

Die entnazifizierte Baugeschichte : die merkwürdigen Abenteuer der Architektur im nationalsozialistischen Deutschland und im faschistischen Italien

Autor(en): **Lampugnani, Vittorio Magnago**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 5: **Mai 86 : Frühlingsszenen in der französischen Schweiz = Scènes printanières en Suisse française = Spring scenes in the french-speaking part of Switzerland**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55466>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die entnazifizierte Baugeschichte

Die merkwürdigen Abenteuer der Architektur im nationalsozialistischen Deutschland und im faschistischen Italien

Was sich eingrenzen, spezifizieren und etikettieren lässt, dünkt einen ein für allemal erledigt. Dies trifft mit besonderer Schroffheit für das tief beunruhigende Phänomen des deutschen Nationalsozialismus zu, das allzu gerne als einmaliger, isolierter Betriebsunfall deutscher Geschichte dargestellt wird, schlagartig entfesselt und nach dreizehn Jahren ebenso schlagartig beseitigt. Für den italienischen oder spanischen Faschismus gilt grundsätzlich das gleiche. Der Schrecken über dieses Stück europäischer Geschichte geht dank dem eingeschränkten Blickwinkel über in Erleichterung: es war schlimm, aber nun ist alles Gott sei Dank vorbei.

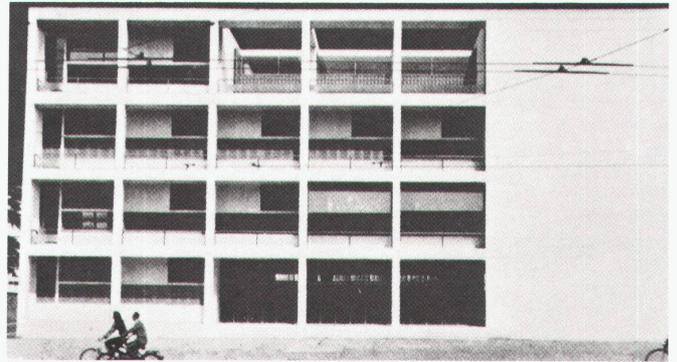
Solcherlei beschwichtigende Sichtweisen von Nationalsozialismus und Faschismus suchen mit Vorliebe Bestätigung in deren Ausdrucksformen; unter anderem in der Architektur. Gebautes ist sichtbar, anfassbar; das Böse wird anschaulich. Damit es auch überschaubar und begrenzt wird, wird der Mythos einer «faschistischen» oder «nationalsozialistischen Architektur» beschworen, die sich politisch und mithin zeitlich, geographisch, personell und stilistisch definieren lässt. Diese Auffassung ist töricht, irreführend und verunklandend; vor allem aber ist sie historisch falsch.

Die Moderne als gescheiterte Regimearchitektur

Zunächst zur letzteren Definition, der stilistischen. Sie identifiziert die architektonische Darstellung und Inszenierung der totalitären Regierungen der zwanziger und dreissiger Jahre mit dem neoklassischen Stil: strenge geometrische Ordnungen, klar geschnittene, schwere Volumina, hohe Säulenreihen und rhythmische Sequenzen gleicher Fenster spiegeln angeblich die politischen Ideale von Faschismus und Nationalsozialismus wider. Die Autorität der geschichtlichen Form soll jene des Staates stützen.

Eine solchermassen simple Entsprechung zwischen architektoni-

scher Form und ideologischem Inhalt lässt sich, so einleuchtend sie auf den ersten Blick auch erscheint, nirgends wiederfinden. Besonders emblematisch ist der Fall Italien. Mussolini entdeckte bereits kurze Zeit nach dem «Marsch auf Rom» den Wert des antiken Römischen Imperiums und dessen baukünstlerischer Zeugnisse als anschauliche Legitimation für sein abenteuerlich instauriertes Regime: zwischen 1924 und 1938 unterstützte er zahlreiche archaische Eingriffe in Rom und Umgebung, um die Spuren der vergangenen Grösse, auf die er sich bezog, offenzulegen. Ansonsten aber klaffte innerhalb der italienischen faschistischen Regierung ein kulturelles Vakuum, welches bis tief in die dreissiger Jahre hinein die Entwicklung der rationalistischen Moderne neben dem Neoklassizismus gestattete. Als 1928 die Erste Ausstellung der Rationalen Architektur in Rom stattfand, genoss sie die Schirmherrschaft der Faschistischen Gewerkschaft der Architekten; und als drei Jahre später die Zweite Ausstellung der Rationalen Architektur in der Galerie von Piero Maria Bardi gezeigt wurde, war es Mussolini selbst, der den Eröffnungsvortrag hielt. Am gleichen Tag wurde dem «duce» das Manifest für die Rationale Architektur feierlich übergeben; darin hiess es unter anderem: «Die Architektur der Zeit von Mussolini muss den Eigenschaften der Männlichkeit, der Kraft, des Stolzes der Revolution entsprechen. Die alten Architekten sind Emblem einer Impotenz, die uns nicht passt... Wir erbitten das Vertrauen von Mussolini, damit er uns Gelegenheit zu realisieren gibt. Wir sind 50 junge Leute, die mitten im Unverständnis und in der systematischen Opposition jener, die Geschäfte nicht abgeben wollen, in vier Jahren sechs Häuser gebaut haben... Um eine architektonische Erneuerung zu instaurieren, ist es notwendig zu bauen. Man glaube nicht, wir fragten, um zu verdienen, sondern wir tun es nur, um eine faschistische Idee auszudrücken.» Zur Gruppe, die hinter diesem Manifest stand, gehörten die wichtigsten Exponenten der italienischen sachlichen Moderne: Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni. Es ist kein Zufall, dass eine der wichtigsten Bauten des italienischen Rationalismus, inzwischen verschämt in «Casa del Popolo» umgetauft, ursprünglich «Casa del Fascio» hiess und von Terragni in Como 1932–1936 als elegante Inszenierung faschisti-

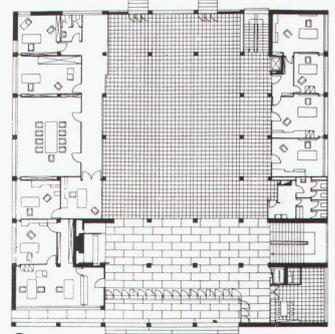


1

scher Massenveranstaltungen errichtet wurde.

In der Tat sah es lange Zeit aus, als würde jene «arte di stato», die ausgerechnet der avantgardistische Kunst- und Architekturkritiker Bardi in unmittelbarem Zusammenhang mit der Zweiten Ausstellung der Rationalen Architektur in seinem polemischen «Rapporto sull'architettura (per Mussolini)» gefordert hatte, die moderne Architektur werden. Die betroffenen Architekten standen nicht an, ihre «italianità» zu preisen (obwohl der neue Stil ganz offensichtlich aus Deutschland und aus Frankreich importiert war), und wurden ebensowenig müde, ihren «mediterranen Charakter» zu betonen, um sie über diesen fragilen Umweg für die eigene nationale kulturelle Tradition beanspruchen zu können. Bereits an der Planung der Città Universitaria in Rom (1932–1935) waren neben Konservativen auch Modernisten beteiligt. Als dann 1933 die Architektengruppe um Giovanni Michelucci einen der wichtigsten und aufsehenerregendsten Wettbewerbe für öffentliche Gebäude, jenen für den Hauptbahnhof Santa Maria Novella in Florenz, mit einem radikal innovativen und abstrakten Projekt gewann, schien der Sieg der italienischen architektonischen Avantgarde offiziell. Erst in seinem letzten, überaus ehrgeizigen baulichen Vorhaben, dem Monumentalkomplex für die (nie durchgeführte) Esposizione Universale Roma (E.U.R.) von 1942, entschied sich der Faschismus – zunächst endgültig – für die repräsentative Maske eines grösstenteils ungelungenen, einfallslosen und protzigen Neoklassizismus.

Im «gleichgeschalteten» nationalsozialistischen Deutschland war die Situation nicht viel anders; nur fielen, nach einer kurzen Periode der



2

Unentschlossenheit in punkto Kulturpolitik, die Entscheidungen rascher. 1933 hatte sich Joseph Goebbels als Unterstützer der künstlerischen Avantgarden präsentiert: «Jedem wirklichen Künstler wird das Feld freigemacht.» Dies war nicht nur Demagogie; sein persönlicher Geschmack neigte zum Expressionismus, und einer seiner nächsten Mitarbeiter im Propagandaministerium war Hans Weidemann, ein junger expressionistischer Maler, der Mitte 1933 Arbeiten von Ernst Barlach und Emil Nolde für die Ausstellung Deutscher Religiöser Kunst innerhalb Chicagos «Century of Progress Exposition» auswählte.

Goebbels, der parallel zur politischen «nationalsozialistischen Revolution» eine kulturelle «geistige Revolution» beschwor, fand sich mit seiner progressistischen Auffassung sofort in einer offenen Kontroverse mit Alfred Rosenberg, dem reaktionären Verfasser des sinistren Buchs «Der Mythos des 20. Jahrhunderts»; dessen Kampfbund für Deutsche Kultur stellte er die Reichskulturkammer gegenüber und amtierte selbst als Präsident. Da er dabei die «neue» deutsche Kunst als «sentimentalitätslos sachlich» definierte,



3



4

sahen sich die Anhänger einer sachlichen Architektur ermutigt, bei ihm um Gunst zu buhlen. Mit kühner Argumentation schilderte der avantgardistische Baumeister Wassili Luckhardt noch 1933 die neue rationalistische Architektur als Verkörperung von Arthur Moeller van den Brucks «Preussischem Stil»; ebenfalls 1933 schrieb der junge Modernist Max Cetto: «Gewiss aber ist, dass kraft ihrer dem individuellen Idyll abholden Sachlichkeit, kraft ihrer heroischen Schlichtheit, kraft ihrer konstruktiven Glut und am meisten kraft der Unerbittlichkeit und Reinheit ihres Formwillens gerade die radikale Architektur Ihren (...) Worten kongenial, Herr Minister, dazu fähig sein könnte, das steinerne Denkmal einer kühnen deutschen Staatskunst für die Jahrhunderte zu bilden.» Ein Jahr später hatten die Vertreter der Moderne ihre Hoffnungen immer noch nicht aufgegeben: Hugo Häring, der Begründer des funktionalistischen organhaften Bauens, plädierte «Für die Wiedererweckung einer deutschen Baukultur» und betonte die nationalistiche Wurzel des Deutschen Werkbunds; Martin Wagner, der bis 1933 Stadtbaurat in Berlin gewesen war und dort konsequent die sachliche

Architektur gefördert hatte, griff das Thema der «Nationalsozialistischen Revolution» wieder auf und zog Parallelen zur «architektonischen Revolution» des «neuen Bauens»; und selbst Walter Gropius schrieb im März 1934 an den Vorsitzenden des Bunds Deutscher Architekten, Eugen Hönig, seit 1933 Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste, um ihn auf das Deutschtum der rationalistischen Architektur aufmerksam zu machen.

Neben den Protagonisten der modernen Architektur sahen jene einer eher traditionell orientierten Baukunst die Chance, zu Repräsentanten des nationalsozialistischen Regimes auserkoren zu werden. Die Wurzeln ihrer romantisierenden Haltung reichten zurück bis zu dem Bund «Heimatschutz», den der Maler, Architekt und Publizist Paul Schultze-Naumburg 1904 gegründet hatte; sie vertraten eine «Kunst aus Blut und Boden» (so lautete der Titel eines 1934 erschienenen Buchs von Schultze-Naumburg) und bekämpften (in fataler Verkenntnis der wirklichen Frontenbildung, wie sich später zeigen sollte) vor allem die Rationalisten. Besonders heftig gebärdete sich Paul Schmitthenner, der stark nationalistisch orientierte ideologische Kopf der konservativen Stuttgarter Schule, der in den zwanziger Jahren mit einer Reihe schlichter, biedermeyerlich inspirierter Bauten hervorgetreten war. 1933 verteidigte er anlässlich einer öffentlichen Debatte des Kampfbunds die «Traditionen um 1900» als einzige «wahre deutsche Kunst» und trug das «Gleichnis des unbekanntes Steinmetzen» vor, eine schamlos opportunistische Hommage an Hitler; ein Jahr später bezeichnete er im Buch «Die Baukunst im neuen Reich» die «neue Sachlichkeit» als den «letzten geilen Trieb am überdügten Baume der deutschen Baukunst» und schloss mit aggressivem Selbstvertrauen: «Diese Bauten der «neuen Sachlichkeit» in ihrer blutlosen und scheinbaren Maschinenreinlichkeit, bei denen der Wille zur Sachlichkeit substituiert, werden im neuen Reich nicht mehr entstehen können.»

Dabei täuschte er sich allerdings. In Wirklichkeit sollte im «neuen Reich» die sachliche Architektur für den Industriebau weiterhin geduldet werden, und die Werke von Architekten wie Fritz Krammer, Herbert Rimpl (einem Schüler von Ludwig Mies van der Rohe, der 1936 die Heinkel-Werke in Oranienburg bau-

te und von 1939 an die Stadt der Hermann-Göring-Werke, das heutige Salzgitter, plante und realisierte), Martin Schupp und Hans Waeth bezeugen es. Ausserdem sollte sich Hitler, von den plumpen Schmeicheleien unbeeindruckt, 1934 in einer seiner «Kulturreden» auf den Nürnberger Reichsparteitagen gegen die traditionellen «Rückwärtse» wie Schmitthenner verwahren, «die meinen, eine «deutsche Kunst» aus der kranken Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellung der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben zu können»; statt dessen forderte er, bewusst vage, «neue Methoden» und einen «kristallklaren Funktionalismus» für die neue deutsche Baukunst. Die regressive Heimatstil-Architektur wurde in der Folgezeit nur im Wohnungsbau toleriert.

Klassizistische Inszenierung staatlicher Gewalt

All dies darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl im faschistischen Italien als auch im nationalsozialistischen Deutschland der überwiegende Teil der repräsentativen Architektureingriffe der staatlichen Gewalt tatsächlich im Stil des Neoklassizismus durchgeführt wurde. In Italien arbeitete sich Marcello Piacentini, ein ebenso begabter wie opportunistischer Eklektiker, geschickt zu so etwas wie einem Regime-Architekten hoch und überzog in Kürze nahezu das gesamte Land mit überdimensionalen Bogenreihen, elegant historisierenden Arkaden und Türmen in Form von Liktorenbündeln. In Deutschland folgte auf Paul Ludwig Troost, er war persönlicher Freund Hitlers und erster «Baumeister des Führers», der junge Albert Speer, der den Ambitionen des Mächtgegn-Künstlers («Wenn Deutschland nicht den Weltkrieg verloren hätte, wäre ich nicht Politiker, sondern ein berühmter Architekt – eine Art Michelangelo») zu einer ebenso hölzernen wie megalomanen neoklassizistischen Erfüllung verhalf.

Die Wahl des Architekturstils war dabei alles andere als zufällig. Der Rückgriff auf Bauformen historischer, «legitimer» Herrschaftsstrukturen sollte die bestehenden Machtkonstellationen rechtfertigen und die Willkür ihres Totalitarismus mit einer Aura von «klassischer» Respektabilität umgeben. Die Grossartigkeit, die Monumentalität und der Pomp der Architektur hatten die Schädlichkeit der dahinterstehenden Regierungen

1 2 «Casa del Fascio» (heute: «Casa del Popolo») Como, 1932–1936, Architekt: Giuseppe Terragni

3 4 Hauptbahnhof Santa Maria Novella, Florenz, 1933, Architekt: Giovanni Michelucci u.a.

ebenso notdürftig wie oberflächlich zu kaschieren. Die bewusst eingesetzte Überdimensionalität wurde zum architektonischen Mittel, um die Macht einer fragwürdigen «Gemeinschaft» hochtrabend zu inszenieren. Den letzten Anspruch brachte Hitler in seiner «Kulturrede» auf dem Reichsparteitag 1937 besonders deutlich zum Ausdruck: «Die Gegner werden es ahnen, aber vor allem die Anhänger müssen es wissen: zur Stärkung dieser Autorität entstehen diese Bauten! (...) Denn gerade sie werden mithelfen, unser Volk politisch 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, und sie werden psychologisch die Bürger unseres Volkes mit einem unendlichen Selbstbewusstsein erfüllen, nämlich dem: Deutsche zu sein!»

Doch war das stilistische Phänomen mitnichten auf die beiden Länder Italien und Deutschland beschränkt: auch die geographische Definition greift nicht. In der Tat erlebte der Neoklassizismus in den späten zwanziger, in den dreissiger und in den vierziger Jahren nahezu allort einen bemerkenswerten Aufschwung. In bürgerlich-demokratisch regierten Ländern wie Schweden, Norwegen und Finnland, aber auch in Frankreich und in den Vereinigten Staaten von Amerika entstanden zahlreiche Repräsentationsbauten, die sich der neoklassischen Formensprache für die Mise en scène nichttotalitärer und nichtautoritärer Staatsgewalt bedienten. Der Stil war mithin weder örtlich noch national begrenzt und besass eine eigene kulturelle Autonomie.

Ebensowenig tragfähig wie die stilistische oder die geographische Eingrenzung einer «faschistischen» oder «nationalsozialistischen Architektur» ist jene, die nach Personen vorgeht. Dennoch gibt es kaum ein architekturhistorisches Märchen, welches geläufiger und etablierter ist als jenes der politisch fortschrittlichen Modernisten und der politisch rückschrittlichen Traditionalisten. Progressive Architektur gleich progressive Ideologie; konservative Architektur gleich konservative Ideologie. Es geht so schön einfach zu wie bei einem Wildwestfilm: Die avantgardistischen Architekten sind die

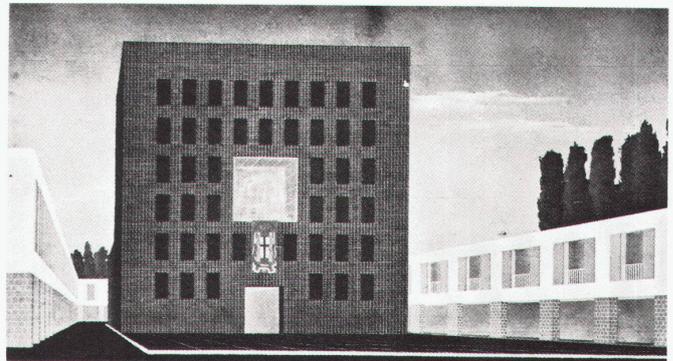
Guten, die traditionalistischen die Bösen.

Auch diese Etikettierung versagt. Für Italien ist es offensichtlich: nahezu ausnahmslos alle rationalistischen Architekten waren wenigstens eine Zeitlang Mitglieder der Faschistischen Partei oder standen ihr nahe. In dieser Hinsicht unterschied sich die politische Position von Terragni nicht von jener von Piacentini oder allenfalls dadurch, dass der erste aus Überzeugung in der Partei war und der zweite aus Berechnung.

Die deutsche Architekturgeschichte ist gründlicher «entnazifiziert» worden und war auch von vornherein politisch und ideologisch verheddeter: ihre Entwirrung steht noch aus. Immerhin lassen sich sowohl die Anschwärzung der Traditionalisten als auch die Mythisierung der Modernisten in einem fragmentarischen Rückblick schlaglichtartig relativieren.

Zunächst die «Bösen». Paul Schmitthenner, dem der Kampfband für Deutsche Kultur 1933 mit einer Hetzkampagne gegen Bruno Paul und Hans Poelzig das Direktorat der Vereinigten Staatsschulen in Berlin freimachte, lehnte die Stelle ab; obwohl er militanter Nationalsozialist war, erhielt er keine offiziellen Bauaufträge der Partei. Paul Bonatz, zusammen mit Schmitthenner einer der Hauptprotagonisten der reformistischen Stuttgarter Schule, war nach der Novemberrevolution Delegierter der geistigen Arbeiter sowie Mitglied des Vollzugsausschusses der Arbeiterräte und daraufhin einige Jahre lang Mitglied der SPD gewesen. 1933 hatte er den «Kulturbolschewisten» und «vaterlandslos gesinnten internationalen Defaitisten» (so ein Berliner Gerichtsurteil) Bruno Taut, der sich auf der Flucht von Berlin in die Schweiz befand, bei sich als Gast aufgenommen, war deswegen denunziert und von der Gestapo verhört worden; seit 1935 arbeitete er jedoch beim Bau der Reichsautobahnen mit Fritz Todt zusammen und 1939–1943 mit Speer an grossen öffentlichen Projekten.

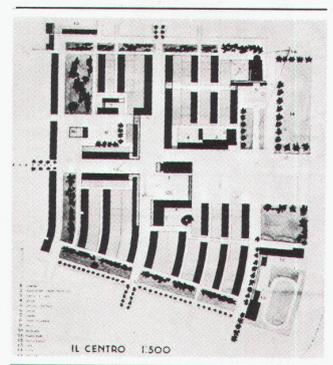
Heinrich Tessenow, die hervorragendste Figur des architektonischen Traditionalismus, welche die Formensprache des «Heimatstils» zu einer rigoristischen Synthese führte, war Anfang der zwanziger Jahre Mitglied der Novembergruppe, eines losen Zusammenschlusses radikaler Künstler, der sich 1918 in Berlin unter dem Eindruck der Novemberrevolution formiert hatte, zu seinen Ar-



5

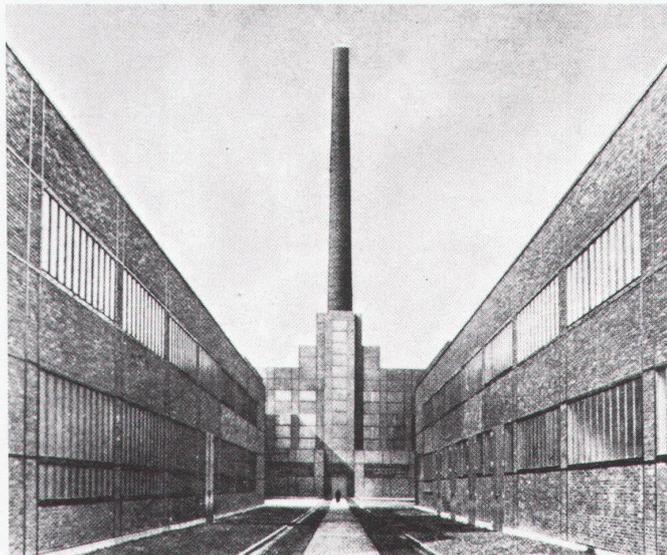
chitekten-Mitglieder Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe sowie Bruno und Max Taut zählte und 1933 von der NSDAP aufgelöst wurde. 1926 trat Tessenow als Gründungsmitglied des «Rings» auf, der progressivsten und kämpferischsten Architekturvereinigung Berlins. 1934 wurde er gezwungen, seine Lehrtätigkeit an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, der früheren Akademie für bildende Künste, aufzugeben; während der gesamten nationalsozialistischen Zeit wurden seine Arbeitsmöglichkeiten stark eingeschränkt, und nicht einmal sein ehemaliger Schüler Speer, der inzwischen zum Generalbauinspektor für die Neugestaltung der Reichshauptstadt ernannt worden war, vermochte ihm Aufträge zu vermitteln. Zwar übernahm Tessenow 1936 die Innenraumgestaltung der Olympischen Kunstausstellung in Berlin, doch der Wettbewerbsentwurf für ein Kraftdurch-Freude-Seebad auf Rügen, der im gleichen Jahr entstand, blieb auf dem Papier. Das gleiche Schicksal widerfuhr den darauffolgenden Projekten. 1941 legte man ihm schliesslich nahe, um seine Emeritierung von der Technischen Hochschule Charlottenburg zu bitten.

Auf der anderen Seite die «Guten». Hugo Häring, der den Begriff des «neuen Bauens» prägte und noch 1926 gegen Paul Schultze-Naumburg und seine gefährlichen «Kulturarbeiten» polemisiert hatte, grübelte bereits zwölf Jahre später, worin «die züchterische Arbeit der germanischen rasse an den dargebotenen formwesen» wohl bestehen möge. Da seine Überlegungen bei den Nationalsozialisten nicht auf Sympathie stiessen, ging er in die «innere Emigration», verliess jedoch Deutschland nicht. Richard Neutra, der zusammen mit Rudolf Michael

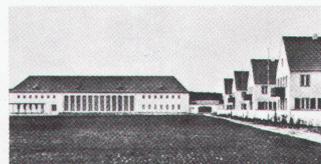


6

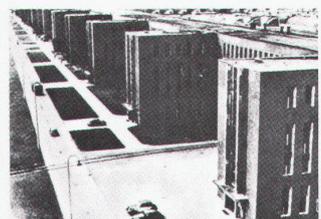
Schindler schon sehr früh die architektonische Moderne in die USA einführte, äusserte gegenüber Philip Johnson, er wünschte, Hitler würde ihm einen Auftrag erteilen. Darauf aufmerksam gemacht, er sei ja Jude und Hitler verfolgte Juden, entgegnete Neutra ironisch: «Ja, aber er baut Gebäude.» Fritz Höger, der die Hamburger Backsteintradition in abgeklärter Strenge erneuerte, stand nicht an, für die Zeitschrift des Kampfbandes deutscher Architekten und Ingenieure zu schreiben und dabei kräftig aus der nationalsozialistischen Phraseologie zu schöpfen: er plädierte für den «deutschen Bau aus deutschem Blut». Nebenbei sammelte er Gegenstände «altgermanischen Geistes». Doch Höger stand dem architektonischen Expressionismus nahe, und der Expressionismus war in mancherlei Hinsicht von dem Nationalsozialismus nicht allzu fern. Es war kein Versehen, dass der Bildhauer und Architekt Bernhard Hoetger, der Schöpfer der exzentrischen Böttcherstrasse in Bremen, 1935 in der SS-Zeitung «Das Schwarze Korps» gegen die jüdische Kunsthändlerliche polemisierte, die ihn angeblich boykottierte, und ein Jahr später zusammen mit Herbert Helfrich das



7



8



9

megalomane Projekt eines Deutschen Forums mit einem ungelungenen zentralen Kultbau auf hakenkreuzförmigem Grundriss ausarbeitete. Dass sich eine derart schamlose Anbiederung nicht auszahlte, dass Hoetger auf den Seiten des gleichen «Schwarzen Korps», das seine antisemitische Tirade abgedruckt hatte, anschließend heftig attackiert wurde, dass er Berufsverbot erhielt und von der Gestapo verhört wurde – all dies dementiert keineswegs die ideologische Verwandtschaft.

Diese Verwandtschaft bestand bei den Vertretern des «neuen Bauens» nicht. Dennoch erlaubten sich nicht nur etliche dessen prominenter Protagonisten mehr oder weniger kleine politische Seitensprünge: sogar die Galionsfigur der Bewegung war in ihrer Haltung von Widersprüchen nicht frei. Tatsächlich beteiligte sich der honorierte Walter Gropius im unheilvollen Jahr 1933 am engeren Wettbewerb für den Erweiterungsbau der Reichshauptbank in Berlin, hatte aber mit seinem eleganten sachlichen Vorschlag keinen Erfolg. Noch 1934 machte er bei der Konkurrenz für ein national-sozialistisches «Haus der Arbeit» mit, ebenfalls in Berlin. Unter den mehr als 600 Teilnehmern befanden sich auch Otto Bartning (dessen schlichte Notkirchen beim westdeutschen «Wiederaufbau» nach 1945 eine wichtige Rolle spielen sollten), Hans Schwippert (der 1948/49 mit dem Umbau der Pädagogischen Akademie zum Bundeshaus in Bonn die modernistische architektonische

Repräsentation der jungen Bundesrepublik Deutschland verwirklichen sollte) und die Brüder Hans und Wassili Luckhardt (die das expressionistische Kristallhaus, das sie um 1920 in den verschiedensten Versionen gezeichnet hatten, einfach wieder anboten). Gropius legte einen konsequent funktionalistischen Entwurf vor; doch im gleichermassen naiven wie vergeblichen Versuch, das Wohlwollen der Auftraggeber zu erwecken, stellte der Gründer und ehemalige Direktor des «linken» Bauhauses in seinem Vogelschaubild vier Fahnenstangen mit wehenden Hakenkreuzbannern dar. Sie sollten zeigen, dass die moderne Architektur durchaus auch nationalsozialistisch sein konnte.

Schliesslich der künstlerisch Radikalste unter den deutschen avantgardistischen Architekten des frühen 20. Jahrhunderts und eine der dominierenden Figuren der internationalen Moderne: Ludwig Mies van der Rohe. Er war Mitglied des Arbeitsrats für Kunst und der Novembergruppe gewesen und hatte 1926 das Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg in Berlin gebaut. 1930 hatte er die Leitung des Bauhauses übernommen, das im April 1933 durch die Gestapo geschlossen wurde. Mies van der Rohe verhandelte mit Alfred Rosenberg, akzeptierte dessen Bedingungen und erwarbte die Wiedereröffnung der Schule; dass diese letztlich nicht stattfand, lag an der Weigerung der Fakultät, den vorgeschlagenen und als inakzeptabel empfundenen Kompromiss einzugehen. Im Mai 1933, dem Monat der öffentlichen Bücherverbrennung, traten eine Reihe prominenter Mitglieder der Preussischen Literaturakademie zurück; darunter Thomas Mann und Alfred Döblin. Im gleichen Monat ersuchte Max von Schilling, Präsident der Preussischen Akademie der Künste, jedes fortschrittliche Mitglied um seinen Rücktritt; Mies van der Rohe verweigerte diesen mit der Begründung, ein solcher Schritt könne zu Missverständnissen Anlass geben. So blieb er bis 1937 einer Akademie verbunden, die mittlerweile die berühmte Ausstellung «Entartete Kunst» zu verantworten hatte; erst im Juli des gleichen Jahres sollte er nach den Vereinigten Staaten emigrieren. Im Juni 1933 unterschrieb er einen Aufruf, in welchem Paul Schultze-Naumburg alle Künstler und Intellektuellen aufforderte, Hitlers Regime und seine «völkische Kulturpolitik» zu unterstüt-

zen. Ebenfalls 1933 nahm er am umstrittenen Reichsbankwettbewerb teil und gewann einen der sechs ex aequo-Preise. Er war dabei in guter Gesellschaft: an dem Wettbewerb beteiligten sich, neben Walter Gropius, auch Hans Poelzig und Heinrich Tessenow (deren Arbeiten allerdings nicht prämiert wurden), und in der Jury befanden sich Peter Behrens, Paul Bonatz und Fritz Schumacher.

Die «Guten», weit davon entfernt, allesamt als sozialistische Ritter ohne Furcht und Tadel den Kampf um eine rationalistische Architektur ausgefochten zu haben, weisen bei näherer Betrachtung offensichtlich ihre ideologischen Schattenseiten auf; und in diesem Zusammenhang verwundert es kaum, dass Le Corbusier, der Picasso der modernen Architektur, nicht nur Kontakte mit dem Front populaire unterhielt, sondern auch mit dem Parti Fasciste Revolutionnaire und mir der Regierung von Vichy. 1934 übersandte er den zweiten Band seiner *Œuvre Complète* Mussolini mit einer persönlichen Widmung.

Diese Geste ist freilich genauso wenig ein politisches Bekenntnis zum Faschismus, wie Mies van der Rohes zweideutiges Verhalten ein politisches Bekenntnis zum Nationalsozialismus ist. Anderes kommt hier zum Ausdruck: politische Uneinsichtigkeit, ideologische Kurzatmigkeit, vielleicht Opportunismus, vor allem aber: nahezu grenzenlose Besessenheit von der eigenen Arbeit. Jenseits biographischer «Enthüllungen» und moralistischer Urteile drängt sich immerhin die Einsicht in die Komplexität und Widersprüchlichkeit eines Phänomens und einer Epoche auf.

Bruchlose Entwicklung architektonischer Leitbilder

Einer Epoche, die weder leichtfertige Etikettierung noch die Spezifizierung, noch die Eingrenzung gestattet: auch die letzte Definition, die zeitliche, scheidet. Die «Macht ergreifung» der Nationalsozialisten war nicht die «Revolution», zu welcher sie nachträglich durch gestrenge Propaganda hochstilisiert wurde, sondern Konsequenz einer politisch-gesellschaftlichen Entwicklung, die sich in Deutschland seit der Reichsgründung über den Ersten Weltkrieg bis hin in die unsichere Weimarer Republik vorbereitet hatte. Auch in dieser blieben hinter der Demokratisierung der Herrschaft die ökonomischen und sozialen Strukturen der Nation so gut wie unverändert; das

5 6

Siedlungsplan für Aprilia und Projekt für den zentralen Platz, 1936, Architekt: Adalberto Libera

7

Kohlenbergwerk, Essen-Katernberg, 1928–1932, Architekt: Fritz Kremmer und Martin Schupp

8

Arbeiterhäuser für die Heinkel-Werke, Oranienburg, 1936–1938, Architekt: Herbert Rimpl

9

Volkswagen-Fabrik, Westfalen, 1938, Architekt: Peter Koller

Ausbleiben einer fundamentalen Neuordnung der staatlichen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Institutionen bereitete zusammen mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 dem Totalitarismus den Weg.

Analog dazu verlief die architekturgeschichtliche Entwicklung nahezu bruchlos. Seit der Jahrhundertwende und auch in den zwanziger Jahren war die rationalistische moderne Architektur nur eine Strömung von vielen; daneben gab es stets starke traditionalistische und neoklassische Tendenzen. Dies setzte sich nach 1933 fort, wengleich mit neuen Schwerpunkten. Auch die Namen blieben weitgehend die gleichen: Paul Ludwig Troost war ein konservativ-akademischer Architekt, bevor er zum «Baumeister des Führers» avancierte; Wilhelm Kreis ein junger wilhelminischer Erfolgsetzwerker, ehe er zum Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe ernannt wurde. Auch Peter Behrens, German Bestelmeyer, Paul Bonatz, Paul Schmitthenner und Paul Schultze-Naumburg waren schon vor der nationalsozialistischen Ära tätig. Ganz neu hinzu kam nur Albert Speer.

Stilistisch lässt sich die Entwicklungslinie des Klassizismus von Schinkel über Behrens und Mies van der Rohe (der bei Behrens arbeitete) bis hin zu Speer verfolgen; dass dessen Bauten so sehr gegen jene seiner Vorläufer abfallen, liegt primär daran, dass er einfach ein ungleich schlechterer Architekt war. Selbst seine megalomane Planung für die riesige Nord-Süd-Achse der Reichshauptstadt Berlin ist grundsätzlich nichts Neues: sie geht auf einen Plan zurück, den Martin Mächler 1917 vorgeschlagen hatte – seinerseits auf Überlegungen Peter Joseph Lennés und Karl Friedrich Schinkels aufbauend.

Der Grössenwahn der Nord-Süd-Achse (7km Länge bei einer Breite von 120m) sollte mit dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft keineswegs ein Ende finden: Otto Kohtz, der sich in der Architektur des Expressionismus mit zauberhaft verschobenen Zeichnungen hervorgetan hatte, träumte in seinen «Wiederaufbauvorschlägen für eine Grossstadt», die er kurz vor der Kapitulation der deutschen Wehrmacht im zerstörten Berlin schuf, von einer vollends ins Gigantische vergrösserten Nord-Süd-Strasse, die allerdings, den Umständen entsprechend, nicht länger zur

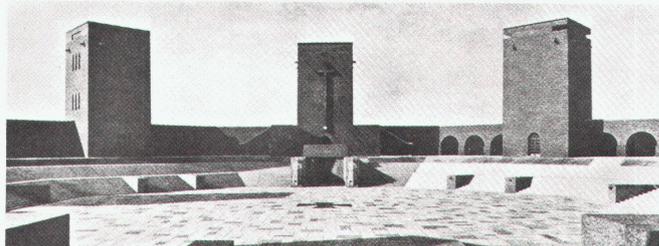
triumphalen Halle des Volkes, sondern zu einem riesenhaften Trümmerberg in Form einer Zikkurat führen sollte.

Damit schuf Kohtz das pittoresk überhöhte Emblem einer Kontinuität, die über 1945 hinaus bestehen und weit weniger farbenfrohe und harmlose Blüten als seine phantasmagorischen Zeichnungen treiben sollte. Die «Stunde Null» nach der Kapitulation im Mai 1945 ist nicht weniger Legende als die «Revolution» von 1933. Nicht nur zahlreiche bürokratische, rechtliche und ökonomische Institutionen bestanden nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs fort, sondern auch zahlreiche Personen blieben in leitenden Positionen.

Auch in der Architektur. Von den Prominenten, die ab 1945 vor allem von jenen als Naziarchitekten tituliert werden sollten, die selbst ebenfalls diese Bezeichnung verdient hätten, waren lediglich zwei von der Bildfläche verschwunden: Troost, weil er schon seit etlichen Jahren tot war, und Speer, weil er im Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess zu einer Haftstrafe verurteilt worden war.

Alle anderen waren nach wie vor im Geschäft, und zwar derart gut, dass etwa bei Schmitthenner ein pseudopolitischer «Fall» konstruiert wurde, als er 1948 dank dem günstigen Urteil der Spruchkammer, die über seine Naziaktivitäten zu entscheiden hatte, auf seinen Stuttgarter Lehrstuhl zurückgeholt werden sollte, von dem man ihn nach dem Ende des Kriegs suspendiert hatte. Selbst der Einsatz von Theodor Heuss und der Studentenschaft vermochte nichts gegen den moralistisch getarnten Neid seiner modernistischen Kollegen auszurichten. Immerhin wurde er ein Jahr später zusammen mit seinem Freund Bonatz in die Bayerische Akademie der Schönen Künste berufen. Bald darauf erhielt Schmitthenner von Heuss, der mittlerweile zum ersten Bundespräsidenten gewählt worden war, den Orden «Pour le mérite»; in den frühen fünfziger Jahren baute er in Stuttgart auf einem exponierten Grundstück unmittelbar am Schlossplatz den Sitz der Rhein-Main-Bank, den sogenannten «Königin-Olgabau»; 1954 wurde ihm zu seinem 70. Geburtstag ein ganzes Heft der Architekturzeitschrift «Baumeister» gewidmet.

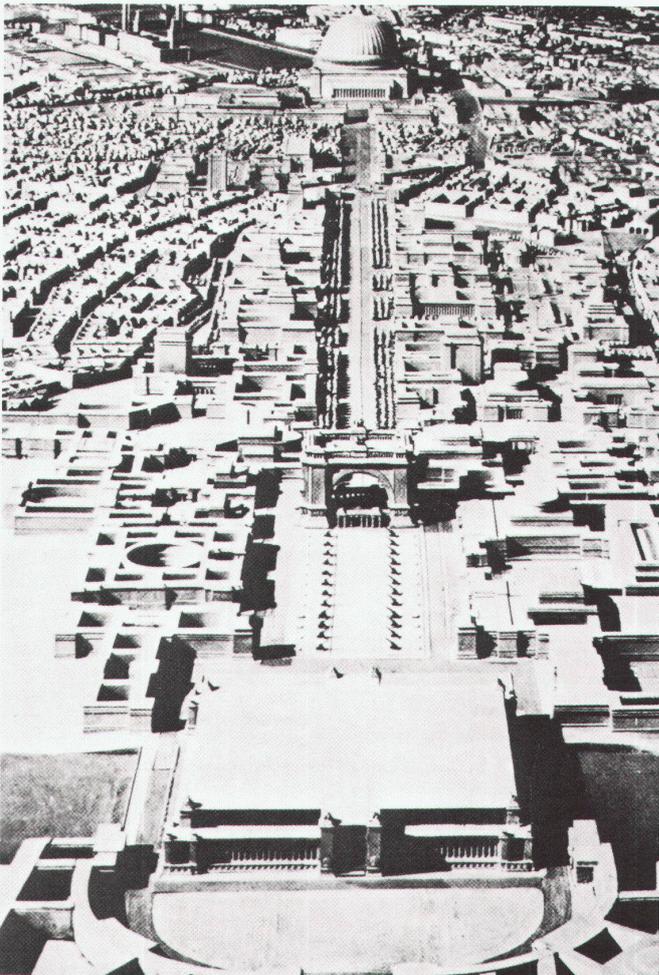
Dabei ist der «Fall Schmitthenner» keineswegs typisch; normalerweise vollzog sich der Übergang weit sanfter. Der konservative Stadt-



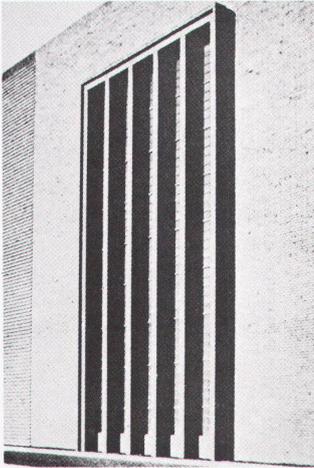
10



11



12



10 Reichshenmal, Tannenberg, 1927, Architekt: W. und K. Krüger

11 Adolf-Hitler-Platz, Dresden, 1942, Architekt: Wilhelm Kreis

12 Plan und Modell für die Restrukturierung von Berlin, 1937–1938, Architekt: Albert Speer mit Adolf Hitler. (Der Plan mit der Nord-Süd-Achse lehnt sich an einen Plan von Martin Mächler, 1917, an, ebenso an Gedanken von Joseph Lenné.)

13 Nordstern-Fabrik, 1937, Architekten: Fritz Kremmer und Martin Schupp

14 Langemarckthalle, Modell, Berlin, 1941, Architekt: Hans Dustmann

planer Hans Bernhard Reichow, der 1941 «Grundsätzliches zum Städtebau im Altreich und im neuen deutschen Osten» zu sagen wusste, veröffentlichte 1948, als Teil der «Trilogie Organischer Gestaltung», sein einflussreiches Buch «Organische Stadtbaukunst», in welchem er ebenso ungerührt wie unbekümmert seine frühen Planungen für die «Stadtlandschaften» Posen, Stettin, Frankfurt an der Oder und Brandenburg ohne jegliche Änderung wiederauflegte. 1951, anlässlich des Zweiten Darmstädter Gesprächs (mit dem Thema «Mensch und Raum», zu welchem ausgerechnet Martin Heidegger seinen berühmten Vortrag «Bauen, Wohnen, Denken» hielt), fanden sich neben Modernisten wie Egon Eiermann, Sep Ruf, Hans Scharoun und Hans Schwippert auch sämtliche Traditionalisten wieder: darunter Bonatz und Kreis. Und mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit welcher Piacentini in den sechziger Jahren die Ausgestaltung des römischen Palazzo dello Sport übernehmen sollte, dessen Standort sinnigerweise im E.U.R.-Viertel festgelegt wurde, realisierte Rimpl in den fünfziger Jahren das Gebäude des Bundeskriminalamts in Bonn in einem trockenem Monumentalstil.

Der fahrig Wiederaufbau Deutschlands, der im Ministerium von Speer bereits von 1943 an vorbereitet worden war, wurde tatsächlich von vielen der Architekten durchgeführt, die sich im «Stab für den Wiederaufbau Deutscher Städte» schon bemerkenswert früh darüber Gedanken gemacht hatten – allerdings unter einem anderen Auftraggeber. Dass sie sich dabei auf Leitbilder stützten, die in den dreissiger und vierziger, aber teilweise auch schon in den zwanziger Jahren und früher entwickelt worden waren, überrascht nicht: denn die Planung und Realisierung repräsentativer, monumentaler Stadtzentren hatte gerade in Deutschland nie das Credo an die aufgelockerte, erdgebundene Wohnstadt im Grünen in Frage gestellt; Bruno Taut hatte «Die Auflösung der Städte» bereits 1920 geschrieben. Die Kontinuität war mithin sowohl personnel als auch inhaltlich. Es erscheint in diesem Zusammenhang nahezu logisch, dass in zahlreichen Städten, zum Beispiel in Stuttgart, in die Schneisen, die ursprünglich für die «nationalsozialistischen» Aufmarschstrassen in das urbane Gewebe eingeschnitten worden waren (der Plan war von Bonatz), später reibungslos

die «demokratischen» Stadtautobahnen untergebracht wurden – nach um 1920 entwickelten Konzepten.

Die befriedende Eingrenzung und ihre Gefahren

Auch die (Architektur-)Geschichte der letzten fünfzig Jahre zeigt: Diffamierung fällt leicht, besonders mit dem Epitheton «faschistisch» oder «nationalsozialistisch». Ebenso leicht lässt sie sich instrumentalisieren. Solcherlei ist gegenstandslos und falsch: Viktor Šklovskij betonte bereits 1920 in seinem Buch «La Marche du Cheval» sehr mutig und ein wenig übertrieben, dass «die Kunst in ihrer Beziehung zum Leben immer autonom war und dass ihre Farbe niemals jene der auf der Zitadelle gehissten Fahnen reflektierte».

Gegenstandslos, falsch und damit gefährlich. Gewiss lässt sich eine Art zu bauen ausmachen, die einschüchternde, bedrohliche und unterdrückende Züge trägt und mithin Analogien zu totalitären politischen Systemen aufweist. Dies erfordert jedoch einen unabhängigen und vorurteillosen Blick. Sobald man hingegen wähnt, die «faschistische» oder «nationalsozialistische» Architektur auf eine ganz bestimmte Zeit (nämlich jene des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus) eingegrenzt zu haben; sobald man sie an bestimmte Länder festgemacht hat; sobald man ihre Vertreter als die «Bösen» entlarvt zu haben meint, denen sich versimpelnd «Gute» gegenüberstellen lassen; sobald man schliesslich ihre Formensprache, ihr «Kleid» erkannt zu haben glaubt, dünkt man sich allzu rasch ihrer Bedrohung entledigt. Die Sicherheit, die dieser Hexenjagd erwächst, ist zumindest trügerisch. Nicht zuletzt ihr ist die unkritische theoretische Haltung und die praktische Fragwürdigkeit des deutschen Wiederaufbaus der fünfziger und sechziger Jahre anzulasten.

Im Gegensatz dazu tut es not, mit neuer Gelassenheit die Baugegeschichte des 20. Jahrhunderts zu analysieren, um jenseits der etablierten Allgemeinplätze auch das progressive Potential der Tradition und das progressive Potential der Moderne aufzuspüren. Euphorische Fortschrittsgläubigkeit ist hier allerdings ebenso fehl am Platz wie rabulistische Nostalgie: die Moderne tout court zu verwerfen wie eine Geliebte, deren erste Unvollkommenheiten man zu entdecken beginnt, hiesse das Kind mit dem Bade auszuschütten und von

einer Kritiklosigkeit in die andere zu geraten. Vielmehr muss über das, was fortschrittlich ist, und das, was es nicht ist, immer wieder neu nachgedacht und genau unterschieden werden. Auch diese Begriffe und diese Inhalte sind ihrer eigenen Geschichtlichkeit verhaftet.

In den «Freibeuterschriften» schrieb Pier Paolo Pasolini 1975: «Kein faschistischer Zentralismus hat das geschafft, was der Zentralismus der Konsumgesellschaft geschafft hat. Der Faschismus propagierte ein reaktionäres und monumentales Modell, das sich jedoch nie real durchzusetzen vermochte. Die verschiedenen Sonderkulturen (die der Bauern, der Subproletarier, der Arbeiter) richteten sich vielmehr weiter unbeirrbar nach ihren überlieferten Modellen. Die Repression ging nur so weit, wie es zur Sicherung des verbalen Konsenses erforderlich war. Heute dagegen ist der vom Zentrum geforderte Konsens zu den herrschenden Modellen bedingungslos und total. Die alten kulturellen Modelle werden verleugnet. Die Menschen haben nichts mehr damit zu tun. Man kann von daher behaupten, dass die «Toleranz» der für das neue System von Herrschaft so unentbehrlichen hedonistischen Ideologie die schlimmsten aller Repressionen der Menschheitsgeschichte ist.»

Die dergestalt ketzerisch angegrängerte «Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft» betrifft – wie könnte es anders sein – auch die gebaute Umwelt. Um diese Zerstörung zu bekämpfen, muss man sie zunächst erkennen, und um sie zu erkennen, muss man sich von den leichten Vorurteilen einer Geschichtsauffassung lösen, deren Eigenschaft, ad usum Delphini expurgiert zu sein, die Kräfte der Unmenschlichkeit ausgerechnet unter der sentimentalen Tarnkappe des «Menschlichen» fortzuschreiten droht.

Vittorio Magnago Lampugnani