren Kehrseite die Gemeinschaft, deren Manifestation zu sein sie behauptete, erst zusammenzwingen und gegen die Umwelt abschließen. Das Schlitz- und Fallenartige der hohen und engen Zugänge, das eine Vermittlung von Innen und Außen nicht zuläßt, ist ein grundsätzliches Merkmal von Speers Architektur. Der granitene "Block" soll durch sie - analog ist durchgängig die Behandlung der Fenster - nicht aufgebrochen und nicht transparent gemacht werden. Allerdings greift die Blockarchitektur der Zeppelintribüne nicht so

sehr, wie Joachim Petsch meint, auf Vorbilder des 19. Jahrhunderts zurück, sondern weit archaischer oder anachronistischer auf ägyptische und babylonische Motive.⁶⁷ Sie sind hier evoziert durch die abstoßenden trapezförmigen Pylone. Besonders drastisch wird der Festungs- und Abschließungscharakter dieser Fassaden, wenn sie zum Schein doch einladend einen Portikus oder eine Kolonnade öffnen. Das ist beim "Deutschen Stadion", insofern ein Extrembeispiel von Attrappenarchitektur, der Fall. Scheinbar ist dessen Außenhaut durch eine über seine gesamte Länge und Höhe sich erstreckende Kolonnade aufgerissen, die in Wahrheit jedoch blind und unbetretbar ist. Die wirklichen Zugänge befinden sich, ähnlich den Mäuselöchern, in den Sockeln der etwa 90 Meter hohen Pfeiler. Die sich öffnenden Bögen sind nur der Appell, das Versprechen, das dann auf ganz andere Weise erfüllt wird. Das festungsartige Äußere der Zeppelintribüne ist um so befremdlicher, als das Gebäude nicht einer verfolgten Sekte, die ihr Ghetto zu verteidigen hätte, Schutz gewähren sollte, sondern für die Versammlungen der Staatspartei gebaut war, die niemanden abzuschrecken hätte, der eigentlich alles darauf ankommen müßte, aufzuschließen, einzuladen und durchsichtig zu machen. Statt dessen ist das Versammlungsfeld auf der einen Seite von der undurchlässigen Tribüne, auf den anderen drei Seiten von zitadellenartigen Türmen lückenlos abgesperrt. Der Kultraum ist abgeschlossen sowohl gegen nicht Teilnehmende als auch, was wichtiger ist, gegen diejenige Sphäre, aus der die Teilnehmer selber herkommen, gegen die Außenwelt mit ihren "irdischen Differenzen". Obwohl der NS "Volksbewegung" zu

sein beanspruchte, trägt er sich in dieser zentralen Repräsentationsarchitektur als autokratische, Gefolgschaft nicht nur verschmähende, sondern abweisende, Bewegung in jedem Fall blockierende Macht vor.

Für die Innenseite der Zeppelintribüne sind zwei Vorbilder zu nennen, einerseits der Zeusaltar von Pergamon, andererseits Schinkels Berliner Museum.⁶⁸ Vom Pergamonaltar, den Speer unter die "dorische Welt" subsumierte, obwohl er in Wahrheit späthellenistisch ist, übernahm er die einer breiten Treppe aufgesetzte Säulenreihe. Im Gegensatz zu ihrem Modell öffnet Speers Säulenreihe nicht - sei es einladend, sei es umfangend - die Außenarme, sondern ist, hier wird Schinkel verbindlich, in die Gerade gestreckt. Die Seitenarme des Pergamonaltars sind zu zwei riesigen, massiven Pylonen verkommen, die die Pfeilerreihe trotz ihrer 390 Meter Länge einzwängen. Sie markieren mit ihrer undurchbrochenen Massivität lediglich schroff die Außenbegrenzungen des Feldes und verhindern so noch einmal eine Vermittlung von Innen und Außen. Eben deshalb hatte Schinkel bei seinem Museum auf Eckbetonungen verzichtet. Die zwischen den Pylonen eingespannte Pfeilerreihe ist zugleich unzählbar und abrupt beschnitten. Sie hat keinerlei einsichtigen Abschluß, ebensogut könnte sie länger oder kürzer sein. Ihr Ende bedeutet nur den brutalen Gestus des Abschneidens selbst. Die Pfeilerreihe repräsentiert unzählbare Vielheit schlechthin, jedoch auf begrenztem Raum. Sie ist darin Spiegelbild der unter ihr versammelten Masse, d.h. es besteht ein tautologisches Verhältnis

zwischen dem Kult, der hier betrieben wird und seinen Teilnehmern bzw. Opfern. In diesem Verhältnis wechselseitiger Spiegelung ist Massenzurichtung der einzige Kultinhalt, dem die Masse selber sich hier unterwirft. Sie feiert ihr eigenes, erstarrtes und abstrahiertes Spiegelbild, ihre eigene Zurichtung als Opfer. In diesem Sinn ist die Pfeilerreihe "Massenkristall". Wäre diese "Säulenreihe" (Speer) unendlich, verflüchtigte sich der Kult, der auf den Ausschluß des Pofanen, der anderen Masse, angewiesen ist; wären die Säulen umgekehrt vereinzelt, individualisiert und zählbar - z.B. in klassizistischer Weise - ,evozierten sie nicht die Masse. Dem entspricht, daß diese Säulen keinerlei ornamentale Bestimmung an sich tragen; es wäre schon verfehlt, sie überhaupt als Säulen anzusprechen, es sind einfach viereckige, unkannelierte Pfeiler ohne Fuß und ohne Gesims. Ein erster Widerspruch innerhalb des NS, der freilich nicht zu seiner Ohnmacht, sondern zu seinem Funktionieren wesentlich beitrug, tritt hier deutlich hervor. Während er sich als Volksbewegung präsentierte, beruhen seine Kultformen auf einem Bewegung ausschließenden Gegensatz von Innen und Außen. Es ist ihm gelungen, sich gleichzeitig als esoterischer und als exoterischer Kult vorzuführen, ohne daß das eine das andere widerlegt hätte.

Die Bestimmung der abgeschnitten-unendlichen Pfeilerreihe als Massenvorbild und Massenecho wird um so deutlicher, wenn man bedenkt, daß sie nicht in betretbarer, vermittelnder Weise an den Fuß des Gebäudes gesetzt, sondern nur in rhythmisch-wiederholender Gliederung ihm aufgeblendet und sozusagen präsentiert ist.

Die Gliederung besteht in nichts weiter als der beständigen Wiederholung der immer gleichen hohen, schmalen Schlitzte, in die die Pfeiler die massive Wand mehr aufgittern als öffnen, ohne also deren Absperrung zurückzunehmen. Wäre sie nicht Massenbeschwörung, wäre diese Pfeilerreihe, die nicht überdacht, sinnlos. Von klassizistischen Zitaten ist auf Speers Opferaltar nichts zu finden. Er beschwört vergangene Einheit nicht in den kristallinen Kleinformen Schinkels herauf, in denen sie eingekapselt und anschaulich überlebt, die Gesamtanlage selber soll vielmehr mit ihrem archaisierenden Schnitt diese Einheit unter Ausschaltung von Details, also auch der Individuen, erzwingen. Die Masse, die hier eintritt - wir fragen nicht, warum sie eintritt, es reicht für unsere Zwecke, daß sie eingetreten ist - findet in der Pfeilerreihe ihren erstarrten Spiegel sich gegenüber.

Für diesen Charakter des Kultes als einer organisierten Selbstunterwerfung der Masse unter ihr gefrorenes, militarisiertes Spiegelbild spricht auch, daß der Veranstalter des ganzen Arrangements in ihm verschwindet. Das Bauwerk ist keineswegs auf Hitlers Person ausgerichtet. Der monotone Aufmarsch der Pfeiler wird auch nicht durch den der NS-Prominenz vorbehaltenen Mittelabschnitt modifiziert, der, so Speer, "so unauffällig wie möglich" in die Tribüne eingebunden wurde.⁶⁹ Das umgrenzte Feld erweist sich als "Templum" nicht nur in dem Sinne, daß es aus der Umwelt "ausgeschnitten" ist, sondern auch darin, daß der Veranstalter in seinem eigenen

Kult untergeht. Speer notiert, daß Hitler in seiner Architektur unsichtbar werde⁷⁰ und durch beliebig vergrößerbare Embleme - Hakenkreuze, Adler, Fahnen usw. - zu ersetzen sei, denen er nur noch seine Stimme verleihe. Schon auf dieser 390 Meter langen Tribüne ist Hitler praktisch nicht mehr zu sehen. Noch extremer wird dieses Problem in der für Berlin geplanten Kuppelhalle sich stellen. Diese Architektur ist damit ein wichtiges Argument gegen die Deutung des NS als Personenkult.⁷¹ Soweit er Kulte tatsächlich inszenierte, gewannen sie das Übergewicht gegenüber ihrem Veranstalter, der "so unauffällig wie möglich" und ohne "störende Individualität" (Speer) sich ihnen einzufügen hatte. Was hier zählt, ist nicht mehr die konkrete Person Hitlers mit ihrem wahrhaft zahlreichen Marotten und Beschränkungen, sondern die ganz abstrakt gewordene des Veranstalters, auf dessen Auftrag und Inspiration hin diese Bauwerke zustande kamen.

6) Der "Lichtdom": Verfinsterung durch Licht

Der genaue aufklärerische Charakter der NS-Architektur wird deutlich gerade in ihrer Behandlung des vorzüglichsten Mittels und Ziels der Aufklärung, des Lichtes. Noch die großen Fensterfronten der funktionalistischen Architektur, die "curtain-walls", leiteten sich aus den Lichtmetaphern der Aufklärungstradition her. Speer entwickelte für die nächtlichen Parteiveranstaltungen - und Hitler erblickte darin sein erstes Meisterwerk - den sogenannten "Lichtdom". Indem Speers "Erinnerungen" die Geschichte seiner Erfindung erzählen, liefern sie zugleich ein kleines Musterexempel nachträglicher Rationalisierung: "Auf dem Zeppelinfeld fand jedes Jahr eine Veranstaltung der mittleren und kleinen Parteifunktionäre, der sog. Amtswalter statt. Während die SA, der Arbeitsdienst und natürlich auch die Wehrmacht bei ihren Massenvorfürungen durch exakte Disziplin großen Eindruck bei Hitler und den Besuchern erweckten, stellte es sich als schwierig heraus, die Amtswalter vorteilhaft zu präsentieren. Großenteils hatten sie ihre kleinen Pfründe in ansehnliche Bäume umgesetzt; exakt ausgerichtete Reihen konnten ihnen schlechterdings nicht abverlangt werden. In der Organisationsabteilung der Parteitage fanden Beratungen über diesen Mißstand statt. (...) Mir kam die rettende Idee: 'lassen wir sie doch in der Dunkelheit aufmarschieren'. (...) Ich hatte gelegentlich unsere neuen Flakscheinwerfer bis in viele Kilometer Höhe leuchten sehen und erbat mir nun von Hitler 130 Stück. (...) Der Eindruck überbot bei weitem meine Phantasie. Die 130 scharf umrissenen Strahlen, in Abständen von nur 12 Metern, um das Feld gestellt, waren

bis in sechs bis acht Kilometern Höhe sichtbar und verschwammen dort zu einer leuchtenden Fläche. So entstand der Eindruck eines riesigen Raumes, bei dem die einzelnen Strahlen wie gewaltige Pfeiler unendlich hoher Außenwände erschienen. Manchmal zog eine Wolke durch diesen Lichterkranz und verschaffte dem grandiosen Effekt ein Element surrealistischer Unwirklichkeit."⁷² Mit dieser Erfindung hatte sich Speer in Hitlers Augen als "Chefdekorateur" (Speer) endgültig etabliert.

Speer verrät hier zunächst den Zweck seiner Zeppelintribüne, den er bei der Beschreibung des Bauwerks selbst unterschlagen hatte, nämlich die Herstellung "exakter Disziplin", deren Modell die Pfeilerreihe bildet. Hitler ist zugleich derjenige, der derartige "ausgerichtete Reihen" verlangt wie der, der getäuscht und betrogen wird. Das Arrangement geschieht, um bei ihm und bei den Besuchern "Eindruck zu erwecken". Das Licht wird, soweit ist Speers Beschreibung klar, keineswegs zur Beleuchtung eingesetzt, es ist vielmehr das Instrument der Täuschung. Weder auf die Masse, noch auf ihren Demagogen ist es gerichtet. Die Strahlen sind so "scharf umrissen", daß nicht einmal diffuses Licht das Feld erleuchtet. Die Nacht, in die diese Veranstaltung getaucht ist, soll mit Hilfe des Lichtes vielmehr noch dunkler werden. Die Masse wird einerseits durch die Strahlen als "Pfeiler unendlich hoher (nämlich sechs bis acht Kilometer) Außenwände" umschlossen, andererseits wird sie verborgen. Dieses Licht bricht endgültig jede mögliche Vermittlung von sakralem Innenraum und profanem Äußeren. Was

den Schutz dieser durch Licht erzeugten Finsternis benötigt, sind die "ansehnlichen Bäuche" der Amtswalter, die im Sinne dieses Kultes jedoch unansehnlich sind. Das Arrangement selber hat erst das definiert, was von ihm ausgeschlossen werden muß. In der Demonstration dieser "Gemeinschaft", die sich im Kult konstituiert, hat gerade das kleine Stück "Persönlichkeit", das diese Amtswalter auf ihren Pöstchen angesetzt haben, keine Stelle. Erst der überblendende Gebrauch des Lichtes, der die Masse nicht beleuchtet, sondern verbirgt, läßt die Individuen vollständig, jedenfalls zum Schein, in ihr untergehen. Die Masse muß zwar präsent sein, ist aber nicht mehr Masse spezifischer Individuen, sie wird zum eigentlich gleichgültigen Stimulus der Veranstaltung, zu ihrem "Material", das hier seine eigene Zurichtung feiert. Es ist demnach nicht die substantielle Einheit, die hier angestrebt wird. Für die Zwecke des Regimes genügt es, daß die artifizielle Ordnung des Lichtes die Korruption, auf die Speer hier anspielt, unsichtbar macht. Durch diese fiktive Ordnung wird die Korruption, die in Wahrheit substantiell ist, unangetastet gelassen und festgeschrieben. Unter dem Schutz des Symbols kann sie unangefochten und unwahrgenommen fortschreiten.

Die Fiktivität dieser Einheit schließt ihren Zwangscharakter ein. Die Masse ist hier Stimulus, der als solcher nicht in Erscheinung tritt, und Opfer zugleich, denn durch das Licht wird der Kultraum sowohl verdunkelt wie umschrieben. Es trennt die äußere Welt der Bedürfnisse, in der

also auch ihre Befriedigung zu suchen wäre, vermittlungslos von der sakralen. Die aufmarschierten "Amtswalter" werden gezwungen, von ihrer empirischen Person wie auch von ihrer spezifischen Position eben als "Amtswalter" im buchstäblichen Sinne abzusehen. Das, woher sie kommen, ihre konkreten Bedürfnisse und ihre Individualität, geht in diese Kultordnung nicht ein. Sie verspricht daher nicht die Befriedigung von Bedürfnissen und die Rettung der Individuen, sondern beider Auslöschung. Der "Lichtdom" evoziert neben seinen sakralen Bedeutungen das Bild des Käfigs und die "Amtswalter" hier sind in der Falle. Die "surrealistische Unwirklichkeit" des Arrangements wäre wieder ein Beispiel für die Attrappen- im Sinne von Fallenarchitektur. Keinerlei Bezugnahme auf die Außenwelt ist denen drinnen mehr gestattet. Nur den gigantischen Altar der Zeppelintribüne, der mit seinen stereotypen Wiederholungen eine erstarrte Ordnung ihnen vorexerziert, haben sie als Bezugssystem vor sich. Es wäre vergeblich, hier zu fragen, auf welche Bedürfnisse, Ängste und Inhalte dieser Kult antwortet. Es wäre höchstens noch zu überlegen, welches Bedürfnis es ist, das zur Auslöschung der Welt der Bedürfnisse treibt.

In der Logik dieses Kultes stehen die beiden sich ausschließenden Pole des Innen und Außen, eben weil sie nicht vermittelt sind, im Verhältnis gegenseitiger Legitimation. Man tritt in die "unwirkliche" (Speer) Ordnung des Kultes ein, um der wirklichen Ordnung, die die Korruption angriffe, zu entgehen. Umgekehrt erfordert die Unlegitimierbarkeit der eigenen In-

teressen, die diese Amtswalter außerhalb und innerhalb ihres "Amtes" offenbar sehr geschickt verfolgten, deren symbolische Suspension in einer fiktiven Ordnung. Wer also in diesem System vom bindenden Symbol ergriffen zu sein behauptet, ist in Wahrheit von seinem Partialinteresse jenseits des Symbols ergriffen, und wer, so könnte man weiter folgern, in diesem Kult seine Interessen zu verfolgen meint, ist in Wahrheit auf die Symbole hereingefallen.

Die Erfindung des "Lichtdoms" war nicht jene plötzliche Eingebung, als die Speer sie vorführt. Schon 1934 hatte er für die Veranstaltungen auf dem Tempelhofer Feld in Berlin ähnliche Versuche mit Scheinwerfern aus den Berliner Filmstudios unternommen, deren Leuchtkraft für seine Zwecke der Blendung jedoch nicht ausgereicht hatte. Erst die Massenproduktion von Flakscheinwerfern im Zuge der Kriegsvorbereitungen ermöglichte die perfekte Verdunklung. Fackelzüge und andere nächtliche Veranstaltungen, die dem NS den mystifizierenden Charakter einer verschworenen Sekte verleihen sollten, gehörten von Anfang an zu seinem festen Inventar. In "Mein Kampf" hatte Hitler empfohlen, Massenveranstaltungen grundsätzlich nachts abzuhalten, das habe er von den kommunistischen Führern, die er in diesem Buch mit fast kollegialer Hochachtung anredet, gelernt. Hitler beschreibt die Technik und den Verlauf dieser Veranstaltungen grundsätzlich als "Überwältigung der Willen", die tagsüber durch die Nüchternheit verhindert werde. Nachts komme der Dunkelheit und Unsichtbarkeit der Umgebung, deren Widerstände nicht mehr in Betracht gezogen zu werden brauchten, auch noch die Konzentration des Lichtes auf den Überwältiger zugute.

Speers verdunkelnder und absperrender Lichtgebrauch fand auf der Berliner "Ost-West-Achse" seine Fortführung. Anlässlich ihrer Einweihung zu Hitlers 50. Geburtstag am 20. April 1939 war das Hauptadjektiv der Berichterstattung im "Völkischen Beobachter" das Wort "unendlich". Es kommt in diesem Artikel allein sieben Mal vor.⁷³ Was zunächst als einfacher Euphemismus erscheint, wird durch die Beobachtung bedeutsam, daß diese "Unendlichkeit" paradoxerweise durch Absperrung und Blockierung entsteht: "Längst ist jedes Gespräch verstummt, alle hat die andachtheischende Magie der unendlichen deutschen Straße gepackt. (...) Frühling und opferbereite Menschenmassen voll tosender Begeisterung und Treue, Gefolgschaft und Siegessicherheit auf unbeirrbar geradeaus führendem Wege in ferne Unendlichkeit formen sich unter dem Farbendreiklang unserer Feste ..." usw. usf.⁷⁴ Es bedürfte eines Karl Kraus, um eine derartige Sprachschluderei aufzulösen. Im Bild dieser Straße, das ist in diesem Artikel, wie sich zeigen wird, mehr als bloße Metapher, erscheint die Zukunft des deutschen Volkes. Ihre Unendlichkeit ist ausschließlich linearer Art. Alles andere wäre, im Vokabular des Berichterstatters gesprochen, "Abirrung". In dieser Ausrichtung besteht die "Magie" dieser Straße, von der die "Menschenmassen" so "gepackt" sind, daß jedes Gespräch "verstummt", da es dem Irrtum ausgesetzt wäre. Die merkwürdige Zusammenstellung von "Frühling und opferbereite Menschenmassen" läßt Aufbruchsstimmung und Opfererwartung koinzidieren. Der Aufbruch in den Krieg, der wenige Monate später erfolgte, sollte das bestätigen. Die Ausstattung dieser Straße

beruht daher nicht zufällig auf einer Todes-
symbolik. Speers Neuerungen hatten sich auf
ihre Begradigung, um die gewünschte "unendli-
che" Perspektive zu erzielen, und auf ihre
Ausstattung mit Laternen beschränkt. An diesen
Laternen läßt sich wieder die Verdunklungs-
und Absperrfunktion des Lichtes nachweisen,
doch geht ihr Symbolgehalt darüber hinaus.

Die Absperrung des Außenraumes und die
innere Konstruktion einer starren Perspektive
wird zunächst durch die niedrige Anbringung
dieser Laternen erreicht, wodurch sie gleich
Orientierungsleuchten selber noch ins Auge
fallen. Die Leuchtkörper sollen weniger eine
bestimmte Fläche erleuchten, eine Funktion,
die sie nur sehr ungenügend erfüllen, als sel-
ber noch sichtbar sein. Die Höhe des Laternen-
schaftes beträgt zirka sechs Meter. Sie schwankt
zur Ausgleichung der leichten Bodenunebenheiten
der Straße, die von diesen immer gleich hohen
Leuchten vertuscht werden. Die der Fahrbahn-
richtung parallelen Querarme dieser Laternen
verbieten mit anthropomorpher Geste vollends
jedes Ausscheren aus der vorgeschriebenen
Perspektive. Die schnurgerade "Unendlichkeit"
dieser Straße, deren Weg nicht mit einer z.B.
christlichen Unendlichkeit als Aufstieg und
Sublimation zu verwechseln ist, nimmt keinerlei
Rücksicht auf die Umgebung, die sie durchschnei-
det. Die Laternen, die sie abblenden, sind iden-
tisch, gleichgültig ob die Straße durch Parks,
Geschäfts- oder Wohnviertel führt.

Was über diesen antiaufklärerischen Licht-
gebrauch hinausweist, ist der sepulkrale Cha-
rakter dieser Laternen. Mit ihrem breiten Fuß
wirken sie fälschlich nicht in den Boden ein-

gelassen, sondern ihm nur aufgestellt wie versetzbare Grabkandelaber, die sie zum Vorbild haben. Die beiden zylindrischen Leuchtkörper sind mit ihren scheinbar abnehmbaren Deckeln deutlich an Urnen orientiert. Zwischen ihnen, über dem Schaft, befindet sich das römisch-etruskische Grabsymbol, der Pinienzapfen. Der Pinienzapfen weist zurück auf das römische Cippus-Motiv, das Grabstelen anzeigte, und später z.B. auf preußischen Meileinsteinen Verwendung fand.⁷⁶ Bei der Ausstattung der Straße mit diesen stilisierten Grabkandelabern dürfte, schreiben Herding und Mittig, "die Erinnerung an die Gräberreihen des Ersten Weltkriegs mitgesprochen haben - ein Hauptmotiv der nationalsozialistischen Propaganda, sah sich doch Hitler selbst als Verkörperung des Unbekannten Soldaten."⁷⁷ Ihre Beleuchtungsfunktion erfüllen die Laternen im Gegensatz etwa zu den damals schon gebräuchlichen Bogenleuchten nur sehr unvollkommen. Erklären lassen sie sich nur als Bestandteile eines Totenkultes. Die Paradestraße, die den Aufbruch in die Zukunft, von dem der Berichterstatter sprach, erzwang und zugleich kanalisierte, erweist sich als Gräberstraße. Wie die Grenzen des Reichs mit "Totenburgen", also mit Monumenten von Massengräbern - man vergleiche hierzu die Entwürfe von Klotz und Kreis (nomen est omen) - ,befestigt werden sollten, so spielte der Totenkult auch seine zentrale Rolle im neuen "Germania". Dieser Totenkult ist nicht, wie es etwa in Rom der Fall war, vor die Stadtmauern verlegt, daß die verstorbenen Ahnen die Stadt beschützen mögen, er ist ihr Zentrum. Alle zentralen Bau-

ten "Germanias" werden sich als Grabbauten herausstellen. Die durch das Licht unsichtbar gewordene Masse, die auf der "Ost-West-Achse" - "unendlich" sowohl nach Osten wie nach Westen - marschiert, wobei die immer gleichen Abstände der Kandelaber ihren Tritt monoton skandieren, ist somit diejenige, die der Aufforderung dieser Toten sich zu unterwerfen hat, d.h. eine Masse von Opfern. Das ist der Punkt, an dem dieser Totenkult in einen Totenkult umschlägt. Die anderen Totenmonumente der Hauptstadt werden im folgenden noch näher zu besprechen sein.

Die Struktur dieser Laternen ist zugleich anthropomorph, erstarrt und außerordentlich kompliziert. Sie enthalten eine Vielzahl funktional völlig sinnloser Details, die sich nur aus ihrem sepulkralen Charakter erklären lassen. Schon ihre verschachtelte Struktur allein, wobei eigentümlicherweise jede kleine Fläche mit ihrem eigenen Rahmen versehen ist, als müßte sie bürokratisch erfaßt werden, widerlegte für sich allein die Ideologie vom klar gegliederten Führerstaat. Grundsätzlich fällt auf, daß diese Laternen, obwohl industriell produziert (von der AEG), gehämmertes Eisen, also handwerkliche Produktionsweisen vortäuschen. So erscheint der Querarm quasi in Zimmermannsarbeit in den Schaft gesteckt, anstatt ihm angeschweißt. Dieser Prozeß der Fetischisierung des Industrieprodukts wird uns später noch zu beschäftigen haben.

Heute bietet das Dämmerlicht dieser durch die Spaltung Berlins vollkommen verlassenen Straße das beste Feld für die Straßenprostitution.

7) Exkurs: Der Lichtkult der französischen Aufklärungsarchitektur

Speers Gebrauch des Lichtes bildet die genaue Umkehrung der Lichtmetaphern der Aufklärungstradition. Ein kurzer Vergleich mit dem Höhepunkt des Illuminismus und seiner Organisation des lumen naturale während der Französischen Revolution bietet sich daher hier an, zumal Speer selber die sogenannten Revolutionsarchitekten, also vor allem Boullée und Ledoux, zur Rechtfertigung seiner Gigantomanie heranzieht.⁷⁸

Boullées Bauten, bzw. seine Entwürfe, wirklich gebaut hat er fast nichts,⁷⁹ führen sich ohne Ausnahme als Kultbauten vor. In der Intention lehnt sich Speer daran an, ebenso wie die Massenveranstaltungen der Französischen Revolution formal viel von denen des NS vorwegzunehmen scheinen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, wie der radikale Jakobinismus eines Saint-Just mit einem dem deutschen Fall scheinbar analogen Mythos von Sparta hantierte. Gegenstand des Kultes, wie Boullée ihn entwickelt, ist jedoch nicht die Selbstzurichtung der Masse, sondern die Gattung und ihre Geschichte. Sein Musée etwa setzt mit einer Treppe an, die, an den Personengruppen auf ihr läßt es sich nachweisen, an Raphaels "Schule von Athen" sich orientiert. Genau wie bei Raphael führt diese Treppe in einen riesigen Kuppelbau hinein, der jedoch bei Boullée zu einer abstrakten Lichterscheinung geworden ist. Im Unterschied zu Raphael ist diese Treppe von zwei Opferfeuern flankiert und die vollendeten Exemplare menschlicher Weisheit, zu denen sie hinaufführen soll, befinden sich in Boullées

Version nicht an ihrem Abschluß, sondern sind als verschwindend kleine Büsten unverhältnismäßig hohen und mächtigen Säulen aufgesetzt. Ein Aufstieg des Individuums in die Gattungsgeschichte ist für Boullée nicht gegeben. Das hat zur Konsequenz, daß es nicht mehr die konkrete Philosophie Platos oder Aristoteles ist, die für Boullée zählt, sondern die abstrakte der Gattung selber, die in zahllosen Exemplaren von den Säulen herab die Eintretenden verpflichtet. Virtuuell könnte jeder dort oben zu stehen kommen, unter der einzigen Bedingung, daß er gestorben ist. Boullées Musée ist ebenso wie seine Bibliothèque ein Grabgewölbe und die abstrakte Gattungsvernunft, der sein Kult gilt, ist zugleich die der Toten.

In Boullées verschiedenen Entwürfen zur Madeleine-Kirche, die dann unter Napoleon ganz anders, nämlich neoklassizistisch, gebaut wurde, sowie in größeren Maßstab in seiner Métropole-Kirche wird das Licht, anscheinend ähnlich wie bei Speer, nicht eigentlich zur Beleuchtung des Innenraumes benutzt. Für beide Bauten sah Boullée eine Kuppel vor, jedoch ohne Impluvium in ihrem Scheitel, das das Licht ins Innere herabführte. Zudem sind die Seitenwände ohne Fenster. Statt dessen läßt Boullée das Licht durch verborgene Kanäle in der Kuppelwandung in deren Innenwölbung hinaufstrahlen, die noch dazu himmelblau und mit Wolkenbildern bemalt werden sollte.⁸⁰ Das Kuppelinnere wird so zu einer Art Projektionsschirm, auf dem sich das Naturschauspiel des Lichtes reflektiert. Auf diese

Weise beziehen seine Aufklärungskirchen Distanz zum christlichen Kult. Sowohl die Madeleine wie die Métropole entbehren jeder christlichen Symbolik. Ihr kreuzförmiger Grundriß mit der Kuppel im Schnittpunkt bedeutet nur Zentralraum schlechthin, in der die Gattung den Kult der Aufklärung begeht.

Das derart in Szene gesetzte Licht ist zugleich Neutralisierung und Radikalisierung des Aufklärungspathos. Neutralisierung, soweit es nichts Dunkles mehr beleuchtet; Radikalisierung, sofern es aus dieser Instrumentalität herausgehoben und zum Kultgegenstand gemacht wird. Die Aufklärung wird entmächtigt, da sie nicht mehr aufklärt, und zugleich sakral etabliert. Der berühmten Definition des Zeitgenossen Boullées, Kant, zufolge, lokalisiert sich dieser Kultus zwar nicht in einem "aufgeklärten Zeitalter", wohl aber in dem der Aufklärung. Nur verliert dieses "Zeitalter der Aufklärung" nun seine prozessuale und geschichtsphilosophische Bestimmung. Es gewinnt selber endzeitliche Züge.

Architektur bezieht bei Boullée ihren Status als "freie" - und daher auch befreiende - Kunst aus dem Umstand, daß sie Naturschauspiele arrangiert. Dem entsprechen die damaligen Ästhetiken, wonach die Kunst die in der Natur verstreuten Schönheiten "einsammle" und möglichst konzentriere. Boullée bezeichnet seine Funktion als "metteur en oeuvre de la nature".⁸¹ Der Begriff der "architecture parlante",⁸² der von der Revolutionsarchitektur geprägt wurde, um nach 1918 in Rußland wiederaufgenommen zu werden, stuft Architektur als Sprachrohr der Natur ein. Was in diesen Bauten "spricht", ist das

gesamte Gebäude selber. Das hat zur Voraussetzung, daß seine einzelnen Teile "stumm" bleiben. Hierin gehört Boullées Ablehnung des Ornaments und seine Bevorzugung kahler, undurchbrochener Flächen. Erstmals wurden in der Revolutionsarchitektur auch die vier oder fünf klassischen Säulenordnungen nicht mehr nur variiert, sondern radikal aufgelöst, die für sich schon dem Gebäude Bedeutung verliehen hätten. Der Begriff der "architecture parlante", dem Boullées Gattungsbauten als kosmologische Metaphern verpflichtet sind, hat auch seine komischen Resultate gezeitigt. Dem Gebäude sollte seine Bestimmung schon von außen, auf den ersten Blick, ansehbar sein. So entstanden Ställe in Form einer Kuh (Ledoux) und, was bedenklicher ist, Gefängnisse in Form von Särgen.

Das Verhältnis von Architektur und Natur, in dem die eine die andere als Kultobjekt in Szene setzt, ist in der Madeleine wie in der Métropole durch einen an sich funktionslosen, im Inneren der Kuppel eingesetzten Säulentambour sichtbar gemacht, der nichts trägt, sondern nur als erklärtermaßen architektonischer Rahmen in das Naturschauspiel des Lichtes hineinragt. Damit wird das Licht als Kontemplationsobjekt vollends entrückt und die Naturillusion perfektioniert. Es hat damit seine Beleuchtungskraft endgültig eingebüßt. Was Boullée sucht, ist ein vollständig reines Licht, das nicht mehr durch das, worauf es fällt, verunreinigt würde, "une lumiere d'une paleur extrême".⁸³

Ergibt sich bei Boullée die Entmächtigung des Lichtes aus der kultischen Inszenierung des Aufklärungspathos, so wird es bei Speer wieder, und

zwar in gegenaufklärerischer Absicht, in den instrumentellen Zusammenhang zurückgeführt. Bei Boullée steht der Teilnehmer am Kult als vereinzelter Betrachter, der gerade in seiner Vereinzelung als Exemplar der Gattung angesprochen werden kann, außerhalb und unterhalb des Lichtkreises; bei Speer ist er als gleichgültiger Bestandteil der Masse in ihn eingeschlossen. Speers Zusammenballung von 130 Flakscheinwerfern, obwohl auch sie nichts beleuchten, ist das genaue Gegenbild zu Boullées "paleur extrême". Boullée exponiert das Licht dem öffentlichen Kult, durch den die aufgeklärte Gesellschaft sich definiert. Es wirkt nicht als Barriere und nicht als Konstituens der Masse. Indem Speer seinerseits von vornherein Massensuggestion anstrebt, macht er den Kultus des NS zu einem nicht mehr öffentlichen. Die Öffentlichkeit wird der Kommunikation, die von der Reflexion abhängt, beraubt und als unsichtbarer, nur präsenter Stimulus in den aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang herausgesprengten Kultraum eingeschlossen.

Einen anderen Weg, mit Hilfe des Lichtes den Tag in Nacht zu verwandeln, verfolgte Boullée mit seinem Xenotaph für Newton. "Xenotaph" bedeutet in Boullées Sprachgebrauch einfach Grabbau. Es handelt sich um einen riesigen Kugelbau, in dessen Wandung kleine Löcher in der Weise eingelassen sind, daß das bei Tag hindurchfallende Licht das Sternfirmament bei Nacht imitiert. In noch extremerer Form als in der Métropole führt sich die Wölbung hier als Nachbildung des Universums vor. Es ist nicht zufällig, daß Boullée dieses Gebäude als Grabbau für Newton konzipierte. Es käme darauf an,

heißt es, diesen Entdecker der ewigen Gesetze des Universums "in sich selbst einzuhüllen". Wenn Speer zur Verteidigung seiner Gigantomanie gerade auf diese Projekte Boullées zurückgreift, so übersieht er, daß sie keineswegs der Verherrlichung einer bestimmten Person oder eines Staates sich andienten. Ihre riesigen Ausmaße, die nach den Maßstäben der damaligen Bautechniken utopisch bleiben mußten, begründen sich als kosmologische Metaphern.

Auch Speers Säulenarrangements weisen eine gewisse Affinität zu denen Boullées auf. Durch die Auflösung der klassischen Ordnungen kommt die Revolutionsarchitektur aus heutiger Sicht als die erste radikale Moderne zu stehen.⁸⁴ In den beiden äußeren Säulenkränzen der Métropole sind die Säulen so eng gestellt, daß nur noch unbestimmte Vielheit wahrnehmbar ist, nicht bestimmte Zahl. Ähnlich wie bei Speer gittern sie die Wand eher auf, als sie zu öffnen. Allerdings schließen sie sich bei Boullée zum Kreis und exerzieren nicht linear ein Massenornament vor. Da die Säulen bei Boullée ihrer tragenden Funktion weitgehend enthoben sind und nur noch in den Raum hineinragen, konnte er im Gegensatz zu Speer soweit gehen, sie durch Bäume zu ersetzen. Für den Newton-Xenotaph, der mit einem Ring von Bäumen bewachsen sein sollte, entschied sich Boullée für den europäischen Totenbaum schlechthin, für die Zypresse. In späteren Entwürfen ist sie, dem Klima angemessener, durch die Pappel ersetzt, mit der Napoleon wenig später die europäischen Heerstraßen säumte.

8) Labyrintharchitektur

Die schlagendste Widerlegung der Ideologie vom straff gegliederten Führerstaat ergibt die Betrachtung des Amtssitzes dieses Führers selbst. Hitler hat sich von 1933 bis 1939 insgesamt drei neue Reichskanzleien entwerfen lassen. Die erste war ein großzügiger Umbau der bereits bestehenden, die zweite der Neubau in der Vosstr., die dritte, die für den neuen "Adolf-Hitler-Platz" geplant war, blieb Berlin glücklicherweise erspart. Der Neubau von 1938, von Speer in der erklärten Absicht entworfen, der Eroberungspolitik, die nun beginnen sollte, den ihr entsprechenden imperialen Rahmen zu geben, führt die Distanz, die unzähligen Gallerien, Säle, Vorgemächer, die durchquert werden müssen, um ins Zentrum der Macht zu gelangen, ostentativ vor. Nicht weniger als 220 Meter legt er zwischen den Eingang und das Empfangszimmer Hitlers. Dieser Anmarschweg, den der Initiant zurückzulegen hat, führt ausschließlich durch kahle Marmorhallen ohne Außenfenster und Ausweichmöglichkeiten, bewacht wie in Kafkas "Gesetz" durch ihren speziellen Adjutanten und durch brutalisierte, dem Cerberus ähnliche Statuen von der Hand Brekers. Wer ohne erhöhten Blutdruck über diese spiegelglatten Marmorböden zu schreiten weiß, ist zu Hitler vorgelassen. Der Initiationsweg läuft in einer Spiegelgalerie aus, derjenigen von Versailles nachgebildet, in der 1871 das Deutsche Reich gegründet wurde, jedoch genau doppelt so lang. Erschreckend ist in dieser endlosen Flucht von Sälen schon die Brutalität der Materialbehandlung. So stößt z.B. rötlicher Marmor unmittelbar, ohne ein tapeziertes Wandstück, an Mahagony. Das Auftrumpfende und Protzende dieser wertvollen

Materialien wird deutlich daran, daß sie nicht zur Auflockerung der massiven Flächen und zur Ornamentalisierung, die nur auf einem weniger erlesenen Hintergrund sich abheben könnte, verwandt werden. Statt dessen wird großflächig und parvenuhaft das geschliffene Material selber präsentiert, als könnte es selber schon seiner Umgebung den Charakter des Erlesenen mitteilen und nicht erst seine Verwendung.

Kurioserweise führt dieser Anmarschweg größtenteils an den Außenwänden entlang, hätte also ebensogut fortfallen können. Er ist Attrappe und Falle zugleich. Auf ihn aber kam es Hitler an, er gefiel ihm so gut, daß er ihn für seinen endgültigen Palast auf 550 Meter zu verdoppeln gedachte. Treffend vergleicht Lehmann-Haupt diese Bauten mit dem Minotaurus-Labyrinth. Nur führt der Weg nicht wirklich in das Gebäude hinein; das Labyrinth ist bewußt arrangierte Finte.

Hitlers Zimmer selbst ist ein erschreckendes Beispiel des möglicherweise spezifisch deutschen Einstandes von Gemütlichkeit und Brutalität. Die parvenuhafte Materialvorführung wird von seiner Möblierung mit glänzenden, sadistische Phantasien hervorrufenden, gesteppten Leder garnituren noch übertroffen. Die Intarsien des wuchtigen Schreibtisches stellen in symbolischer Absicht ein halb aus der Scheide gezogenes Schwert vor. Von ihm zeigte sich Hitler besonders befriedigt, er werde, so sagte er, seinen Besuchern "das Fürchten lehren".

Die Außenfassade - was an diesem Bauwerk ist eigentlich nicht Fassade - dieser Reichskanzlei wäre ein Beispiel für "Blockarchitektur" im Sin-

ne von Joachim Petsch. Die Fenster, die sonst den Block aufbrächen, sind klein gehalten und dazu noch in einen zusätzlichen Rahmen zurückgestellt. Der wie in einer Altarnachbildung von zwei Seitenflügeln eingefasste Mitteltrakt mit den Räumen Hitlers ist leicht zurückgesetzt und erzeugt so einen eingefassten "Weiheraum". Die Symmetrie des Gebäudes erhöht noch seinen Abschließungsgrad. Dort, wo man gewöhnlich den Eingang vermuten würde, nämlich in der Mitte, ist er gerade nicht; er ist in eine Ecke gedrängt, um im Innern den langen Anmarschweg zu ermöglichen. Die Fassade gibt sich mit ihrer Natursteinverschalung betont asketisch. Das Material dieses im Krieg zerstörten Gebäudes wurde später von der Roten Armee zur Errichtung ihres Ehrenmals in Berlin-Treptow verwendet.

Auch der dritte, nur geplante Palast Hitlers trägt nach außen eine betont spartanische Fassade vor. Über seine gesamte Länge zieht sich eine vage an die dorische Ordnung erinnernde Kolonnade. Sie eröffnet in Wahrheit jedoch keinen Zugang ins Gebäude, das sich bei näherem Hinsehen als Festung herausstellt. Die mehrere hundert Meter lange Bogenhalle ist vollständig blind. Jenseits dieser scheinbar asketischen Fassade aber befindet sich etwas ganz anderes, nämlich ein riesiger privater Lustgarten mit Wasserspielen, einem eigenen Theater, Gewächshäusern usw. Inmitten all diesen Luxus wollte sich Hitler seine "kleine, bescheidene, weißlackierte Bettstelle" (Hitler) reserviert wissen. Das immer schon des falschen Moralismus verdächtige Argument gegen derartige Verschwendung, wäre hier unangebracht. Auch der Luxus ist nicht das, was von der spartanischen Fassade verborgen wird, er ist selbst noch

Hülle. Es besteht kein Anlaß, die Architektur bestätigt es vielmehr, an Hitlers Worten zu zweifeln, daß er auf diesen Prunk ebensogut verzichten könne. Sogar die eigentlich private Ausschweifung ist hier noch Repräsentation.

An diesen Palast Hitlers sollte der große Kuppelbau angeschlossen werden, ähnlich wie in Rom die Peterskirche mit der Engelsburg verbunden war oder wie mittelalterliche Fürstenpaläste immer auch ihre Kapelle enthielten. Diese Privatkapelle Hitlers sollte 290 Meter hoch werden und 150 000 Plätze enthalten. Ihr gegenüber sollten alle Vorbilder verblassen. War die Monumentalität von Boullées Kuppelbau als Abbild der Unermeßlichkeit des Universums durch den Naturkult fundiert und Michelangelos Kuppel durch den der Kirche, so tritt hier der Kult der Herrschaft selber an deren Stelle. Der Lanterna aufgesetzt, hält ein Adler die Weltkugel in seinen Fängen.⁸⁵ Diese Lanterna allein wäre etwa ebensogroß geworden wie die gesamte Kuppel der Peterskirche. In der Fassade erscheint das "Selbstbewußtsein", das Hitler durch die architektonischen Veranstaltungen den Deutschen hatte zurückgeben wollen, als Palisadenarchitektur. Die Säulen - oder besser Grabstelen - sind sowohl am Kuppelfuß wie an der Lanterna vierkantig und so eng gestellt wie Palisaden. Sie tragen auch nichts mehr - daher ihre Ähnlichkeit zu Stelen - ,sondern heben nur das ihnen aufgesetzte Grabsymbol, den Pinienzapfen, in den Raum.

Architektonisch ist gerade dieser Bau eine konfuse Zusammenstückelung disparater Elemente. Der Grundbau ist einfach ein glatter,

quadratischer Klotz mit festungsartig beton-
ten Eckpylonen , darüber erhebt sich ohne je-
den Übergang die Kuppelhalbkugel. Das gerade-
zu, trotz seiner Monumentalität, lächerlich
Klötzchenartige dieser Architektur erschien
in Speers und Hitlers Augen als "Strenge".
Speers Bauten wirken, als habe ein Kind mit
Bauklötzen gespielt und einfach quadratische
und runde Elemente aufeinander gesetzt. Die
Enge dieser infantilen Regression selbst ist
es, die dann als "Strenge" rationalisiert
wird.

Der Charakter der NS-Architektur als
Fassade einer vorgetäuschten Substantialität
kann sich vielleicht im Vergleich mit der
des italienischen Faschismus ein Stück weit
erhellen. Sowohl Terragnis "Casa del Fascio"
in Como wie der "Palazzo della Civiltà fa-
scista" in Rom führen in ihrer Fassade, im
Gegensatz zu den entsprechenden deutschen
Bauten, ein Skelett vor, das exakt ihr In-
neres widerspiegelt. Während Speers Bau-
werke als Ausdruck einer Substanz sich aus-
geben, die jedoch gefälscht ist, vertrauen
die italienischen sich vollständig ihrer
Oberfläche an. Die Täuschung besteht hier
darin, daß gerade nichts verborgen wird.
Entsprechend gering war in Italien die Rolle
auf eine verborgene Substanz Bezug nehmen-
der Metaphern z.B. rassistischer Art. Die
Architektur des NS will Ausdruck eines sub-
stantiellen Wesens - der Rasse, der Volks-
gemeinschaft - sein, die faschistische dagegen
leistet auf Konstanz, damit auch auf Ausdruck,
grundsätzlich Verzicht. Ist Hitlers Arbeits-

zimmer die bombastische Ausführung eines kleinbürgerlichen Wohnzimmers, so könnte dasjenige Mussolinis die Kommandozentrale eines multinationalen Konzerns sein. Die zentralen Kultbauten des NS demonstrieren spartanische Austerität und Macht, die des Faschismus demonstrieren erklärtermaßen gerade nicht. Über die Gründe dieser Differenz läßt sich nur spekulieren. Die italienische Architektur vertraut dem Mechanismus, daß das Zentrum der Macht nicht mehr zu demonstrieren braucht, eben dadurch bewährt es sich als Zentrum. In Deutschland war das Zentrum vielleicht nie gefestigt genug, um auf die Demonstration verzichten zu können. Die Dauer und Unverrückbarkeit der Macht, die die Fassaden des NS bedeuten wollen, findet so ihre Entsprechung in dem ungleich viel größeren Gewicht von Metaphern der Dauer - "tausendjähriges Reich" - in der politischen Sprache. Die italienische Architektur, die auf demonstrierte Dauer verzichtet, weist folglich ein noch viel uneinheitlicheres Gesicht auf als die deutsche. Dem Faschismus ist es gelungen, mehr oder minder alle bestehenden Kunstrichtungen für sich zu beanspruchen, sofern sie sich nicht ausdrücklich gegen ihn stellte, gerade weil er sich nie für eine bestimmte Kunstrichtung erklärte. Es hat in Italien z.B. keine Verfolgung moderner Kunst gegeben, im Gegenteil erschienen modernistische Künstler lange Zeit als die faschistische Avantgarde. Was zustandekam, war eine Art Arbeitsteilung unter den Künstlern des Regimes, die ihm einen breiten

Konsens unter den Intellektuellen sicherte. Von den fünf neugegründeten Städten in den Pontinischen Sümpfen z.B. wurde die Provinzhauptstadt Littoria in einem Speer ähnlichen neoklassizistischen Stil von Piacentini und Muzio ausgeführt, das kleinere Sabaudia blieb modernistischen Architekten vorbehalten.

Eine ähnliche Differenz läßt sich in der bildenden Kunst der beiden Regime, soweit sie deren Führer zum Gegenstand hatte, nachweisen. Es gibt Hitlerbilder in allen nur erdenklichen Posen, Hitler als Feldherr, Hitler als Baumeister, Hitler als Ordensritter, Hitler als Parteiführer usw. Was in all diesen Bildern starr fixiert und unantastbar bleibt, ist seine Physiognomie. Es ist, als hätten die Maler eine kleine Photographie mit seinem Gesicht in ihr Genregemälde hineingeklebt.⁸⁶ Im italienischen Fall wird auf diese Demonstration von Konstanz inmitten sich verändernder Umstände verzichtet. Es ist gerade Mussolinis Physiognomie, die, abgesehen von konstanten phallischen Konnotationen, frei verfließt und sich fast beliebig variierbaren Bedeutungen anpaßt. Es gibt Mussolini als Savonarola, Mussolini als Schiffsbug, als fleischgewordener Fascio (Adolfo Wildt), als stilisierter Phallus (Thayat). Mussolinis Physiognomie bot sich Stilisierungen an, die in Deutschland schon Sakrileg gewesen wären.

Während der NS es auf die Konstanz in der Veränderung anlegt, vertraut sich der Faschismus dieser Veränderung selbst an. Das ist auch in Mussolinis und Hitlers Sprache ablesbar. For-

mal verlaufen Hitlers Reden alle gleich. Er beginnt mit leiser, beinahe schüchterner Stimme, um sich dann saugend in sein hysterisches Kreischen hineinzusteigern. Er muß daher alles Gewicht auf die Kontinuität dieses Verlaufes legen. Mussolinis Sprache ist umgekehrt rein konvulsiv, diskontinuierlich und detonatorisch. Es gibt von ihm keine zusammenhängende Rede, sondern nur abgehackte Sprachstöße. In psychologischen Schemata wäre Hitlers hysterische Sprache masochistisch, Mussolinis konvulsivische - seine berühmten Gesichtsverrenkungen passen nur zu gut hier hinein - unmittelbar sadistisch. Hitler führt sich selbst als Opfer der Masse vor, und zwar so sehr als Opfer, daß er seinerseits Opfer verlangen kann, Mussolini wäre ihr Vergewaltiger.

Diese einfachen Beobachtungen weisen auf eine grundsätzliche Differenz zwischen den beiden Regimen zurück. Die Ideologie des NS hantierte durchweg mit einer Substanzenmetaphysik. Wenn Mussolini in seinem Enzyklopädie-Artikel von 1933 dagegen erklärte, "unsere Theorie ist die Aktion", so ist damit jeder Suche nach einer konstanten, zugrundeliegenden Substanz ihr Recht abgesprochen. Aber die Erstarrung des NS und die faschistische "Eternità dell'Effimero" (Marinetti) koinzidieren. Denn ein "Movimento", das rein Bewegung sein will, ohne angeben zu können, was es bewegt oder wodurch es bewegt wird, ist bei aller Variabilität der Oberfläche ebenso unbeweglich wie die deutsche Substanzenmetaphysik. Die Veränderungen und der Aktionismus, in denen der Faschismus seinen

Bewegungsmodus fand, sind nur "ephemer", d.h. sie verändern in Wahrheit nichts. Die substantielle Starre in Deutschland fällt letztlich mit der akzidentellen Bewegung in Italien zusammen. Der Begriff einer wirklichen Veränderung der Gesellschaft wurde von beiden Regimen und auch von beiden Architekturen verfehlt. Die italienische hatte zwar einen ungleich viel größeren Spielraum, mußte aber diese Freiheit um den Preis erkaufen, daß sie unverbindlich blieb und keine gesellschaftlichen Implikationen setzen durfte. Die Detonationsbewegung, als die der Faschismus im Unterschied zum NS sich vorführte, ließ nur gleichgültige Splitter zurück.

9) Grabbauten und Ruinenarchitektur

Hitlers riesige Berliner Kuppelhalle übernimmt von ihrem Vorbild, dem römischen Pantheon, gerade die Grabaspekte. Sie ist, im Gegensatz zu Schinkels Version, ringsum völlig geschlossen; das Licht fällt nur durch den Oculus um Kuppelscheitel. Die 150 000 Personen in ihr befinden sich damit in einem Stück Unterwelt. Die Funktion dieses Gebäudes bleibt unklar. Es war nicht als Parlament gedacht. Der alte Berliner Reichstag sollte vielmehr als Bestandteil des "Adolf-Hitler-Platzes", in seinen relativen Proportionen jedoch vollkommen bedeutungslos geworden, erhalten bleiben. Wie Hitler es niemals für nötig befand, die Weimarer Verfassung offiziell abzuschaffen, ebensowenig hatte er vor, den Reichstag, Symbol des deutschen Parlamentarismus, abzureißen. Architektonisch sollte nur die Bedeutungslosigkeit dieser demokratischen Tradition augenscheinlich gemacht werden. Ein anderes Modell von Demokratie tritt an ihre Stelle, richtig spricht Hildegard Brenner vom "plebiszitären Charakter" der NS-Architektur.⁸⁷ In seinem Kuppelbau wollte Hitler offenbar in einer pervertierten Form von direkter Demokratie über seine notorischen "einsamen Entschlüsse" entscheiden lassen. Dazu muß die Masse zunächst dem Arrangement dieses Grabbaus unterworfen werden. Die Mitteltribüne im Innenraum wiederholt die des Zeppelinfeldes in Nürnberg und der blinde Säulenkranz, mit dem die Kuppelwölbung innen ansetzt, tritt an den Platz der "surrealistischen Unwirklichkeit" des "Lichtdoms". Dieser innere Säulenkranz ist nicht identisch mit dem äußeren auf gleicher Höhe, sie sind bezeichnenderweise durch eine geschlossene Wand getrennt. Was in Nürnberg durch die

Blendung mit Licht erzielt wurde, die Herausprengung des Sakralraumes aus der Außenwelt, sollte hier in Stein verhärtet werden. Die Abschirmung von Innen und Außen ist vollkommen. Von außen stößt der Bau durch seine Palisadenfassade ab, innen schließt er die Masse um so sicherer ein.

Wie sehr es bei dieser Masse um eine von Opfern sich handelt, geht aus einem anderen Lieblingsprojekt Hitlers, dem "Großen Bogen" auf der "Nord-Süd-Achse", dem Zugang zur Kuppelhalle, hervor. Er war ebenso wie diese Halle von Hitler selbst bereits 1925 entworfen worden, und zwar nicht zur Verherrlichung des deutschen Sieges im kommenden Weltkrieg, sondern für die Niederlage im vergangenen. Die deutsche Niederlage benötigte einen Triumphbogen, mehr als dreimal so groß wie der Napoleon für seine sämtlichen Siege zugestandene in Paris. Die Namen der 1,8 Millionen deutschen Kriegstoten sollten in ihn eingemeißelt werden.⁸⁸ Es ist also weder einfach ein Triumphbogen, denn er feiert die Niederlage und ihre Opfer, noch ein "Grabmal des Unbekannten Soldaten", denn es geht um die Beschwörung der Masse und Zahl der Toten. Der einzelne, im Krieg gefallene Soldat wird noch einmal von dieser Opfermasse vernichtet. Es sollte nicht der Toten gedacht werden, sondern ihre unheuerliche Zahl sollte die Lebenden, die unten hindurchziehen, zum Opfergang verpflichten.⁸⁹ Insofern war der neue Krieg, den Hitler von Anfang an vorbereitete, in diese Architektur mit eingebaut. Hitler, der die Niederlage im Ersten Weltkrieg nie hatte anerkennen können, der dem Krieg selber hatte die "Treue" halten wollen, hat dessen Totenmasse in diesem Bogen vereinigt und zugleich seinem Namen verbunden.⁹⁰ Er machte sich

so zum Sprecher dieser ungeheueren Totenmasse. In ihrem Namen fordert er den neuen Krieg. Hinter dieser Fixierung verblasen dessen konkrete Eroberungsziele. Wenn in Hitlers Augen ihr Tod nicht vergeblich gewesen sein durfte, was eben heißt, daß er in Wahrheit vergeblich, d.h. von keiner Geschichtsvernunft integrierbar war, so leitet er daraus die Verpflichtung ab, ihren Tod durch den einer noch größeren Masse zu überholen und mit Sinn zu erfüllen. Der "Große Bogen" sollte dem wegen der Niederlage als sinnlos empfundenen Tod einen Sinn verleihen, indem er die Fortsetzung des Opfers im Namen derer verlangte, die bereits geopfert worden waren.

Hitler hatte die Entwürfe zu diesen Bauten bereits 1925, ohne Hoffnung, sie jemals ausführen zu können, gezeichnet. Die architektonischen Projekte erscheinen demnach keineswegs als Reflex des bereits Erreichten, sondern als dessen fiktive Vorprogrammierung.⁹¹ Auch der Triumphbogen ist nicht Ausdruck des deutschen Sieges in einem kommenden Krieg, sondern fordert den Krieg selbst erst heraus.

Speer gibt auf die Frage, warum all diese Gebäude in Stein ausgeführt werden sollten, eine höchst kuriose Antwort. Er hatte bemerkt, daß moderne Stahlkonstruktionen in ihrem Verfall einen "trostlosen Anblick" boten. Dagegen entwickelte er seine "Theorie vom Ruinenwert": "Modern konstruierte Bauwerke, das war ihr Ausgangspunkt, waren zweifellos wenig geeignet, die von Hitler verlangte 'Traditionsbrücke' zu künftigen Generationen zu bilden: undenkbar, daß rostende Trümmerhaufen jene heroischen Inspi-

rationen vermittelten, die Hitler an den Monumenten der Vergangenheit bewunderte. Diesem Dilemma sollte meine 'Theorie' entgegenwirken: Die Verwendung besonderer Materialien sowie die Berücksichtigung besonderer statischer Überlegungen sollte Bauten ermöglichen, die im Verfallzustand ... etwa den römischen Vorbildern gleichen würden."⁹² Speer ließ sogar Zeichnungen anfertigen, wie seine Bauten als Ruinen wirken würden. Was Hitlers Umgebung als "Blasphemie" (Speer) erschien, stieß bei diesem selbst auf Begeisterung. Bis in ihre technischen Einzelheiten der Materialverwendung (Naturstein) und ihrer statischen Berechnung hinein waren die Bauten von vornherein als Ruinen entworfen. Eine "Theorie vom Ruinenwert" konnte nur in Deutschland entstehen, daß nie - im Gegensatz zu Italien - ein Imperium gehabt hat. Die imperialen Ruinen sind daher selbst erst zu errichten. Die mögliche Zerstörung dieser Bauwerke in einem kommenden Krieg konnte Hitler um so weniger erschrecken, als sie schon in sie hineinkonstruiert und als ihr eigentlicher Zweck gesetzt war.⁹³ Das widerlegt die Hoffnung, die auch Speer hegte, ein Führer mit solchen Bauvorhaben werde sie nicht durch einen Krieg aufs Spiel setzen. Worauf es Hitler jedoch ankam, war ihre Zerstörung selber, dazu war nicht unbedingt die Periode eines "tausendjährigen Reiches" erforderlich.

Der Totenkult des NS erhält hier seine letzte Überhöhung. Es ging nur darum, vor dem Urteil einer als end- und sinnlos vorgestellten Geschichte als "heroisch" dazustehen. "Jede große Zeit", erklärte Hitler zur Eröffnung der Architektur-

schau in München am 23. Januar 1938, "findet ihren abschließenden Wertausdruck in ihren Bauwerken. Wenn Völker große Zeiten innerlich erleben, so gestalten sich diese Zeiten auch äußerlich. Ihr Wort ist dann überzeugender als das gesprochene: Es ist das Wort aus Stein! (...) Es mögen oft Jahrhunderte vergehen, ehe die Größe einer Zeit auch in der sichtbaren Dokumentierung durch ihre Bauwerke verstanden wird. Ein gutes Beispiel dafür ist diese Stadt (d.h. München). Weder hat sie den König einst begriffen, der ihre Bauwerke schuf, noch begriff sie die Bauwerke, die das Ergebnis seines Geistes gewesen sind. Heute ist die Beurteilung anders. Wir dürfen hoffen, daß auch wir einst auf eine so gnädige Beurteilung rechnen können."⁹⁴ Der feudale Machthaber, mit dem Hitler sich in diesem gewollt verschrobene Bildungsdeutsch vergleicht, ist vermutlich Ludwig der II. von Bayern.⁹⁵ Wie dessen Bauten unverständlich geblieben seien, so könne auch Hitler auf das Urteil seiner Zeitgenossen keine Rücksicht nehmen. Worauf es ankomme, sei nicht das Urteil derjenigen, die diesen Gebäuden wohl oder übel ausgesetzt sind, sondern die "gnädige Beurteilung" durch die "Jahrhunderte". Der Gegenwart und ihren Individuen wird barsch bedeutet: "Es gibt Dinge, über die nicht diskutiert werden kann. Dazu gehören alle Ewigkeitswerte."⁹⁶ Die "Ewigkeit" dieser "Werte" bemißt sich also genau daran, wie weit sie die Gegenwart von der Diskussion ausschließen. Es sei nicht nur erlaubt, sondern sogar notwendig, die Zeitgenossen dem Geschichtsurteil,

das Hitler für sich usurpiert hat, zu unterwerfen, denn eben dadurch, d.h. durch den diktatorischen Charakter der Macht, werde die Zeit "groß". Maßstab ihrer "Größe" ist die Zahl der Opfer, die sie verlangte. Die "Traditionsbrücke", nach der Hitler sucht, ist demnach nicht eine kontinuierlicher Denkanstrengungen und Reflexionen, d.h. nicht eine, die sich durch die Opposition hindurch konstituierte, sondern die stumme Tradition der Opfer der Vergangenheit, die die jeweilige Gegenwart zu neuen Opfern verpflichtet.

Die Selbstvorführung Hitlers als Sprachrohr der "Ewigkeitswerte" ist jedoch mehr als bloße Usurpation. Er gewann - in seinen Augen - das Recht dazu als Verkörperung des "Unbekannten Soldaten" aus dem Ersten Weltkrieg, d.h. seiner ungeheueren Masse von Kriegstoten. "Seit dem katastrophalen Ausgang des Weltkrieges", schreibt Elias Canetti, "ist er (Hitler) von der Masse der gefallenen deutschen Soldaten erfüllt, die für ihn nicht vergeblich gefallen sein können."⁹⁷ Die Sinnlosigkeit ihres Todes war für Hitler undenkbar, andererseits war die einzig mögliche Sinnerfüllung das Übertreffen ihrer Zahl. Nur als extreme Zuspitzung dieser Dialektik ist Hitler zu begreifen. Die sinnlosen Opfer der Vergangenheit, zu deren Verkörperung er sich gemacht hatte, forderten größere Opfer von der Gegenwart. Darum waren Hitlers Bauwerke wieder nur für die Zerstörung vorgesehen. Dies verwandelt den Totenkult des NS in einen des Todes selbst. Er läuft auf eine einzige, ungeheuerere Tautologie hinaus. Es sind Opfer verlangt, und zwar in möglichst großer Zahl, aber sie sind nicht von einem Götzen oder säkularisierten Geschichtssinn verlangt, sondern nur von den Opfern selbst. Der NS-Staat war, jenseits

aller Ziele, die er erreichen wollte, und die demgegenüber bedeutungslos werden, eine riesige Opferveranstaltung. Diese Opfer haben ihre Bedeutung nicht in dem, "warum" sie starben, sondern nur in ihrer ungeheueren Zahl. An der Gegenwart interessierte Hitler nur, daß sie zur Zerstörung bestimmt war. Dementsprechend sollte sie auch gebaut werden. Die NS-Architektur errichtete keine Bauten für den Gebrauch der Gegenwart, sie wollte nur dokumentieren: hier wurden gewaltige Opfer dargebracht. Über die "heroischen Inspirationen" sollten so "künftige Generationen" zum Opfergang veranlaßt werden.

Es ist dabei von untergeordneter Bedeutung, wer genau diese Opfer sein würden. Die riesigen Bauwerke hätten, so waren sie von Speer berechnet, nur mit "Fremdarbeitern", also mit aus Rußland und Polen importierten Sklaven ausgeführt werden können. Speers Kostenschätzung war auf kostenlose Arbeitskräfte abgestellt. So fand das Stichwort der "dorischen Welt" seine genaue Entsprechung in der NS-Ökonomie, und zwar nicht nur in der Lagerökonomie der SS.⁹⁸ So konkret war der Krieg, bevor er begann, in dieser Architektur vorgeplant, und als Hitler zu Beginn des Überfalls auf Rußland zu Speer bemerkte: "Granit und Marmor werden wir uns dort holen, soviel wir wollen",⁹⁹ so erscheint er sogar um der Bauvorhaben willen geführt.

Das Erstaunliche ist, wie lange Hitler mit diesen Architekturplänen sich getragen, wie hartnäckig er an ihnen festgehalten hat. Seit mindestens 1925 lagen die Entwürfe zu den wichtigsten Bauten vor. Das Symbol der Welt-herrschaft, die Kuppelhalle mit Adler und

Weltkugel, war längst vor dem Versuch ihrer Verwirklichung projiziert. Es ist erst das Symbol, das hier nach seiner Erfüllung verlangt. Nach Hitlers Ansicht war dieser Kuppelbau "mehr wert als drei gewonnene Kriege".¹⁰⁰ Gegenüber seiner "heimlichen Liebe" bemerkte er eines Tages: "Das sage ich Ihnen, Speer, diese Bauten sind das Wichtigste! Sie müssen alles daransetzen, sie noch zu meinen Lebzeiten fertigzustellen."¹⁰¹ Durch sie sollte Berlin zum "neuen Mekka" und zu einem riesigen Kultzentrum werden. Die Ostgrenze des neuen Reichs sollte mit "Totenburgen" bestückt werden, die, allesamt an Boullées Xenotaphen orientiert, die "deutsche Ordnungsmacht" gegenüber dem "chaotischen Osten" (Hitler) demonstrieren sollten. Durch die Toten eben konstituierte sich die Ordnung. An der Westgrenze erfüllten, wie Paul Virilio jüngst nachgewiesen hat, die Bunker des Atlantikwalls - zum Teil von Hitler selbst entworfen - eine analoge Symbolfunktion.¹⁰² Im Zentrum dieses Totenreiches sind sämtliche Kultbauten Grabmonumente.

Speer teilt mit, wie Hitler von Bildern der Zerstörung geradezu besessen war: "Ich erinnere mich, wie er (Hitler) sich in der Reichskanzlei die Filme vom brennenden London, vom Flammenmeer über Warschau, von explodierenden Geleitzügen vorführen ließ und welche Gier ihn dann jedesmal erfaßte. Nie aber habe ich ihn so außer sich gesehen wie gegen Ende des Krieges, als er wie in einem Delirium sich und uns den Untergang New Yorks in Flammenstürmen ausmalte. Er beschrieb, wie sich die Wolkenkratzer in riesige brennende Fackeln verwandelten, wie sie durcheinanderstürzten, wie der Widerschein

der berstenden Stadt am dunklen Himmel stand und meinte, wie aus einer Extase zurückfindend, Saur solle den Entwurf Messerschmidts für einen vierstrahligen Fernbomber sofort in die Wirklichkeit umsetzen."¹⁰³ Der Krieg war zu diesem Zeitpunkt längst verloren. Nur die Zahl seiner Opfer konnte noch erhöht werden. Es ging nicht darum, die Niederlage doch noch abzuwenden, noch schwebte Hitler eine einfache Rache vor. Vielmehr bezog er die Vorstellung seiner Größe allein vom Ausmaß der Zerstörungen, die er verursachte, auch wenn es am Ende die Zerstörung Deutschlands war.¹⁰⁴

Soweit verstand er sich selbst noch als Instrument, als Zuspitzung der Dialektik des Opfers. Die angestaute Masse sinnloser Opfer, die in ihm lebendig wurde, verlangte zu ihrer Auslöschung ihre Überbietung.¹⁰⁵

10) Der Fetischcharakter der NS-Architektur

Sämtliche Gebäude des NS sind ornamentlos. Sie trugen zwar Embleme, wie das Hakenkreuz, Adler usw., die nach dem Krieg entfernt werden konnten, ohne daß ihr Fehlen bemerkt würde, sind jedoch nicht durch Ornamente aufgeschlüsselt. Ornamentlose Fassaden sind in der Moderne grundsätzlich auf zweierlei Weise denkbar; entweder in Glas, Stahl und Beton, das wäre die konstruktivistische bzw. funktionalistische Lösung durch den Einsatz betont artifizieller Materialien, oder als archaisierende Naturmetaphern, das wäre die Lösung des NS. Diese Gegenüberstellung des modernen Konstruktivismus, der in der Ablehnung des Ornaments mit dem NS sich trifft, zur anachronistisch anmutenden Architektur Speers soll im folgenden in ihren Grundzügen erörtert werden. Es ist zugleich nach dem versteckt Repressiven im Funktionalismus zu fragen und nach dem konstruktivistischen Element im NS.

Seit Adolf Loos sind Ornamente auf erotische, und zwar prägenitale Symbole zurückgeführt worden. Sie galten, psychoanalytisch gesprochen, als Ausdruck des fetischistischen und polymorphen Partialtriebes.¹⁰⁶ Das Ornament und die Befriedigung, die es verspricht, sind Adolf Loos, der als einer der ersten es hatte abschaffen wollen, peinlich als Manifestationen unerfaßter Natur. Es war das Problem des frühen Funktionalismus, als dessen authentischsten Vertreter wir Adolf Loos hier betrachten, gegen jenes partiale und vergängliche Glück argumentieren zu müssen, ohne den Glücksanspruch selbst preizugeben. "Der mensch unserer zeit", schreibt Loos, "der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein

degenerierter. Man kann die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die abortwände beschmiert sind."¹⁰⁷ Kritzeleien auf den Wänden öffentlicher Bedürfnisanstalten und Ornamente sind für Loos ein und dieselbe Sache. Daher wahrscheinlich seine Meinung, südliche Länder befänden sich auf einer niedrigeren Kulturstufe. Der Appell an unmittelbare und partiale Befriedigung macht, so Loos, das Ornament zum "Verbrechen" an der Möglichkeit einer Höherentwicklung der Menschheit. Gegenüber den zurückgestauten Trieben, die sich dort, der Reflexion entzogen, entladen, vertritt der frühe Funktionalismus die Position des - mit Kant gesprochen - intelligiblen Charakters, der derartige Partialbefriedigungen verschmähen kann. Loos argumentiert nicht, obwohl er auch von solchen Tönen nicht frei ist, gegen Befriedigung überhaupt, sondern nur gegen die vorschnelle und partiale, zugunsten einer universalen und antifetischistischen Befriedigung im Intelligiblen. In Speers Monumentalarchitektur wird das Ornament dagegen nicht in der Transparenz und Intelligibilität der Konstruktion aufgehoben und überflüssig gemacht, insofern also auch in seinen Rechten anerkannt, sondern einfach verbannt. Seine Gegenposition zum Fetischismus der prägenitalen Partialtriebe ist damit, wie Loos noch sehr genau wußte, selber fetischistisch. Erzielt werden sollte nicht die kristalline Transparenz des Intelligiblen, die dem Individuum noch keinen Befriedigungsmodus architektonisch vorschreibt, sondern dessen dumpfe Überwältigung. Im Ornament hätte das Individuum immerhin sich wiedergefunden und sich angeheftet. Anders als fetischistisch ist Speers großflächige Materialvorführung kaum zu definieren.

Eine Vermittlung zur Sphäre der sinnlichen Subjekte stellt das Ornament jedoch nicht allein durch seinen erotischen Appellcharakter dar. Als Kultivierung von Arbeitsspuren weist es auch seine Herkunft aus menschlicher Arbeit nach. Insofern enthält das Ornament selbst schon eine antifetischistische Intention. Grundsätzlich verbirgt die kahle Fassade der NS-Architektur dagegen, daß und wie die Gebäude konstruiert sind. Freilich ist das Ornament nur Kultivierung der Arbeit, die Gebäude sind nicht wirklich so gebaut, wie sie es glauben machen. Daher sollte die Verwendung artifizieller und industrieller Materialien für Loos die Herkunft der Bauwerke als ganzer aus der Sphäre menschlicher Arbeit nachweisen. Eben dadurch würden sie, so war die Hoffnung, für die Menschen transparent. Die Verwendung von Stahl, Glas und Beton war also nicht nur eine technische Notwendigkeit, sie war auch programmatisch als Aufklärungsin-tention fundiert. Die Bauten sollten so wenig wie möglich als Resultat eines undurchsichtigen Naturprozesses erscheinen und so wenig wie möglich ihre Benutzer in Naturzusammenhänge verstricken. Auch diese Forderung nach absoluter Klarkeit durch Verbannung alles Organischen entgeht nicht immer dem Kitsch, der Naturgewachsenheit vortäuscht. Er ist dann das, was Ernst Bloch mit Bezug auf Mies van der Rohe "Lichtkitsch" nennt, oder, mit Bezug auf Le Corbusier, die "extreme Kiste". Der NS-Architektur, ebenso ornamentfeindlich wie die funktionalistische, kam es jedoch genau auf die Renaturalisierung des Fetischs an. Statt ihren Ursprung aus menschlicher Arbeit sichtbar zu machen, arbeitet sie, das wäre die erste Bestimmung ihres Fetischcharakters, mit Naturmetaphern. Troosts Bauten am Münchener Königs-

platz präsentieren sich ebenso wie Speers Reichskanzlei und fast alle anderen Bauten des Regimes als quasi-naturale Ablagerungsarchitektur. Vertikale, d.h. tragende Elemente fehlen ihren Fassaden vollkommen. An ihrer Stelle erscheint eine Schicht über die andere gelegt, tragende Stützen wären noch als menschliches Produkt erkenntlich gewesen. Diese Gebäude behaupten, Resultat von Naturprozessen und damit nach menschlichen Maßstäben unverrückbar zu sein. So erklärt sich auch die ausschließliche Verwendung von Naturstein (möglichst Granit) an diesen Fassaden. Die Naturillusion wird dadurch noch gesteigert, daß die Fenster durchgängig in Wandnischen zurückgesetzt sind und so Wandstärke vortäuschen. Es handelt sich jedoch um eine Täuschung, die massive Natursubstanz, die diese Architektur vorspiegelt, ist hohl.

Die scheinbar naturwüchsigen und massiven Fassaden verbergen ausnahmslos, das wäre die zweite Bestimmung dieses Fetischs, ein in Wahrheit tragendes Stahlgerüst. Die Kritik, die NS-Architektur sei in technischer Hinsicht anachronistisch gewesen, greift also zu kurz. Ihr Anachronismus, der naturgebundene Verfahrensweisen vorspiegelt, ist selbst noch Schein, hinter dem sich ein gemäß den modernen Methoden konstruiertes Gerüst versteckt. Sowohl in Troosts Ehrentempeln wie in Speers Turm für die Pariser Weltausstellung oder in Sagebiels Berliner Luftfahrtministerium ist ein Stahlskelett das wirklich tragende Element, in das die Natur vortäuschenden Steinplatten eingehängt sind. Dieser konstruktive Kern darf jedoch nicht erscheinen und die Naturillusion zerstören. Die Ver-

legung der tragenden Struktur nach außen war dagegen die antifetischistische Intention der funktionalistischen Architektur gewesen.

Die Fetischisierung geht jedoch in der NS-Architektur noch einen Schritt weiter. Das Naturmaterial (Stein) wird von ihr so behandelt, als wäre es artifiziell. Das nähert diese Architektur der des Funktionalismus zum Schein wieder an. Die scheinbar massiven Pfeiler des Turms für die Pariser Weltausstellung oder die Pfeilerreihe der Zeppelintribüne imitieren eine Stahlkonstruktion in Stein. Als Säulen, der gegebenen Bearbeitungsform von Stein, sind sie nicht mehr ansprechbar, sie sind zu einfachen, vierkantigen Trägern geworden. Diese Gebäude tun also so, als seien sie aus massivem Stein, während sie gleichzeitig ein Stahlgerüst in ihrem Innern verstecken und den Stein außen so behandelt, als wäre er Stahl. Auch die an sich funktionslosen Rippen der großen Kuppel sind so eng gestellt, daß sie einen Stahlbau nachbilden.¹⁰⁸ Während die ersten Stahkonstruktionen den Stein nachahmten, sichtbar noch heute an alten Eisenbahnbrücken, wo Säulenkapitälé Steinmetzarbeiten graziös nachbilden, dreht sich das Verweisungsverhältnis hier um. In der NS-Architektur wird das konstruktive Gerüst zunächst hinter natürlicher Massivität verborgen, um dann als scheinbare Konstruktion in Stein wieder hervorzutreten. Vom Konstruktivismus, hier irrt die Interpretation von Barbara Miller-Lane, wird nur seine abweisende Kahlheit, sozusagen seine Ideologie, übernommen, ohne seine Aufklärungsintention durch den Verweis auf menschliche Arbeits- und Konstruktionsverfahren, die die Bauten aus dem Naturzusammenhang

herausheben sollten. Arbeit erscheint in der Architektur Speers vielmehr selber als Naturprozeß und wird so ihrer Reflexions- und Einspruchskraft beraubt. Der Konstruktivismus hatte sich bewußt jeder Anspielung auf Natur, sowohl der des ornamentalen Details wie der Naturmetapher im Ganzen, enthalten. Seine Inspirationen hatte er dagegen, wie Le Corbusier 1923 programmatisch in "Vers une architecture" es formulierte, aus den reinen stereometrischen Formen der Industriearchitektur bezogen. Die betont artifizielle Sphäre der Architektur wollte so der Natur die ihre aussparen. Im NS wird durch die Re-Naturalisierung der Architektur Natur vollends zugerichtet; sie wird so behandelt, als wäre sie artifizielles Material. Denn die Naturalisierung des Fetischs rekonstruiert keineswegs, wie die NS-Ideologie behauptete, den Naturverband.

Anmerkungen

- 1) Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt/Main 1977, S. 50.
- 2) Die Dokumente sind heute am einfachsten zugänglich in Adelbert Reif (Hrsg.), Albert Speer - Kontroversen um ein deutsches Phänomen, München 1978, S. 17 - 230.
- 3) Albert Speer, Erinnerungen, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1969, S. 126.
- 4) Albert Speer, Spandauer Tagebücher, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1978, S. 174.
- 5) Speer, Erinnerungen, S. 148.
- 6) Es ist zur Erklärung des Verhältnisses Hitler-Speer nicht nötig, wie Alexander Mitscherlich es vorschlägt, auf eine verdrängte homoerotische Neigung zurückzugreifen - vergl. A. Mitscherlich, Hitler blieb ihm ein Rätsel - die Selbstblendung Albert Speers, in A. Reif (Hrsg.), Albert Speer - Kontroversen um ein deutsches Phänomen, S. 460ff. Das mag psychologisch zutreffen, ist in diesem Zusammenhang jedoch kaum von Belang. Die Unterwürfigkeit Hitlers gegenüber Speer läßt sich auch ohne solche Rückgriffe ausreichend dokumentieren: "Der Mensch, den sie Führer nannten und der heute abend das schlichte Weltkind mit den gutartigen Augen spielte, wenn jener Mensch einige Worte sprach, so beugten sich alle umstehenden Paladine ergeben vor, alle auf denselben Punkt zu, den Mund des Gewaltigen mit der Fliege darüber. Es war, als habe ein warmer Wind der Ergebenheit die stolzen Halme lautlos gebogen, so daß ich nur noch die gefalteten Specknackn unserer Reichsführung zu Gesicht bekam. (...) Der dickgesichtige Hitler nahm die Ergebenheitswelle auf, er seinerseits beugte sich diskret jenem Speer entgegen, der rechts von ihm saß und gelegentlich einige artig-gelangweilte Worte sprach. Was an Huldigungen dem Hitler entgegenwogte, leitete er an Speer weiter: es war eine Art Stafettenlauf der Ergebenheit. Es schien Speer eine Art Bewunderter, Geliebter zu sein, und er war es, der die Huldigungen entgegennahm, als seien sie Kleingeld." So lautet die Beschreibung einer NS-Veranstaltung durch den Schriftsteller Günter Weisenborn (zit. in Speer, Spandauer Tagebücher, S. 216).

- 7) Speer, Erinnerungen, S. 52.
- 8) Rede von Joseph Goebbels, in "Völkischer Beobachter" vom 23. Jan. 1938.
- 9) Ibidem.
- 10) Speer, Erinnerungen, S. 126f.
- 11) Albert Speer, Architektur-Arbeiten, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1978, Vorwort. Diese Definition des NS als technokratisches Regime findet sich auch in einigen Analysen aus marxistisch-kulturkritischer Sicht - so veröffentlichte Herbert Marcuse 1941 in den "Studies in Philosophy and Social Science" (ehemals "Zeitschrift für Sozialforschung") einen Aufsatz unter dem Titel "Some Social Implications of Modern Technology" (IX, New York 1941, Nr. 3). Wenn Marcuse den NS als "vollendete Technokratie" beschreibt, die die privatkapitalistische Anarchie der Profitinteressen erfolgreich beseitigt habe, so spricht er ihm damit eine Rationalität zu, den inzwischen von den Dokumenten, nicht zuletzt von denen des "obersten Technokraten", Albert Speer, widerlegt worden ist.
- 12) Für den italienischen Fascismus waren "nazionalismo rivoluzionario" und "patriottismo antitradizionale" analoge Wortbildungen. Beide stammen von F. T. Marinetti; vergl. dazu seine Schrift Guerra - sola igiene del mondo, Milano 1914.
- 13) Oswald Spengler schrieb 1933 zur Begrüßung Hitlers, es ist der erste Satz des Buches: "Niemand konnte die nationale Umwälzung dieses Jahres mehr herbeisehnen als ich." Wenig später heißt es: "Ein großes Ereignis bedarf des wertenden Urteils der Mitlebenden nicht. Die Geschichte selbst wird es richten, wenn keiner der Handelnden mehr lebt." - was sich im wörtlichen Sinne bestätigen sollte (Oswald Spengler, Jahre der Entscheidung, München 1933, S. VII und VIII).
- 14) Oswald Spengler, Preußentum und Sozialismus, München 1920, S. 4.
- 15) Spengler, Preußentum und Sozialismus, S. 50.

- 16) Spengler, Preußentum und Sozialismus, S. 63.
- 17) Vergl. dazu die Spengler-Kritik bei Siegfried Kracauer, History- Last Things before the Last, New York 1972.
- 18) Die einzig angemessene Reaktion auf Spenglers Unternehmen wäre wahrscheinlich der Satz, mit dem die französischen Surrealisten seine Philosophie beantworteten: "Auch dieser Untergang des Abendlandes war ein Fehlschlag."
- 19) Spengler, Preußentum und Sozialismus, S. 42.
- 20) Gottfried Benn, Dorische Welt. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Kunst und Macht, in ders., Gesammelte Werke, hrsg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1968.
- 21) Dieser Denkduktus nähert Benn der berühmten Freiburger Rektoratsrede Heideggers von 1933 an, in der die Machtergreifung des NS mit den Worten gefeiert wird, in ihr trete "das Sein" wieder hervor. Auch Benns Demagogie der "Zucht" oder "Züchtung" findet sich ebenso bei Heidegger. Die Illusion ist bezeichnend für die deutschen Intellektuellen, sowohl für Spengler und Benn wie für Heidegger, die NS-Führung selbst noch in die "Zucht des Seins" (Heidegger) nehmen zu können.
- 22) Zum "Mythos von Sparta" während der Französischen Revolution vergl. Luciano Canfora, Ideologie del classicismo, Torino 1980, S. 13f.
- 23) In Florenz z.B. wurde die Domkuppel von Brunelleschi vor allem für die Außensicht auf die Stadt gebaut, innerhalb der verschachtelten Altstadt selber ist sie nahezu unsichtbar. Die einzige Vedute in Florenz selber ist die eben von Brunelleschi angelegte Straße zwischen seiner Domkuppel und der ebenfalls von ihm gebauten Kuppel von SS. Annunziata, die heutige via dei Servi.
- 24) Ähnlich war das Verfahren Troosts mit Klenzes klassizistischen Propyläen in München. Troost entfernte die Bepflanzung des Königsplatzes, um ihn als Aufmarschfeld geeignet zu machen, schloß ihn durch zwei neue Gebäude und zwei "Ehrentempel" ab und verwandelte damit auch die Propyläen in einen Abschluß - wodurch sie eben aufhören, "Propyläen" zu sein.

- 25) Vergl. Speer, Erinnerungen, S. 55 und 76.
- 26) Speer, Erinnerungen, S. 76. Die dem Athener Stadion nachgebildete Hufeisenform des "Deutschen Stadions" in Nürnberg begründet Speer weiterhin damit, daß ein geschlossener Kessel bei diesen ungeheueren Ausmaßen für die Zuschauer unerträglich geworden wäre. Das Stadion sollte 550 Meter lang, 460 Meter breit und knapp 100 Meter hoch werden. Es sollte 400 000 Zuschauern Platz bieten - vergl. Speer, Erinnerungen, S. 81.
- 27) Speer, Spandauer Tagebücher, S. 166f.
- 28) Vergl. Adolf Max Vogt, Russische und Französische Revolutionsarchitektur, Köln 1974.
- 29) Speer, Spandauer Tagebücher, S. 202.
- 30) Vergl. Jochen Thies, Architekt der Weltherrschaft, Düsseldorf 1976, S. 68.
- 31) Thies, Architekt der Weltherrschaft, S. 80f.
- 32) Speer, Erinnerungen, S. 157; vergl. auch Spandauer Tagebücher, S. 167.
- 33) Jean-Michel Palmier, De l'expressionisme au nazisme. Les arts et la contre-révolution en Allemagne (1914 - 33), in *Éléments pour un analyse du fascisme*, Seminaire de Maria Macciocchi, Tome I, Paris 1976, S. 394 und 396. Vergl. auch Jean Clair, *Nouvelle Objectivité et art national-socialiste: l'inversion des signes*, in *Actes du colloque du C.I.E.R.E.C.*, Saint-Etienne 1980.
- 34) Vergl. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/Main 1972.
- 35) Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur*, München 1963, S. 466. Vergl. auch Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1978, Bd. II, S. 192f.
- 36) Vergl. Reinhard Müller-Mehlis, *Die Kunst im Dritten Reich*, München 1976, S. 170.

- 37) Barbara Miller-Lane hat darüber hinaus nachgewiesen, daß die modernistische Bewegung während der NS-Zeit keineswegs einfach erlischt, sondern einige ihrer formalen Lösungen, insbesondere in Industriebauten, durchaus übernommen werden - Architecture and Politics in Germany, Cambridge/Mass. 1968, S. 185.
- 38) Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949.
- 39) Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.
- 40) Anna Teut, Die Architektur im Dritten Reich 1933 - 1945, Berlin 1967.
- 41) Joachim Petsch, Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich, München und Wien 1976.
- 42) Miller-Lane, Architecture and Politics in Germany, S. 185ff.
- 43) Miller-Lane, Die "steinernen Dokumente" des Dritten Reichs, in A. Reif (Hrsg.), Albert Speer - Kontroversen um ein deutsches Phänomen, S. 343.
- 44) Lars Olof Larsson, Die Neugestaltung der Reichshauptstadt, Stuttgart 1978, S. 108.
- 45) Elaine S. Hochmann, Die "steinernen Dokumente" des Dritten Reichs, in A. Reif (Hrsg.), Albert Speer, Kontroversen um ein deutsches Phänomen, S. 352ff.
- 46) H. Lehmann-Haupt, Art under a Dictatorship, New York 1973, S. 106ff.
- 47) Vergl. John Elderfield, Total and Totalitarian Art, in "Studio International", April 1970.
- 48) Joachim Petsch, Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln und Wien 1977, S. 212f.
- 49) Jochen Thies, Architekt der Weltherrschaft, leitet aus den Bauplänen Hitlers ab, dessen Eroberungspläne seien weltweit gewesen und hätten sich nicht auf Europa beschränkt.

- 50) Vergl. hierzu die Schriften von Moeller van den Bruck, z.B. Das Dritte Reich, Berlin 1932².
- 51) Robert R. Taylor, The "Word in Stone". The Role of Architecture in the National Socialist Ideology, Berkeley/Cal. 1974, S. 273. Taylors Arbeit versteht sich als historische Fortsetzung von Miller-Lanes "Architecture and Politics in Germany 1918 - 1945, die sich trotz ihres Titels auf die Weimarer Periode konzentriert hatte.
- 52) Vergl. Gottfried Benn, Züchtung, in ders., Gesammelte Werke, Ausgabe Wellershoff. Der Text ist von 1934 - siehe dazu auch seine Selbstkritik von 1944, Züchtung II, ebd.
- 53) Speer, Erinnerungen, S. 172.
- 54) Zur Frage der Baukosten vergl. Rino Sanders, Nervi über Speer. Zwei Welten der Architektur: "Es müssen Jahre der Verrücktheit gewesen sein". Interview mit Pier Luigi Nervi, in "Die Zeit" vom 20. Feb. 1970.
- 55) Zit. in Speer, Erinnerungen, S. 82.
- 56) Aus einer "Kulturrede" Hitlers auf dem Reichsparteitag in Nürnberg 1937, abgedruckt in Teut, Die Architektur im Dritten Reich, S. 189.
- 57) Zu einer Analyse von Hitlers Sprache vergl. neben Klemperers LTI den Roman von Carlo Emilio Gadda, Eros e Priapo.
- 58) Speer, Spandauer Tagebücher, S. 100.
- 59) Hitlers Skizzen von 1925 zum "Großen Bogen" und zur "Großen Halle" sind abgedruckt bei Karl Arndt, Architektur und Politik, in Speer, Architektur-Arbeiten, S. 128. Der Triumphbogen sollte so, wie Hitler ihn gezeichnet hatte, ausgeführt werden. Er wird daher von Speer in obigem Buch nicht unter die eigenen Werke gezählt. Die "Große Halle" wurde von Speer neu entworfen.
- 60) Speer, Erinnerungen, S. 163. Die nazistische Presse liebte es, die Neubaupläne als Hitlers persönliche Schöpfung vorzuführen. So hieß es in Goebbels Rede zur Eröffnung der Architekturausstellung in München am 23. Jan. 1938: "Es ist jetzt zwei Uhr nachts,

und die Millionenstadt (gemeint ist Berlin) ist schön zur Ruhe gegangen. Irgendwo am Reichskanzlerplatz in einer Privatwohnung brennt noch Licht. Dort sitzt eine kleine Gesellschaft um einen Tisch versammelt, auf dem eine Karte der Reichshauptstadt liegt. Mitten unter ihnen ein Mann, der mit breiten Bleistiftzügen diese Riesenstadt neu gestaltet. Es wird nicht viel dabei gesprochen, man hört nur leise den Zeichenstift über einen grünen Stadtplan oder über weißes Papier gleiten. Aber man fühlt, daß die Herzen aller Anwesenden plötzlich anfangen, schneller zu schlagen, die Augen glühen und die Hände zittern. In der Phantasie erscheint plötzlich ganz klar und deutlich sichtbar die Vision einer neuen Weltstadt. Der Mann, den seine Gegner jetzt in einem Konvertikel von Verschwörern vermuten, beschäftigt mit finsternen Umsturzplänen, der sitzt seelenruhig vor einem Berliner Stadtplan und entwirft Projekte, so als wenn er sie morgen verwirklichen könnte, mit der Ruhe, der Gewißheit und der Sicherheit einer Persönlichkeit, die nicht nur weiß, was sie will, sondern auch will, was sie weiß"... usw. ("Völkischer Beobachter" vom 23. Jan. 1938). Zu jedem noch so scheinhaften Neubeginn gehört ein Gründungsmythos hinzu, der hier von Goebbels frei fabulierend, im Deutsch eines bemühten Gymnasiasten entfaltet wird.

- 61) Vergl. Anna Teut, Die Architektur im Dritten Reich, S. 367.
- 62) G. W. F. Hegel, Werke Bd. XIII (Vorlesungen über die Ästhetik Bd. I), hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1970, S. 24.
- 63) G. W. F. Hegel, Werke Bd. XV (Vorlesungen über die Ästhetik Bd. III), S. 254f.
- 64) Alfred Schinz, Berlin. Stadtschicksal und Städtebau, Braunschweig 1964, S. 193.
- 65) Vergl. Ernst Jünger, Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, Hamburg 1932.
- 66) Vergl. Elias Canetti, Hitler nach Speer, in ders., Die gespaltene Zukunft, München 1972.

- 67) Miller-Lane, Die "steinernen Dokumente" des Dritten Reichs, in Reif (Hrsg.), Albert Speer - Kontroversen, S. 346.
- 68) Speer, Erinnerungen, S. 68.
- 69) Ebd.
- 70) Speer, Erinnerungen, S. 168.
- 71) Eine Deutung des NS als heidnischer Personenkult trägt Hans-Jochen Gamm vor: "Das ist der kultische Zirkel: Man hebt beim Naturmythos an und schließt mit der Rettergestalt. Alles ist eingefangen ... und letztlich steht dem Erdkreis in der Gestalt Hitlers der Lichtbringer bereit. (...) Wer etwas von der messianischen Idee weiß, mag betroffen darüber sein, wieweit der braune Kult tatsächlich die Züge Christi auf Hitler übertrug und ihn damit im Verständnis der Christen zum Antichristen proklamierte" (Der braune Kult, Hamburg 1962, S. 181). Die Architektur des NS deutet demgegenüber an, daß das Messianische und das Politische keineswegs notwendig in der Person Hitlers koinzidierten. Soweit der "braune Kult" ein Kult war, machte er noch die Person zu seiner Funktion. Gamms Folgerung, die Kirche zur antifaschistischen Institution par excellence zu erklären, ist historisch schlicht unzutreffend.
- 72) Speer, Erinnerungen, S. 71.
- 73) "Völkischer Beobachter", Berliner Ausgabe vom 20. 4. 1939.
- 74) Ibidem.
- 75) Siehe Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig, Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen, Gießen 1975, S. 23f, auf deren detaillierte Untersuchung sich unsere Darstellung hier stützt.
- 76) Eine besonders kuriose Verwendung des Pinienzapfens befindet sich im Schinkel-Pavillon hinter dem Charlottenburger Schloß. In ihm hat sich der preußische König exakt diejenige halbkreisförmige Steinbank nachbauen lassen, auf der Goethe in Pompeji über den Tod meditiert haben soll. Sie ist von zwei Pinienzapfen flankiert.

- 77) Herding/Mittig, Kunst und Alltag im NS-System, S. 24.
- 78) Vergl. Speer, Erinnerungen, S. 169.
- 79) Zur Architektur der Französischen Revolution ist die folgende Literatur grundlegend: Emil Kaufmann, Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur, Wien und Leipzig 1934; ders., Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu, in "Transactions of the American Philosophical Society", 1952; ders., Architecture in the Age of Reason, Cambridge/Mass. 1955; Adolf Max Vogt, Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel und Stuttgart 1969; ders., Russische und Französische Revolutionsarchitektur, Köln 1974.
- 80) A. M. Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 175.
- 81) A. M. Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 190.
- 82) Vergl. Emil Kaufmann, Architecture in the Age of Reason, hier zit. nach der italienischen Übersetzung: Architettura dell'illuminismo, Torino 1966, S. 184.
- 83) Zit. bei Vogt, Boullées Newton-Denkmal, S. 243.
- 84) Vergl. John Summersen, The Classical Language of Architecture, London 1962.
- 85) Diese Weltkugel in den Fängen des Adlers auf der Kuppel ist zu einem Ei deformiert. Speer behauptet, in der Höhe von 290 Metern könne nur ein Ei als Kugel erscheinen - Erinnerungen, S. 175.
- 86) Auf einen besonders grotesken Fall derartiger Idolatrie stieß Speer beim Außenminister von Ribbentrop. Hitler hatte allen seinen Ministern jeweils eine Photographie mit Autogramm verehrt, als Speer jedoch einmal in der Villa von Ribbentrops zu Besuch war, fand er die Wände mit Dutzenden solcher Photos behängt. Von diesem außergewöhnlichen Gunstbeweis beunruhigt, ergaben Speers Nachforschungen, daß auch von Ribbentrop wie alle anderen nur ein Photo erhalten hatte und es einfach hatte vervielfältigen lassen.

- 87) Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, S. 275.
- 88) Speer, Erinnerungen, S. 163f.
- 89) Vergl. hierzu den für eine Analyse der NS-Architektur grundlegenden Essay von Elias Canetti: "Er (der Triumphbogen) wird, da seine Dauer für ewig gedacht ist, aus hartem Stein bestehen. Aber in Wirklichkeit besteht er aus etwas, das kostbarer ist, aus 1,8 Millionen Toten. Der Name jedes einzelnen dieser Gefallenen wird in Granit eingemeißelt werden. Sie werden dadurch geehrt, aber sie sind auf diese Weise auch dicht beisammen, dichter als es je in einer Masse möglich wäre. In dieser ungeheueren Zahl konstituieren sie den Triumphbogen Hitlers. Es sind noch nicht die Toten seines neuen, von ihm gewollten und geplanten Krieges, sondern die des ersten, in dem er wie jeder andere gedient hat. Er hat ihn überlebt, aber er ist ihm treu geblieben und hat ihn nie verleugnet. Im Bewußtsein dieser Toten hat er die Kraft aufgebracht, den Ausgang jenes Krieges nie anzuerkennen. Sie waren seine Masse, als er noch keine andere hatte, er fühlt, daß sie es sind, die ihm zu seiner Macht verholfen haben; ohne die Toten des Ersten Weltkrieges hätte er nie existiert. Seine Absicht, sie in einem Triumphbogen zusammenzubringen, ist die Anerkennung dieser Wahrheit und seiner Schuld an sie. Aber es ist sein Triumphbogen und seinen Namen wird er tragen. (...) Diese ungeheueren Zahl gehört seinem Namen. Das Gefühl für die Masse der Toten ist in Hitler entscheidend. Es ist seine eigentliche Masse" (Elias Canetti, Hitler nach Speer, S. 17).
- 90) Zu Hitler als Verkörperung des "Unbekannten Soldaten", vergl. Hans J. Gamm, Der braune Kult, S. 29f.
- 91) Vergl. Jochen Thies, Architekt der Weltherrschaft, S. 78f.
- 92) Speer, Erinnerungen, S. 69. Speer legt gegenüber Jochen Thies, der die "Ruinenwerttheorie" Hitler selber zuschrieb (Architekt der Weltherrschaft, S. 76), Wert darauf, sie als seine Erfindung anerkannt zu wissen (Architektur-Arbeiten, Vorwort). Die

wiederkehrende Erinnerung an seine Bauten als Ruinen suchte Speer noch Jahre danach im Spandauer Gefängnis heim. Am 8. 8. 1948 notierte er: "Einen Monat an einer minuziösen Zeichnung gesessen: Das zerstörte Lebenswerk darf nicht Ende aller Hoffnungen sein. (...) Die Säulen des Portikus der großen Halle hatten dreißig Meter Höhe. So stellte ich sie mir nun als Ruinen vor. Meine Frau und ich im Vordergrund. Die Köpfe mit einem Trauertuch bedeckt" (Spandauer Tagebücher, S. 160 - auch die Zeichnung selbst, bei der offenbar auch die Erinnerung an das Forum Romanum eine gewisse Rolle gespielt hat, ist in dem Band abgedruckt).

- 93) Die NS-Architektur bestätigt das, womit Arno Schmidt 1949 seinen ersten Roman, "Schwarze Spiegel", begann. Ihm ist der englische Satz vorangestellt: "They asked for it and they've got it".
- 94) "Völkischer Beobachter" vom 23. Jan. 1938.
- 95) Vergl. hierzu den Film von Hans Jürgen Syberberg über Ludwig den II. von Bayern: "Der jungfräuliche König".
- 96) "Völkischer Beobachter" von 23. Jan. 1938.
- 97) Elias Canetti, Hitler nach Speer, S. 36.
- 98) Jochen Thies, Architekt der Weltherrschaft, S. 101.
- 99) Speer, Erinnerungen, S. 195.
- 100) Jochen Thies, Architekt der Weltherrschaft, S. 82.
- 101) Speer, Spandauer Tagebücher, S. 31.
- 102) Paul Virilio, Vitesse et Politique. Essai de Dromologie, Paris 1977.
- 103) Speer, Spandauer Tagebücher, S. 126f.
- 104) Zu dieser Besessenheit von Bildern der Zerstörung paßt durchaus, daß Hitler die wirkliche Zerstörung von sich fernhielt. Sie ist die Kehrseite seines eigenen Überlebens. So weigerte er sich stets, eine der zerbombten deutschen Städte zu besuchen, wie Churchill es mit großer propagandistischer Wirksamkeit praktizierte.

Elias Canetti hat in seinem theoretischen Hauptwerk, *Masse und Macht*, versucht, die Obsession durch Bilder der Zerstörung um des eigenen Überlebens willen als den Normalfall von Paranoia zu beschreiben: "Für die Eigenschaften der Masse hat niemand ein schärferes Auge als der Paranoiker oder der Machthaber, was ... auf dasselbe herauskommt. (...) Die Paranoia ist im buchstäblichen Sinne des Wortes eine Krankheit der Macht" (Elias Canetti, *Masse und Macht*, München 1960, Bd. II, S. 195f). Was Canetti hier weniger genau reflektiert, oder worüber er sich bewußt hinwegsetzt, ist die schwierige Übersetzbarkeit psychopathologischer Kategorien in gesellschaftliche - vergl. dazu seine Diskussion mit Theodor W. Adorno, in Canetti, *Die gespaltene Zukunft*.

- 105) Die wichtigste neuere Auseinandersetzung mit Hitler, der wichtigste "Prozeß" gegen und mit ihm, ist Hans Jürgen Syberbergs *Hitler-Film*. Das Drehbuch ist veröffentlicht als H. J. Syberberg, *Hitler*. Ein Film aus Deutschland, Reinbek bei Hamburg 1978.
- 106) Heide Berndt, *Ist der Funktionalismus eine funktionale Architektur? Soziologische Betrachtungen einer architektonischen Kategorie*, in Berndt/Horn/Lorenzer, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt/Main 1968, S. 42.
- 107) Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, Bd. I, München und Wien 1962, S. 277.
- 108) Vergl. Theodor W. Adorno, *Funktionalismus heute*, in ders., *Ohne Leitbild, parva aesthetica*, Frankfurt/Main 1967, S. 120.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., Funktionalismus heute, in ders., Ohne Leitbild, parva aesthetica, Frankfurt/Main 1967.
- Arndt, Karl, Architektur und Politik, in Albert Speer, Architektur-Arbeiten, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1978.
- Bächer, Max, Klotzig, troostlos und speerlich. Über den Größenwahn von Kleinbürgern, in "Die Zeit" vom 6. April 1979.
- Barraclough, Geoffrey, Hiler's Masterbuilder, in "New York Review of Books", 7. Jan. 1971.
- Benevolo, Leonardo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, 2 Bd., München 1978.
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in ders., Gesammelte Schriften Bd. I/2, Frankfurt/Main 1974.
- , Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt/Main 1973.
- Benn, Gottfried, Dorische Welt. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Kunst und Macht, in ders., Gesammelte Werke, hrsg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1968.
- , Züchtung I und Züchtung II, in ders., Gesammelte Werke, op. cit.
- Berndt, Heide, Ist der Funktionalismus eine funktionale Architektur? Soziologische Betrachtung einer architektonischen Kategorie, in Berndt/Horn/Lorenzer, Architektur als Ideologie, Frankfurt/Main 1968.
- Birolli, Z., Crispolti, E., Hinz, B., Arte e fascismo in Italia e in Germania, Milano 1974.

- Brenner, Hildegard, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.
- Canetti, Elias, Masse und Macht, 2 Bd., München 1970.
- , Hitler nach Speer, in ders., Die gespaltene Zukunft, München 1972.
- Canfora, Luciano, Ideologie del classicismo, Torino 1980.
- Clair Jean, Nouvelle Objectivité et art national-socialiste: l'inversion des signes, in Actes du colloque du C.I.E.R.E.C., Saint-Etienne 1980.
- De Seta, Cesare, La cultura architettonica in Italia tra le due guerre, 2 Bd., Bari 1972.
- Elderfield, John, Total and Totalitarian Art, in "Studio International", April 1970.
- Gamm, Hans-Jochen, Der braune Kult, Hamburg 1962.
- Hegel, G.W.F., Vorlesungen über die Ästhetik, in ders., Werke, hrsg., von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 13 - 15, Frankfurt/Main 1970 - 72.
- Herding, Klaus und Mittig, Hans-Ernst, Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen, Gießen 1975.
- Hinkel, Hermann, Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Gießen 1974.
- Isnenghi, Mario, Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista, Torino 1979.
- Jünger, Ernst, Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, Hamburg 1932.
- Kaufmann, Emil, Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur, Leipzig und Wien 1934.

- , Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu, in "Transactions of the American Philosophical Society", 1952.
- , Architecture in the Age of Reason, Cambridge/Mass., 1955.
- Koch, Georg F., Speer, Schinkel und der preussische Stil, in Albert Speer, Architektur-Arbeiten, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1978.
- Koller, Peter, Die Stadt des Kraft-durch-Freude-Wagens, in "Die Kunst im Dritten Reich", Jg. 3, Folge 4, April 1939.
- Korff, Friedrich W., Albert Speer - ein Apologet?, in Adelbert Reif (Hrsg.), Albert Speer - Kontroversen um ein deutsches Phänomen, München 1978.
- Larsson, Lars O., Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin, Stuttgart 1978.
- , Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts, in Albert Speer, Architektur-Arbeiten, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1978.
- , Die Neugestaltung Berlins im Dritten Reich, Ausstellung des Fachbereichs Architektur der Technischen Hochschule Darmstadt, Nov./Dez. 1975, Verteilung durch das Institut für Kunstgeschichte der THD.
- Lehmann-Haupt, Hellmuth, Art under a Dictatorship, New York 1973.
- Loos, Adolf, Sämtliche Schriften, hrsg. von Franz Glück, Wien und München 1962.
- Lorenzer, Alfred, Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? in Berndt/Horn/Lorenzer, Architektur als Ideologie, Frankfurt/Main 1968.

- Miller-Lane, Barbara, Architecture and Politics in Germany 1918 - 1945, Cambridge/Mass. 1968.
- , Die "steinernen Dokumente" des Dritten Reichs, in Adelbert Reif (Hrsg.), Albert Speer - Kontroversen um ein deutsches Phänomen, München 1978.
- Müller-Mehlis, Reinhard, Die Kunst im Dritten Reich, München 1976.
- Münzberg, Olaf, Bericht über die Ausstellung "Kunst im Dritten Reich", in "Ästhetik und Kommunikation", Heft 19, 1975.
- Palmier, Jean-Michel, De l'expressionisme au nazisme. Les arts et la contre-révolution en Allemagne, in Eléments pour une analyse du fascisme, Séminaire de Maria Macciocchi, Tome I, Paris 1976.
- Petsch, Joachim, Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich, München und Wien 1976.
- , Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln und Wien 1977.
- Pevsner, Nikolaus, Europäische Architektur, München 1963.
- Rave, Paul Ortwin, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949.
- Sanders, Rino, Nervi über Speer - Interview mit Pier Luigi Nervi, in "Die Zeit", 20. Feb. 1970.
- Schinz, Alfred, Berlin. Stadtschicksal und Städtebau, Braunschweig 1964.
- Speer, Albert, Erinnerungen, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1969.
- , Spandauer Tagebücher, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1975.
- , Technik und Macht, hrsg. von Adelbert Reif, Esslingen 1979.

- , Kontroversen um ein deutsches Phänomen,
hrsg. von Adelbert Reif, München 1978.
- ; Architektur-Arbeiten, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1978.
- Spengler, Oswald, Preußentum und Sozialismus,
München 1920.
- , Jahre der Entscheidung, München 1933.
- Syberberg, Hans-Jürgen, Hitler. Ein Film aus
Deutschland, Reinbek bei Hamburg 1978
- , Hitler und die Staatskunst: Die mephisto-
phelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts,
in Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen
Revolution und Reaktion 1919 - 1939",
Berlin 1981.
- Taylor, Robert, The Word in Stone. The Role
of Architecture in National Socialist
Ideology, Berkeley/Cal. 1974.
- Teut, Anna, Die Architektur im Dritten Reich
1933 - 1945, Berlin 1967.
- Tempesti, Fernando, Arte dell'Italia fascista,
Milano 1976.
- Thies, Jochen, Architekt der Weltherrschaft, die
"Endziele" Hitlers, Düsseldorf 1976.
- Virilio, Paul, Vitesse et Politique. Essai de
Dromologie, Paris 1976.
- Vogt, Adolf Max, Boullées Newton-Denkmal.
Sakralbau und Kugelidee. Basel und Stuttgart
1969.
- , Russische und Französische Revolutionsar-
chitektur, Köln 1974.
- Wolters, Rudolf, Wer und Schöpfer, in "Die Kunst
im Dritten Reich", Jg. 3, Folge 9, 1939.
- Wulf, Joseph (Hrsg.), Die bildenden Künste im
Dritten Reich, Gütersloh 1964.
- Ziegler, Christian, Städtegründung im Dritten
Reich, München 1979.

