

Kunst und Architektur der NS-Zeit haben der Kunstgeschichte die größten Probleme ihrer Wissenschaftsgeschichte bereitet. Ihre Behandlung tangierte empfindlich die drei wissenschaftstheoretischen Grundfragen der Disziplin: nach ihren Gegenstandsbereichen, ihren Methoden und ihren Zielen. Für die Interdependenz der ästhetischen, ideologischen, politischen und ökonomischen Elemente des Systems bot sich kein angemessener disziplinärer Zugriff an.

Diese Probleme sollen sich nun endlich erledigt haben, folgt man Berthold Hinz, einem der Pioniere dieser Thematik, der nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems zu umfassenden Revisionen aufgerufen hat: »Wenn diese philosophisch-dualistische Vergangenheit vergangen ist, und zwar nicht nur ... als deutsche Frage ..., sondern in ihrer universalen Existenz, ist die Frage nach dem künstlerischen Nachlaß – beider Seiten – ihres metaphysischen Hintergrundes beraubt. Es ist – theoretisch – die Situation erreicht, die es Kant um 1790 erlaubte, die Bestimmungsgründe des Ästhetischen an die Uninteressiertheit und Zweckfreiheit der Wahrnehmung zu knüpfen [...].«¹ Anders ausgedrückt: Mit der Auflösung des Antagonismus Faschismus-Antifaschismus, die dialektisch aufeinander bezogen werden, hätten die künstlerischen Relikte des Nationalsozialismus wie der DDR ihre identitätsstiftende Wirkung verloren. Damit sei der letzte Posten, der im Fach ein kritisches, das heißt politisches Ziel verfolgt habe, gefallen. Und nicht nur dies, für eine die Grenzen des Fachs überschreitende Kritik gäbe es auch keine Berechtigung mehr. Die neue Devise heißt »Aneignung«: »Der Umgang mit den fraglichen Denkmälern obliegt dem historischen Auftrag der Landesämter für Denkmalpflege, der Umgang mit den Künsten dem guten, dem »uninteressierten« Geschmack, aber auch dem Taktgefühl, das den Opfern »bis ins zweite und dritte Glied« zusteht.«

Abgesehen davon, daß die von Hinz reklamierten Revisionen zu diesem Zeitpunkt längst in Gang waren, stellt sich angesichts der kulturellen Transformationsprozesse des 19. und 20. Jahrhunderts doch erst einmal die grundsätzliche Frage, ob die allgemeine Idee der Kunstgeschichte, die als ästhetisch-kultureller Überbau der Sieger von 1789 entstanden, am Ende des bürgerlichen Zeitalters noch evident ist.² Hat nicht gerade die kunstwissenschaftliche NS-Forschung, die sich im Spannungsfeld von historischen Prämissen und zeitgenössischen Fragestellungen bewegte, gezeigt, wie notwendig es ist, Aufgaben und Ziele der Disziplin neu zu definieren? Die Kunstgeschichte wird nur noch dann eine kognitive Funktion wahrnehmen können, wenn sie sich auch als kritisches Bewußtsein ihrer Zeit versteht.

Läßt man die kunstwissenschaftliche NS-Forschung Revue passieren³, so wird deutlich, daß die Kunstgeschichte sich nie mit dem Bestand der geschichtlichen Kunst deckt, sondern immer nur ein Bild ist, das man sich von ihr gemacht hat. Dieses Bild ist dem Wandel der kulturellen Strömungen ausgesetzt.

In den siebziger Jahren standen sich im wesentlichen zwei Denkmodelle gegenüber: zum einen das traditionelle, das sich auf die Idee der Autonomie der Kunst gründete, zum anderen das ideologiekritische, das die materiellen Bedingungsfaktoren in den allgemeinen Bezugsrahmen der Interpretation einbrachte und die Kunstwerke überbautheoretisch zu erklären suchte. Mit unterschiedlichen Methoden wur-

den unterschiedliche Gegenstandsbereiche abgesteckt und unterschiedliche Ergebnisse hervorgebracht.

Der traditionelle Ansatz, der mit den gewohnten Methoden des Fachs Kunstgeschichte fortschrieb, stellte die Repräsentationsbauten des Regimes ins Zentrum des Interesses. Mit dem generalisierenden Stilbegriff als Instrumentarium war das Ergebnis im wesentlichen programmiert: die Bauten der NS-Zeit wurden als eine Spielart traditionalistischer Gegenströmungen zum modernen Bauen bzw. als »Neoklassizismus« in die Architekturgeschichte eingeordnet. Das Singuläre, Systemspezifische ließ sich allenfalls als negative Qualität formulieren: als Perversion von Stil. Das gravierende Defizit dieses Denkmodells zeigt sich schon dem flüchtigen Blick auf das breite Spektrum der Bauaufgaben. Dabei zerfällt die Konsistenz des Gegenstandes.

Auf der anderen Seite suchte man die Immanenz zu durchbrechen, indem man die Kunstwerke aus ihrem historischen Kontext erklärte. Man orientierte sich an ökonomischen, politischen, sozialwissenschaftlichen und technologischen Kategorien und unterwarf die kunstwissenschaftliche Analyse der Vorstellung epochaler Totalität. Mit der Befreiung vom Kunstvorbehalt ließen sich die Gattungsgrenzen problemlos überschreiten und der Gegenstandsbereich ausdehnen.

Der Nationalsozialismus hatte mit der »Reichskammer für bildende Künste«, in der Architekten, Kunsthandwerker, Werbegraphiker, Industriedesigner versammelt waren, ein Steuerungsinstrument für ein weites Feld von Gestaltungsaufgaben geschaffen. So konnte der interdisziplinäre Zugriff grundlegende Einsichten in das System der nationalsozialistischen Ästhetik gewinnen. Ins Blickfeld rückten nun auch die Vermittlungsstrategien, die Reklame, die Medien. Damit ergaben sich neue Verknüpfungen, etwa von Markt und Kunstspähre, Markt und Politik.

Insbesondere die Designgeschichte⁴, die die Gestaltungsaufgaben dieser Zeit auf den verschiedenen Ebenen der Alltagsästhetik, in Freizeit, Arbeit und Konsum analysierte, entdeckte schon früh die historische Gelenkfunktion des Nationalsozialismus. Mit einem Ansatz, der vom produktions- und rezeptionsgeschichtlichen Gesamtzusammenhang ausging und den Gegenstand als Antwort auf individuelle wie gesellschaftliche Bedürfnisse interpretierte, konnten zentrale Fragen der Forschung plausibel erklärt werden: das Scheitern der Avantgarde und ihrer sozialutopischen Bemühungen um Erneuerung der Alltagskultur, der Langzeiterfolg der nationalsozialistischen Codierungen und die stilistische Heterogenität. Nach Gert Selle ist die NS-Zeit in der Designgeschichte nur der »gelungene Schlußakt einer langen produktkulturellen Entwicklung«, in der sich die sozial verbindlichen alltagskulturellen Codes bürgerlich-kleinbürgerlicher Verhaltenstraditionen bewahrten. Dagegen hatte sich die sozial engagierte utopisch egalitäre »Industriekunst« und Architektur mit ihrer Vorstellung eines gesellschaftlichen Gesamtsubjekts vom Boden der gesellschaftlichen Wirklichkeit gelöst. So ist es auch zu erklären, warum der sogenannte Dampferstil, jene modern vornehme Mischung aus Salon und Technik, die Paul Ludwig Troost, der erste Architekt Hitlers, auf deutschen Passagierschiffen eingeführt hatte, sich als besondere Spielart einer öffentlich wirksamen Kultur sowohl in den Parteibauten als auch in abgewandelter Form auf den KdF-Schiffen wiederfand.

Mit Ausnahme der Designgeschichte wurden die Epochengrenzen kaum überschritten. In diesen seltenen Fällen reduzierte sich die Kontinuitätsfrage meist auf den Nachweis der Systemaffinität von Faschismus und Kapitalismus. Es versteht sich

von selbst, daß dieses Denkmodell in der Folgezeit von komplexeren Deutungsmustern abgelöst wurde. Daß es von simplifizierenden, längst fragwürdig gewordenen Interpretationen verdrängt wurde, dafür wird man in der kulturellen Befindlichkeit unserer Zeit Aufschluß suchen müssen. Es läßt sich kaum leugnen, daß wir zu einer Zeit, da sich Politik in einen Prozeß ohne symbolträchtige Ausstrahlung verwandelt hat, Schwierigkeiten mit dem Begriff der »politischen Architektur« haben.⁵ Die alle Gestaltungsbereiche umfassende Einsicht, daß die Erscheinung der Form vor der Funktion und ihrer Komplexität versagt, hat eine neue ästhetische Freiheit ermöglicht, die – ökonomisch und gesellschaftlich instrumentalisiert – den Bedeutungsverlust der ästhetischen Form vorantreibt. Diesem Sachverhalt tragen Semiotik und Kommunikationstheorie und ihre Kritik im Poststrukturalismus Rechnung, indem sie der These der inhärenten Bedeutung der Form opponieren und diese zum Resultat sozio-kultureller Konvention erklären. Auf dem Boden unserer Wirklichkeitserfahrungen und ihrer Verarbeitung durch die Wissenschaften des Informationszeitalters läßt sich die Ästhetik des Nationalsozialismus nicht länger als Symbolismus seiner Moral deuten. Das größte Defizit dieses Denkmodells bestand darin, Kunst und Architektur von vornherein keinen authentischen Raum zu belassen. Dies zeigte sich, als im Zuge der Funktionalismuskritik erneut der Anspruch der Architektur auf den Status einer eigenständigen Disziplin erhoben wurde, die wenigstens teilweise unabhängig vom gesellschaftlichen Bedingungs-zusammenhang ihrer eigenen Tradition und ihren eigenen Gesetzen folge. Damit verband sich die Forderung, die Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts, die bis dahin eine Geschichte der Avantgarde gewesen war, einer Revision zu unterziehen.

Im Fahrwasser der Neubewertung wiederholten sich die alten Irrtümer – nur unter umgekehrtem Vorzeichen. Man übernahm die falsche Weichenstellung im postulierten Antagonismus von Funktionalismus und Neoklassizismus und ignorierte das funktionalistische Substrat der NS-Architektur, das zur selben Zeit in seiner ganzen Tragweite erkannt werden sollte.⁶ Der Architekt Robert A. M. Stern ging 1988 so weit, das von der Geschichtsschreibung tradierte Bild einfach umzukehren und den »Modernismus« zum logischen Kontrapunkt innerhalb der modernen Tradition zu erklären.⁷ Diese begriff er als zeit- und ortloses Wahrnehmungskontinuum von der Renaissance bis zur Gegenwart und appellierte damit nur an die falschen Kontinuitäten z. T. längst fragwürdig gewordener Traditionsbestände. In der Neubewertung der Architektur der dreißiger Jahre, die der Architekturhistoriker Franco Borsi mit dem zentralen Begriff der »monumentalen Ordnung« vornahm, wird das antithetische Denken aufgegeben und eine verblüffende Synthese formuliert: was bis dahin mit stilistischen Kategorien als »Klassizismus« definiert worden war, wird bei Borsi zum »System« oder »Systematisierungsversuch der Moderne« und aus dem Bedürfnis nach einer fundamentalen Konstante erklärt.⁸

Stilbegeisterung, Symbolisierungsphantasien und ein soziologisch verbreitetes ästhetisches Ausdrucksbedürfnis auf dem Boden einer nach wie vor sterilen Bau-praxis haben die Architektur des Nationalsozialismus zur »Architektur der Sehnsucht« werden lassen. Gerade weil die NS-Architektur größtenteils Fiktion geblieben ist, eignet sie sich so gut als Projektionsfläche für den Mythos großer Baukunst, der nur noch beschworen werden kann. Das hat Léon Krier richtig erkannt, als er 1985 zur kopernikanischen Wende im Urteil über die Architektur Albert Speers aufrief, um diese vor den Karren einer Kampagne gegen die moderne Architektur zu

spannen.⁹ Nur wurde seine Kritik am Industriekapitalismus dabei stumpf.¹⁰ Kunsthistorische Denkmuster persiflierend, präsentierte Krier das vom Schmutz des industriellen Zeitalters gereinigte Œuvre Speers im Pantheon der Weltarchitektur als einer anderen Form der Akkumulation von Werten: von moralischen Werten »an sich«. Die Libertinage ästhetischer Rhetorik auf der Ebene der Architektur findet hier ihr verbales Gegenstück: die Erfindung der Geschichte nach den Regeln der Rhetorik zum Zwecke der Provokation. Was damals als Skandalon empfunden wurde – »Die große Speer-Feier des Léon Krier oder Klassik zum Völkermord«, so die Titelseite der Bauwelt vom Juli 1987 – ist heute allenfalls ein »Mißverständnis«. Mit der gerade im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien gezeigten Ausstellung »Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit« wird nun auch der politische Gegner in die Architekturgeschichte eingemeindet, genauer: sie stehen sich dort wieder als die herausragenden Größen gegenüber.

Unter dem Eindruck »postmoderner« Architektur bzw. mit Kategorien, die man aus dem Diskurs der »Postmoderne« gewann, wurde der Aspekt der herrschaftstechnischen Instrumentalisierung von der kommunikationstheoretischen, rezeptions- und wirkungsästhetischen Betrachtung weitgehend verdrängt. Man deutete die nationalsozialistische Ästhetik als Antwort auf eine kollektive Krise, als Mittel zur Scheinbefriedigung der Sehnsüchte und Ängste der Gesellschaft. »Zwischen Zucht und Ekstase« – so der Titel eines Buches von Dieter Bartzeko, das die bis dahin negativ beurteilten Formgesten der Repräsentationsbauten von Partei und Staat im genealogischen Zusammenhang mit Film-, Kulissen- und Theaterbauten als »Anmutungsqualität« einer »Stimmungsarchitektur« neu bestimmt.¹¹

In der Horizontverschmelzung von »faschistischer« und »postmoderner« Ästhetik verloren die neuen Entdeckungen ihre ausschließlich kognitive Funktion. Weit entfernt, nur Anlaß zur historischen Analyse zu sein, wurde die »ästhetische Faszination des Faschismus« goutiert und die Wirkmächtigkeit seiner Kunst und Architektur als ästhetische Qualität reklamiert, so z.B. in der Ausstellung »Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus« der NGBK Berlin 1987.

Es ist bemerkenswert, daß zu einer Zeit, da das Konzept der umfassenden Planung in der Ökonomie wie in der Urbanistik in Verruf geraten war, die unter totalitären Regimes entstandenen Architekturen eine derartige Neubewertung erfahren konnten. Auf solche Parzellierung des Blicks zu antworten, ist Aufgabe der Kunstgeschichte, die sich als kritisches Bewußtsein versteht.

Die Kunstgeschichte, die in den Polen autonomer und operational in Lebenspraxis eingreifender Werkkonstitution absolute Gegensätze sieht, verstellt sich den Blick für das ästhetische System des Nationalsozialismus. In seiner Ästhetik verbindet sich die Konjunktur traditioneller Bildgattungen mit einem umfassenden Gestaltungsanspruch zu einer Zielidentität. Will man sich davon eine erste Vorstellung verschaffen, so empfiehlt sich die Lektüre von Ernst Jüngers 1932 erschienener Schrift »Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt«, die unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entstanden war. Jünger verabschiedete den bürgerlichen Autonomiebegriff der Kunst zugunsten eines »Architektur, Städtebau, planmäßige Lebensgestaltung« umfassenden Gestaltungsbegriffs. Mit der Aufgabe der Utopie der Avantgarde entfaltete er das gesamte Potential der kulturellen Transformationsprozesse zum Herrschaftsinstrument. Jünger betonte den engen Zusammenhang zwischen Kunst und Staatskunst, Gestaltung und Herrschaftsausübung. Das Paradigma der Autonomie

war an die Technik übergegangen, die er als »Mittel der totalen Revolution« verstand.

Im Zeichen der Kriegsvorbereitung war die »Neugestaltung deutscher Städte« zum Kristallisationspunkt des nationalsozialistischen Planungs- und Gestaltungsbegriffs geworden. Dieser Gegenstandsbereich erfordert die Erweiterung des Werkbegriffs und die Untersuchung der Planungs- und Entscheidungsprozesse. Dabei ist von der Frage auszugehen, wie der Nationalsozialismus auf die vorgefundenen Probleme geantwortet hat.

Das Beispiel München als »Hauptstadt der Bewegung« und »Hauptstadt der Deutschen Kunst« ist dafür besonders erhellend.¹² Es zeigt den komplexen Zusammenhang von Kontinuität und Diskontinuität, der nach keiner Seite der Extreme aufzulösen ist. Mit der Errichtung des »Hauses der Deutschen Kunst« und der Ernennung Münchens zur »Hauptstadt der Deutschen Kunst« nahm der Nationalsozialismus das Kunststadt-Ideologem auf, aus dem sich das Selbstverständnis der Stadt herleitete. Die scheinbare Erfüllung erweist sich im Rückblick als Schachzug. Die Stadt, die mit dem Kunststadt-Ideologem die Entwicklung zur Großstadt des Industriezeitalters verneint hatte, wurde zu einem wichtigen Standort für die Rüstungsindustrie.

Die totalitäre Idee der »Neugestaltung« ist Fiktion geblieben. Ihr stand in der Realität die Konkurrenz der Machtträger im Wege. Nach der Einsetzung des Generalbaurats für die Hauptstadt der Bewegung« im Status einer Hitler unmittelbar unterstellten Reichsbehörde im Dezember 1938 entfernte sich dessen »autonomes« Planungsverständnis so weit von den beschränkten finanziellen Möglichkeiten der Stadt, die bis zum Schluß Träger des Unternehmens geblieben war, daß selbst ein Sieg der Realisierung das ökonomische Fundament nicht hätte verschaffen können. Die Planungen befanden sich in der paradoxen Situation, daß der Krieg, der sie vorantrieb, sie zugleich vernichtete.

Das propagandistisch verbreitete und bis heute wirkmächtig gebliebene Bild ist nur die eine Seite der Medaille. Rhetorik und Realität lassen sich nicht auseinanderreißen. Funktional zwischen den Erfordernissen von Massenintegration und den Imperativen der Rüstungs- und Kriegspolitik hin- und hergerissen, entzieht sich das Neugestaltungsprojekt der ästhetischen und städtebaulichen Bestimmung. Es läßt sich nur als Prozeß begreifen. Verschiedene Planungskonzepte lösten einander ab. Die früheste Quelle für das Münchener Neugestaltungsprogramm, die Denkschrift des bayerischen Ministers und Gauleiters Adolf Wagner »Die städtebauliche Entwicklung Münchens«, versteht die »Neugestaltung« als Stadtentwicklungsplanung. In Stoßrichtung gegen die städtische Wohnungsbaupolitik und ihre Großstadtfeindlichkeit forderte Wagner die Errichtung einer neuen Stadt im Westen und den Einsatz der Bauindustrie im mehrstöckigen Wohnungsbau. Mit der Westverlegung des Hauptbahnhofs und der Führung einer breiten Geschäfts- und Vergnügnungsstraße griff er auf einen Gedanken aus der Zeit der Weimarer Republik zurück. Nachdem die »Neugestaltung« der Stadt als Sonderaufgabe übertragen worden war, verlor sich der ursprüngliche Gedanke der Stadtentwicklungsplanung. Mit sicherem Gespür, das Selbstverständnis der Stadt als Kunst-, Fremdenverkehrs- und Ausstellungsstadt zu treffen, erklärte Hitler den neuzugestaltenden Stadtteil zur »Ausstellung München«, die anlässlich des 20. Jahrestages der Partei eröffnet werden sollte. Der Generalbaurat unterzog die Planung einer weitgreifenden Revision, formulierte einen

eindeutig politischen Anspruch und erweiterte sukzessive Neugestaltungsbereich und Neugestaltungsbegriff, der städtebauliche, stadt- und umweltplanerische, wohnungspolitische, wirtschaftliche und verkehrstechnische Aspekte umfaßte.

In demselben Maße wie die Neugestaltung sich weitgehend als Rhetorik entlarvt, verliert sich auch der ideologische Anspruch des Wohnungsbaus im Wandel seines Begriffs.¹³ Das Programm des deutschen Siedlungswerkes, das Gottfried Feder als Reichssiedlungskommissar und Staatssekretär im Reichswirtschaftsministerium im Mai 1934 verkündet hatte, hatte die Auflockerung der Großstädte im Zuge einer großangelegten Industrieverlagerung und die Gründung möglichst autarker neuer Land- und Kleinstädte zum Inhalt. Der »Versuch der Begründung einer neuen Stadtplanungskunst aus der sozialen Struktur der Bevölkerung« – so der Untertitel von Feders Buch »Die neue Stadt« (1939) – wurde mit den Imperativen der Rüstungs- und Kriegspolitik ad acta gelegt. Mit Hitlers Erlaß vom November 1940, der dem Reichsorganisationsleiter und Leiter der DAF, Robert Ley, die Leitung des Sozialen Wohnungsbaus übertrug, wurde eine Entwicklung eingeleitet, in der die Wohnung zum genormten Massenkonsumgut zu werden drohte. In welchem Maße die Verantwortlichen bereit waren, die ideologischen Postulate als Ballast abzuwerfen, darüber lassen die folgenden Worte Leys keinen Zweifel mehr: »Der Führer geht m.E. von der Tatsache aus, daß wir die Wohnungsnot in Deutschland endlich einmal beheben müssen. Gleichzeitig ist er aber der Auffassung, daß ungeachtet dessen die von ihm beabsichtigten städtebaulichen Großmaßnahmen unbedingt den Vorrang haben müssen vor der Durchführung des Wohnungsbaues [...] Die Aufgabe, die der Führer gestellt hat, lautet nun, mit diesem beschränkten Anteil [am Gesamtbauvolumen, A.B.] diesen Anteil für den deutschen Wohnungsbau so ökonomisch zum Einsatz [zu] bringen, wie nur irgend möglich [...] Wir können den Wohnungsbau in Deutschland nur dann auf die vom Führer geforderte zahlenmäßige Höhe bringen, wenn wir den Wohnungsbau in seiner Gesamtheit typisieren, normieren und den Bauvorgang mechanisieren.«¹⁴

Hier zeigt der Nationalsozialismus sein radikal funktionalistisches Verhältnis zu Architektur und Städtebau. Von der Blut-und-Boden-Ideologie war nurmehr der Schein bodenständigen Bauens übriggeblieben. Als Vorgabe des Reichskommissars für den sozialen Wohnungsbau (»Reichstypen«) wurde die Grundrißgestaltung der Kompetenz der Architekten entzogen und die architektonische Aufgabe zur Designaufgabe uminterpretiert: dem Entwurf von Fassaden, für welche sogenannte Landschaftsnormen zu entwickeln waren.

Das gleiche Bild zeigt das nach Zerschlagung der Gewerkschaften zur Schaffung des Arbeitsfriedens als Unterabteilung der Parteiorganisation »Kraft-durch-Freude« gegründete Reichsamt »Schönheit der Arbeit«, in welchem erstmals der auch im Bauhaus ausgeklammerte Produktionsbereich, die Arbeitsumwelt, zur Gestaltungsaufgabe erklärt wurde (Bau von Sportanlagen, Errichtung von Küchen, Kantinen, Kameradschaftshäusern, Ferienheimen etc.).¹⁵

Unmißverständlich artikuliert sich in der gleichnamigen Zeitschrift der Wandel, der Ästhetik und Technik im Zeichen der Rüstungspolitik erfaßte: Die technokratische, aus der Produktion abgeleitete Ästhetik verdrängte das völkische und vorindustrielle Bild, das in den Gemeinschaftshäusern eine Schein-Existenz fristete. In der wechselseitigen Steigerung von Ästhetik und Technik vollzog sich die Entdämonisierung der Technik und die Begründung eines neuen Mythos. Die Industriesphäre

avancierte zur Quelle ästhetischer Normen. In den »Schöpfungen des Ingenieurs« erkannte man »die Sachlichkeit der Naturgesetze«.

Die nationalsozialistische Ästhetik entfaltete sich somit im Systemzusammenhang als ein Prozeß, der epochenübergreifende kulturelle Transformationsprozesse in besonderer Brechung reflektierte. Welche Folgen ergeben sich daraus für die Disziplin? Macht man sich die Bedingungen der Möglichkeit »autonomer« Kunst in den kulturellen Transformationsprozessen des 19. und 20. Jahrhunderts bewußt, dann kann man das Paradigma der »Autonomie« nicht länger als Konstitution der Kunst betrachten. Damit fällt der kategoriale Unterschied zwischen den beiden Polen der Werkkonstitution. Kunst-, Architektur- und Designgeschichte, bis heute meist getrennte Disziplinen, werden in Zukunft mehr als bisher die Grenzen ihres Fachs überschreiten und ihren Gegenstand unter übergeordneten Problemstellungen neu begreifen lernen müssen. Die gemeinsame Aufgabe, den authentischen Raum der Gestaltung diesseits ihrer Bedingungen als Resultat ästhetischer Reflexion neu zu definieren, könnte zum Kristallisationspunkt eines neuen Selbstverständnisses werden.

Anmerkungen

- 1 Berthold Hinz: Umgang mit den Spuren. In: Die Zeit, Nr. 32, 2. August 1991, S. 47; s.a. die Antwort von Michael Brix und Annegret Hoberg. In: Kritische Berichte, 3/1991, S. 67-72 und Berthold Hinz: Kunst und Geschichte nach dem Mauerfall: Marx – zu Hegel – auf den Kopf stellen! In: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hg. v. Andreas Berndt u.a. für Frankfurter Gespräche e.V. Berlin 1992, S. 183-189.
- 2 Siehe hierzu Michael Müller: Kunstgeschichte zwischen affirmativer Kultur und Kulturindustrie. In: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte (wie Anm. 1), S. 141-163.
- 3 Vgl. Berthold Hinz: 1933/45: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945. In: Kritische Berichte, 4/86, S. 18-33; ders.: Disparität und Diffusion – Kriterien einer »Ästhetik« des NS. In: Kritische Berichte, 2/89, S. 111-120.
- 4 Siehe insbesondere die ideologiekritischen Untersuchungen von Gert Selle: 1933-1945. Design im Dritten Reich. In: ders.: Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute: Entwicklung der industriellen Produktkultur, Köln 1978, S. 126-158; ders.: Techno-modernes Design im Vorschein der Macht und Unterwerfung. Über den Latenzcharakter der Form um 1930. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausstellungskat. NGBK Berlin 1987, S. 261 ff. bzw. in ders.: Design-Geschichte in Deutschland: Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, überarb. und erw. Ausg. Köln 1987, S. 198-240.
- 5 Siehe hierzu Winfried Nerdinger: Politische Architektur. Betrachtungen zu einem problematischen Begriff. In: Ingeborg Flagge und Wolfgang Jean Stock (Hrsg.): Architektur und Demokratie, Stuttgart 1992, S. 10-32.
- 6 Siehe hierzu u.a. Werner Durth: Der programmierte Aufbau – Speers »Arbeitsstab zum Wiederaufbau bombenzerstörter Städte«. In: Stadtbauwelt 84/Bauwelt 48, 75, 28. Dezember 1984, S. 378 2082 ff.; ders.: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970. Braunschweig/Wiesbaden 1985; ders.: Die getarnte Moderne – Planung und Technik im Dritten Reich. In: »Die Axt hat geblüht...« Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde. 1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg, Ausstellungskat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1987, S. 358 ff.; Gerhard Fehl:

- Die Moderne unterm Hakenkreuz. Ein Versuch, die Rolle funktionalistischer Architektur im Dritten Reich zu klären. In: Hartmut Frank (Hrsg.), *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930-1945*, Hamburg 1985, S. 88-122; ders. und Tilman Harlander: *Hitlers Sozialer Wohnungsbau 1940-1945 – Bindeglied der Baupolitik und Baugestaltung zwischen Weimarer Zeit und Nachkriegszeit*. In: *Stadtbauwelt* 84/*Bauwelt* 48, 75, 8. Dezember 1984, S. 391-398, 2102; dies.: *Hitlers Sozialer Wohnungsbau 1940-1945. Wohnungspolitik, Baugestaltung und Siedlungsplanung. Aufsätze und Rechtsgrundlagen zur Wohnungspolitik, Baugestaltung und Siedlungsplanung aus der Zeitschrift »Der Soziale Wohnungsbau in Deutschland«*. Hamburg 1986.
- 7 Robert A. M. Stern: *Moderner Klassizismus: Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart (1988¹) 1990.
- 8 Franco Borsi: *Die monumentale Ordnung – Architektur in Europa 1929-1939*. Stuttgart 1987.
- 9 Léon Krier: *Une Architecture du Désir*. In: Albert Speer. *Architecture 1932-1942*, hrsg. von den Archives d'Architecture Moderne, Brüssel 1985, S. 13-41; in dt. Übersetzung in: *Bauwelt*, 78, 31. Juli 1987, S. 1033-1047; s.a. Peter Eisenman im Gespräch mit Léon Krier. In: *Arch+* 69/70, August 1983, S. 90-93; sowie Joan Ockman: *The Most Interesting Form of Lie*. In: *Oppositions* 24, Frühling 1982, S. 38-47.
- 10 Überzeugender ist z.B. Léon Krier: *The Consumption of Culture*. In: *Oppositions*, 14, Fall 1978, S. 55-59.
- 11 Dieter Bartetzko: *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur*. Berlin 1985; ders.: *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*. Reinbek b. Hamburg 1985.
- 12 Siehe hierzu ausführlicher Andrea Bärreuther: *Revision der Moderne unterm Hakenkreuz. Planungen für ein »neues München«*. München 1993.
- 13 Siehe hierzu Gerhard Fehl und Tilman Harlander (wie Anm. 6).
- 14 Schreiben des Reichskommissars für den sozialen Wohnungsbau an den Reichsarbeitsminister vom 5.4.1941, Bundesarchiv Koblenz, R 2/19482
- 15 Siehe hierzu Anson G. Rabinbach: *The Aesthetics of Production in the Third Reich*. In: *Journal of Contemporary History*, 11, 1976, S. 43-74; in dt. Übersetzung: *Die Ästhetik der Produktion im Dritten Reich*. In: Ralf Schnell (Hrsg.), *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Stuttgart 1978; Chup Friemert: *Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt »Schönheit der Arbeit« 1933 bis 1939*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Fritz Haug. München 1980.