



Nazi-Parade vor dem Münchner „Haus der Deutschen Kunst“ (1939): „Erhobenen Herzens durch weite Räume“

GHS-ARCHIV

# EIN HAUCH VON TODESNÄHE

Die Monumentalbauten der Nazis wollten Raum und Zeit besiegen. Trotzdem sind Bauweise und Botschaft nicht so eng verknüpft, wie die NS-Propagandisten, aber auch die Kritiker dieser Architektur behauptet haben. / VON MATHIAS SCHREIBER

Der kunterbunten Prächtigkeit post-moderner Baumeister, Bildermacher und Literaten gehe es um nichts, sie sei beliebig, unverbindlich, unernst – so wurde und wird ihren Verfechtern, etwa dem unberechenbaren Architekten Philip Johnson oder dem nicht minder verdächtigen Schriftsteller Umberto Eco, regelmäßig vorgehalten. Eine Vorhaltung mit Tücken: Wenn für Kunst, trotz ihrer Herkunft aus dem Spieltrieb des Menschen, vor allem das Kriterium gelten sollte, dass es ihr oder ihren Protagonisten um etwas zu gehen habe, und zwar möglichst „obsessiv“ oder, wie es früher hieß, „blutig ernst“, dann müsste die Nazi-Ästhetik als Vorbild gelten.

Den Nazi-Künstlern ging es um etwas. „In der deutschen Kunst tobt ein Kampf um Tod und Leben“, schrieb 1932 der Maler und Architekt Paul Schultze-Naumburg, damals Direktor der Weimarer Kunsthochschule und als Wortführer des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ nicht nur der Urheber der berühmten Maxime „Kunst muss aus Blut und Boden erste-

hen“, sondern auch der erfolgreichste Gegner der rationalen Bauhaus-Moderne.

Wie ernst es die Kunst-Propheten der NS-Ära meinten, demonstrierte schon die erste der dann bis 1944 jährlich wiederholten „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ in München. Sie wurde 1937 im „Haus der Deutschen Kunst“, dem säulenbewehrten Programmbau der NS-Ästhetik von Paul Ludwig Troost, parallel zur Schandschau „Entartete Kunst“, mit beispiellosem Pomp eröffnet: Es gab einen drei Kilometer langen Festzug durch die Stadt, begleitet von 500 Reitern und Tausenden historisch kostümierter Männer und Frauen; 30 geschmückte Festwagen

**Die Gruselgefühle, die dem Betrachter von den NS-Fassaden entgegenwehen, stammen aus dem Wissen um die NS-Verbrechen.**

symbolisierten verschiedene Epochen aus „Zweitausend Jahren Deutscher Kultur“. Den krönenden Abschluss bildeten Modelle der wichtigsten NS-Monumentalbauten und marschierende Repräsentanten von SS, SA, Wehrmacht und Partei.

Zu dieser NS-Vernissage strömten mehr als 60 000 Besucher. Sie „schritten“, wie Joseph Goebbels schwärmte, „erhobenen Herzens durch die weiten Räume des Hauses der Deutschen Kunst mit einem wahren Glücksgefühl darüber, dass endlich, endlich nach Jahren furchtbarsten Niederbruchs die deutsche Kunst wieder zu sich selbst zurückgefunden hat“.

Die Vernissage als Volks-Event, Kunst für alle: die rechte Realität eines linken Ideals, das – als industrialisiertes Bauen für die Masse der Wohnungssuchenden – auch im antibürgerlichen Bauhaus gelehrt wurde. „Kultur für alle“ war noch für den erfolgreichsten Kulturpolitiker nach 1945, Hilmar Hoffmann, der in den achtziger Jahren das Frankfurter „Museumsufer“ organisierte, der wichtigste Leitsatz.



D. BROGIONI / CONTRASTO / AGENTUR FOCUS

**Kolonnade am römischen Petersdom**  
„Dekoration der Gewalt“



SÜDD. VERLAG

**NS-Architekt Speer, Hitler\*:** Hochtrabende Kultkulissen



H. OBERRÜCK

**Speer-Modell der Berliner Volkshalle**  
Groß oder größenwahnsinnig?

Diese seltsam widersprüchliche Verbindung von kulturpolitisch-propagandistischer Modernität und Sehnsucht nach einer vormodernen „Ordnung“ der Formen ist typisch für die ganze NS-Ästhetik. In der Architektur des Münchner Troost-Tempels, der für die NS-Zeit wegweisenden Ikone neoklassizistischer Monumentalbauweise, ist dieser Widerspruch konstruktiv fasstbar: außen klassizistische Kolonnade und Marmor, innen Stahl, Beton, Fahrstühle und Klimaanlage. Das Pathos aus alten Tagen kostümiert modernste Bau-

technik – so verfuhr schon Bayernkönig Ludwig II. bei Schloss Neuschwanstein.

Als Troost 1934 starb, soll Hitler erwogen haben, dessen Münchner Büro selbst weiterzuführen. Dann aber übernahm der 29 Jahre junge Albert Speer die Rolle des Reichs-Stararchitekten – Hitler hoffte wohl, über dieses Talent am leichtesten die eigenen Bau-Träume verwirklichen zu können. „Wir bauen“, verkündete der Führer 1938, „nicht für unsere heutige Zeit, wir bauen für die Zukunft! Daher muss groß, solide und dauerhaft gebaut werden.“

Groß, dauerhaft: Größe beherrscht den Raum, ewige Dauer die Zeit. Bauend woll-

te Hitler über Raum und Zeit triumphieren, er wollte die Welt nicht nur mit „Gewalt und Größe“ tausend Jahre und länger beherrschen; diese groteske Hybris sollte sich auch vorzeigen, und zwar in „Denkmälern des Stolzes“, zu deren Ewigkeitsgestus die Feierlichkeit des Mausoleums, ein Hauch von Todesnähe, gehörte.

Ihr formaler Kanon stammt manchmal, wie bei der riesigen Nürnberger Kongresshalle von Ludwig und Franz Ruff, direkt aus der römischen Antike, zumeist aber aus der Renaissance: geschlossener Baukörper mit skulptural gegliederter, über markantem Sockelgeschoss sich auf-türmender Fassade aus Naturstein, imposante Freitreppe, Kolossalpfeiler, Portikus, Kuppel, Arkade. Größere Anlagen wurden stets axialsymmetrisch geplant, nicht landschaftlich offen. Hitler verschrieb diese Monumentalsprache ausschließlich den repräsentativen Gebäuden des Reichs; im Industrie- und Gewerbebau wurde dagegen auch die Fortsetzung der Moderne der zwanziger Jahre geduldet – die Nazis haben die sachliche, auf glatte Kuben mit Flachdächern, auf klare Kanten, Asymmetrie und gläserne Transparenz fixierte Bauhaus-Sprache also durchaus nicht total unterdrückt, wie nach dem Krieg immer wieder behauptet wurde.

Monumentales Bauen „in gewaltigstem Ausmaß“, als Ausdruck eines fast titanschen „Ordnungswillens“ (Hitler) entsprach dem Machtgelüst der Nazis und kaschierte ästhetisch den ungeheuren Zivilisationsbruch ihrer Eroberungs- und Vernichtungspolitik; zugleich bediente diese Architektur aber das diffuse Orientierungs- und Anlehnungsbedürfnis vieler Deutscher, die den Sprung in die Moderne nicht verkraften konnten – zumindest das war kein verachtenswertes Motiv.

Diese Moderne war, in der Weimarer Republik, nicht nur definiert durch fortschreitende Industrialisierung, Säkularisierung, Demokratie und neue Klassenkonflikte, sondern auch durch das Wachstum der Großstädte, durch neue Massenmedien wie Film und Radio. Die großstädtischen Massen, gottlos, gierig und unübersichtlich, erschienen schon den Expressionisten als diabolische Zumutung.

Hitlers Bau-Ästhetik gab auf all das eine eigentümlich treffende Antwort: Kultische Anlagen wie das Berliner Reichssportfeld von Werner March oder das Nürnberger Zeppelfeld von Speer formierten die dort versammelten Massen zu symmetrischen „Ornamenten“ (Siegfried Kracauer), die der Menschenmenge optisch alles Bedrohliche nahmen, indem sie ihr zugleich die Zugehörigkeit zu einer stolzen Volksgemeinschaft suggerierten. Speers nächtlicher „Licht-Dom“ aus Flak-Scheinwerfern gab diesem Spuk den Bezug zum Himmel, eine Art Segen. Auch hier verbinden sich paradox technische Moderne und archaischer Illusionismus.

Dass solche Triumphrituale, deren architektonischer Rahmen auch an ägyptische Nekropolen erinnert, die Menschen eingeschüchtert hätten, wird oft behauptet. Speers Lehrmeister Heinrich Tessenow kommentierte die erste große nächtliche Massenveranstaltung dieser Art, am 1. Mai 1933 auf dem Berlin-Tempelhofer Feld, eher nüchtern: „Es macht Eindruck, das ist alles.“ Der junge Marcel Reich-Ranicki erlebte 1936 das Speersche Lichtspektakel im Berliner Olympiastadion. Er fand es „nicht erhebend, aber effektiv“.

Nach 1945 las man es meist anders: Da wurde der Nazi-Monumentalismus einschließlich seiner klassizistischen Formen und Festrituale – ähnlich wie der biedere Realismus der Nazi-Malerei – systematisch dämonisiert und auch in seiner tatsächlichen Vernebelungskraft überschätzt. Die Ungeheuerlichkeit der nach 1945 allgemein publik gewordenen Nazi-Verbrechen färbte rückwirkend die von diesem Regime geförderte Architektur und Kunst tiefschwarz und adelte sie in einem Ausmaß mit der Faszination des Bösen, das ihre tatsächlichen Propaganda-Erfolge weit übertraf.

Das geschah nach einem simplen Mechanismus: Wer diese Kunst und Architektur nicht heftig genug verwarf, machte sich automatisch verdächtig, auch die Politik der

\* Mit dem deutschen Modell für die Weltausstellung 1937.

Nazis „verharmlosen“ zu wollen. Darin errang Hitler insofern einen späten Sieg, als die von den Kritikern der NS-Ästhetik vorausgesetzte Einheit von monumentaler Form und völkischer Gleichschaltung gerade im Zentrum seiner Propaganda stand.

Dabei war diese Einheitsthese eine pure Anmaßung. Jener vergrößerte Klassizismus, den Hitler und Speer – in einer eigentlich rätselhaften Abneigung gegenüber der deutsch-französischen Gotik – zum Reichsstil erkoren, war Ende der zwanziger Jahre auch in anderen, demokratisch verfassten Staaten Europas beliebt, etwa in Skandinavien, England und Frankreich. Das finnische Reichstagsgebäude von Johan Sigfrid Sirén, 1931 gebaut, ist ein wuchtiger Naturstein-Kasten hinter einer 14-Säulen-Kolonnade, zu der eine mächtige Freitreppe hinaufführt. Äußerlich ist er von den Nazi-Monumentalbauten kaum zu unterscheiden. Niemand käme auf die Idee, seinen Abriss zu fordern. Die durchaus eindrucksvolle Pfeilerkolonnade auf der Haupttribüne des Nürnberger Zeppelfeldes dagegen wurde 1967, ebenso wie die Märzfeldtürme nebenan, gesprengt.

Ein moralischer Exorzismus, der bis heute mit fragwürdigen ästhetischen Argumenten drapiert wird. Als Teil der todes-süchtigen Aufmarsch-Ästhetik, so hieß es, sei diese Reihe von Kolossalpfeilern aus weißem Juramarmor, wie überhaupt die Nazi-Architektur, „einschüchternd“, „erdrückend“, „brutal“, „hohl“, „trocken“, „größenwahnsinnig“, „leer“ – Prädikate aus 30 Jahren publizistischer Bewältigung nazistischer „Dekoration der Gewalt“. Berninis keineswegs zwergenhafte Kolonnaden auf dem römischen Petersplatz ließen sich ohne weiteres ähnlich abkanzeln.

Fatal an dieser Art kritischer Vergangenheitsbewältigung ist vor allem die Tatsache, dass sämtliche Prädikate der Abwertung die Hitlersche Propaganda fortsetzen, bloß mit umgekehrten Vorzeichen. Aus der von Hitler beschworenen „Größe“ wird Größenwahn, aus „Kraft“ und „Gewalt“ wird Brutalität, aus dem „ewigen Gepräge“ die ahistorische Starre und Leere.

Die Gruselgefühle, die dem nazikritischen Betrachter von den NS-Fassaden entgegenwehen, stammen aus dem Wissen um die NS-Verbrechen, sie reagieren auf künstlich mit Sinn aufgeladene Mauern, kaum auf die tatsächlichen Pfeiler, Triumphbögen oder Gesimse. Letzten Endes ist die Grenze zwischen einem großformatigen Cinemascope-Klassizismus, wie ihn in den achtziger Jahren der Spanier Ricardo Bofill sogar auf den Wohnungsbau wandte, und einer „hochtrabenden“ Kultkulisse von Albert Speer fließend, und am Ende muss das Geschmacksurteil ohne Ge-



Kanzleramt



Hitler im „Haus der Deutschen Kunst“ (1939): „Denkmäler des Stolzes“

GHS-ARCHIV

sinnungsorder herausfinden, welche Art von gebauter „Größe“ der jeweiligen Bauaufgabe angemessen ist oder nicht.

Eine ästhetische Nüchternheit dieser Art hatte in den ersten 40 Nachkriegsjahren Deutschlands kaum eine Chance. Die notorische Ächtung der Nazi-Ästhetik war schon deshalb allseits willkommen, weil der Abscheu, den sie mit moralischem Argument er-

che Modernität der Nachkriegszeit war in Wahrheit Luftschutz-Ästhetik.

Um dies zu verschleiern, musste man die Abwendung von der Nazi-Architektur nicht nur rhetorisch überbetonen, sondern auch die von den Nazis verfolgte Bauhaus-Moderne flächendeckend durchsetzen. Mochte sie ästhetisch auch längst ausgereizt sein, sie war ethisch sakrosankt – auch weil Bauhaus-Meister wie Walter Gropius und Mies van der Rohe vor den Nazis (für die sie 1933 noch die neue Reichsbank bauen wollten) ins Ausland geflohen waren.

Hier die steinerne NS-Ästhetik der Macht mit ihren Protz-Skulpturen und Soldatenporträts, dort die helle, demokratische Ästhetik der Moderne, von den Nazis als „entartet“ gejagt – diese „allzu stark vereinfachende Sicht, die in ihrer antifaschistischen Gesinnung verständlicherweise übers Ziel hinausschoss und 1933 als Bruch mit der Moderne überbetonte“ (Peter Reichel 1991 in der Studie „Der schöne Schein des Dritten Reiches“), bescherte den Deutschen nach 1945 nicht nur einen beispiellosen Triumph der schematischen Bauhaus-Kiste und des unwirtlich weiträumigen Städtebaus. Diese Sicht verhalf auch der gegenstandslosen Malerei und Skulptur zu einer Art Endsieg.

„Die Kunst ist abstrakt geworden“, schrieb 1959, in einem Vorwort zur zweiten Documenta, Werner Haftmann, der damals einflussreichste Kunstkritiker. Das war keine Beobachtung, es war ein Dekret. Die Deutschen waren jetzt frei, und dem Absolutum der Freiheit entsprach die Abstraktion. Dass in Ost-Berlin die Stalinallee neoklassizistisch gestaltet, malerisch ein ex-

pressiver Realismus gefördert wurde, bestätigte das gute westdeutsche Kunst-Gewissen zusätzlich.

Allerdings sind figurative Maler wie Erich Heckel, Werner Heldt, Otto Pankok, Karl Hofer, Max Beckmann und Otto Dix keine Nazis gewesen und galten gleichfalls als „entartet“. Aber dies verhinderte nicht ihre Vernachlässigung zu Gunsten der esoterischen Abstraktion, wie sie etwa von Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister und Hans Hartung praktiziert wurde. Dass die simple Entgegensetzung von ab-

strakter Moderne und Nazi-Realismus im Grunde dem propagandistischen „Kampf“-Ruf Schultze-Naumburgs verpflichtet blieb, wurde damals nicht reflektiert. Erst die aggressiv dingliche Pop-Art der siebziger Jahre und die Postmoderne der achtziger Jahre haben das geändert und für mehr Toleranz in der Kunstszene gesorgt.

Die Architekturszene brauchte dafür etwas mehr Zeit. Noch 1994 polemisierte Heinrich Klotz, der Gründungsdirektor des Deutschen Architektur-Museums in Frankfurt, gegen Hans Kollhoffs Pläne für ein Backstein-Hochhaus in Berlin, er sehe darin „eine Machtallüre, die wir seit 1945 nicht mehr gekannt haben“.

Und als im Mai das neue Berliner Kanzleramt von Axel Schultes eingeweiht wurde, geisterten, natürlich kritisch gemeint, wiederum Hitlers Lieblingsbegriffe durch die Medien: Macht, Größe, Monumentalität. Und das, obwohl die an der Spree neu geschaffene Kanzler-Nutzfläche ziemlich genau der des Bonner Vorgängerbaus entspricht, eines müden Bauhaus-Nachkommen, der Helmut Schmidt zu Recht an eine Sparkasse erinnert hat.

Wie monumental darf die Demokratie bauen? Bleiben Symmetrie, Kuppeln, Säulenschmuck, Natursteinfassaden, großzügige Freitreppen, blockartige Baukörper in deutschen Landen auf ewig unter Nazi-Verdacht? Erst wenn die Deutschen es schaffen, darüber freimütiger, offener, toleranter zu debattieren als bisher, haben sie sich wirklich aus dem langen Schatten gelöst, den Hitlers Propaganda wirft.

*Mathias Schreiber ist SPIEGEL-Redakteur.*



in Berlin: Wieder zu monumental?

zwang, so wunderbar einleuchtend das Jahr 1945 als „Stunde null“, als echten Epochenbruch erscheinen ließ. Der war politisch erwünscht und plausibel, fand faktisch aber nur in Teilbereichen der Gesellschaft statt.

In Wahrheit folgte ja der Wiederaufbau, vor allem der Siedlungsbau in den fünfziger und sechziger Jahren, weitgehend den unter Speer entworfenen Mustern. Das gilt für den Satteldach-„Heimatbund“-Stil der Wohnhäuser wie für den lichten, luftigen Zeilenbau der aufgelockerten „Stadtlandschaft“ (Hans Scharoun), wie ihn beispielhaft die Berliner „Interbau“ 1957 im Hansaviertel vorführte. Das Rezept wurde schon in den vierziger Jahren empfohlen – weil sich diese Bauweise nicht so leicht aus der Luft bombardieren lasse wie das alte, extrem verdichtete Berlin. Die städtebauli-



Im nächsten Heft lesen Sie: **Teil 8**

## ALLIANZ GEGEN HITLER

Der Angriff auf die Sowjetunion war das Fanal zum Weltanschauungskrieg. Roosevelt, Churchill und Stalin bildeten eine ungleiche Allianz gegen Hitler.