



Gert Hof: »Lichtkathedrale« an der Berliner Siegessäule. Präsentationsentwurf für den 31.12.1999/1.1.2000 (Foto promo, in: Der Tagespiegel 10.12.1999)

Eine Sektion »Deutsche Kunstgeschichte und Nationalsozialismus« des 26. Deutschen Kunsthistorikertages, Hamburg 2001, soll »die Indienstnahme und Indienstellung von Vertretern des Faches für die ideologischen Ziele des Nationalsozialismus« behandeln. Zu zeigen sei, wie der Propaganda zugearbeitet, dem Geschichtsbild des NS-Regimes Vorschub geleistet wurde.¹ Dieses Vorhaben ist zwar noch nötig, aber unzureichend. Denn eine Begünstigung des Nationalsozialismus setzt sich auf häufig unbemerkte Weise bis heute fort. Untersuchungen, die dies ignorieren und beim Ende des NS-Regimes stehen bleiben, können schwerlich kritische Orientierungshilfen für die gegenwärtige politische Diskussion gewinnen. Nicht einmal das bescheidenere Ziel ist dann zu erreichen, wenigstens die Kunstwissenschaft von einigen Klischeevorstellungen zu befreien, die die Kunst des Nationalsozialismus und damit ihn selbst aufs neue verteidigen oder verharmlosen.

Als die Kunst des Nationalsozialismus entstand, halfen Kunsthistoriker nicht nur mit Lob, sondern auch mit apologetischen Worten. Einige davon kursieren noch.

Werke, die zum Nutzen des NS-Regimes geschaffen und öffentlich als Kunstwerke präsentiert wurden², hatten ein publizistisches Umfeld, zu dem auch Kunsthistoriker das ihre beitrugen. Hans Sedlmayr interpretierte 1939 lobend Werner Marchs Olympiastadion³, Kurt Lothar Tank pries 1942 die weibliche Aktplastik von Joseph Thorak und Fritz Klimsch⁴, Victor Curt Habicht 1936 und 1938 Adolf Wiswells »Bauerngruppe«.⁵ Will Grohmann drückte 1941 die Freude über die neuen Aufträge und die Fülle an fähigen Künstlern so überschwänglich aus, daß dies auch als ironische Übertreibung gelesen werden kann und vielleicht so gelesen werden sollte.⁶ Denn es gab noch – teilweise versteckte – Kritik an der regimегemäßen »Deutschen Kunst«⁷ und deshalb auch Äußerungen, die nicht nur für sie warben, sondern sie gegen Tadel verteidigten: eine apologetische Komponente des Kunstlobs.

Kritik an der Regimekunst wurde nicht nur verschlüsselt gedruckt, sondern war auch zu hören. Otto Karl Werckmeister hat 1987 anhand der 1984 publizierten Spitzelberichte nachgewiesen, daß die Kunstfunktionäre von Kritik aus dem Publikum erfuhren: Es beanstandete sinkende Qualität, ja Kitschproduktion, Fehlen zeitgeschichtlicher Themen, moralische Bedenklichkeit und Flucht in die Idylle.⁸ Dieser Hintergrund läßt apologetische Untertöne in dem nationalsozialistischen Kunst-Selbstlob erklärlich werden.

Unter den 1945 geänderten Machtverhältnissen entwickelten sich die Apologien der NS-Kunst weiter. Gegen die jetzt gefahrlos und zunehmend spöttisch vortragene Ablehnung der NS-Bildwerke war schwer zu argumentieren. Apologetische Bemühungen galten vor allem den belasteten Künstlern und richteten sich darauf, ihr Verhalten gegen das nun allgemein verurteilte der Machthaber abzugrenzen. Direkte Apologie lief (und läuft) unter anderem auf zwei Bahnen: Künstlern wird bescheinigt, sie hätten – wie zum Beispiel Georg Kolbe – regimенützliche Kunst nur unter innerem Vorbehalt und ohne Kenntnis der Propagandawirkungen produziert oder, nahezu umgekehrt, ihre nationalsozialistische Gesinnung habe sich so wenig wie bei Emil Nolde auf ihre Werke ausgewirkt. Diese zweite apologetische Figur entwickelte sich in den 1980er Jahren zu der Auffassung, die NS-Kunst sei entgegen der Absicht ihrer Urheber über geschichtliche Abläufe erhaben, nämlich von den Inhalten und Funktionen, denen sie zeitweilig gedient habe, nicht affiziert – so 1985 Leon Krier⁹, der eine Fortführung Speer'scher Architekturformen betrieb, und zum Beispiel die Architekturstoriker Vittorio Magnago Lampugnani 1984 und Hartmut Frank 1985.¹⁰ Das liegt nun anderthalb Jahrzehnte zurück. Das sorglose Recycling von NS-Motiven in Reklame, Mode und Kunst¹¹ verlor sich seit etwa 1990, je mehr die Medien auf das Verhalten und die Aufmachung rechtsextremer Gruppen aufmerksam machten.¹²

Der gegenwärtige Stand der Dinge, das heißt der kunsthistorischen Scheinargumente und Argumente, läßt sich nicht bündig zusammenfassen und soll deshalb im folgenden untersucht werden. Denn die bisherige selbstkritische Arbeit unseres Faches hat die Weiterentwicklung von NS-Apologie *nach* 1945 nicht eingeholt. Von den Akteuren und zeitgenössischen Fürsprechern der NS-Kunstpolitik war diese Arbeit nicht zu erwarten.¹³ Einer von ihnen ergriff noch auf dem 12. Deutschen Kunst-

historikertag 1970 das Mikrofon und publizierte danach Angriffe auf die von ihm sogenannten »Radikalen«.¹⁴

Bei dem Kongreß lenkten auch Vorträge die Aufmerksamkeit auf das Fortbestehen nationalsozialistischer Denkmuster – indirekt und, wie es scheint, unwillentlich. Martin Warnke legte in der von ihm und Leopold D. Ettlinger geleiteten Sektion dar, daß Kunsthistoriker der Nachkriegszeit beim Besprechen beliebiger Kunstwerke eine »durchgängige Unterwerfung des Einzelnen unter den Zwang des Ganzen, des Besonderen zugunsten einer unumschränkten Herrschaft des Allgemeinen« zu betonen und gutzuheißen pflegten; er parallelisierte diese Tendenz mit der »Verkehrung der klassischen zu einer neoklassizistischen Architektur, die im 20. Jahrhundert rationale Strukturen für eine irrationale Überwältigung usurpiert«.¹⁵ Aus Warnkes Referat wurde die These herausgehört, viele der zitierten Kunsthistoriker hätten in die von ihnen besprochenen – alten – Kunstwerke totalitäre Strukturen hineingesehen. Dahinter wurde der Vorwurf vermutet, in dieser nachgewiesenen Interpretationstendenz setze sich eine Akklamation totalitärer NS-Kunst fort. Das wurde gerade deshalb wie ein Tabubruch verdammt, weil der Vortrag Äußerungen nach 1945 kommentiert hatte. Die erbost bis erbittert vorgebrachten Einwände erschienen schon Norbert Schneider 1970 als »apologetische Rückzugsmanöver«.¹⁶ Ihre damit nicht bezeichnete Aggressivität tabuisierte das ganze Themenfeld nachhaltig.

Ein Hinweis darauf, wie über die resultierende Stagnation hinauszukommen sei, fand sich in Erhard Frommholds Aufsatz »Zwischen Anpassung und Widerstand« 1978.¹⁷ Er schrieb über Künstler der NS-Zeit, doch wurde sichtbar, daß ihre Helfer aus den kunstwissenschaftlichen Berufen vergleichbare Verhaltensmuster gezeigt hatten. Indem Frommhold nach den Beweggründen des Verhaltens fragte, wies er über ein bloßes Erzählen und Tadeln hinaus. Er sah einen Zusammenhang zwischen allgemeiner und individueller Anpassung und zog damit einen Begriff heran, der bereits in einer Kritik des kunsthistorischen Berufswesens nach 1945 vorgekommen war.¹⁸

Das Interesse einer breiten Gruppe von Kolleginnen und Kollegen für die kunstpolitischen Aktivitäten von Künstlern, Kunstwissenschaftlern und -händlern äußerte sich 1997 bei dem Berliner Kolloquium der Ferdinand-Möller-Stiftung mit dem Untertitel »Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus«.¹⁹ Damit setzte sich diese kurze Forschungsgeschichte aber auch als Geschichte von Restriktionen fort, denn der zweite Untertitel begrenzte den zu untersuchenden Zeitraum – teilweise vergeblich – auf die Vorgeschichte und die erste Phase der NS-Herrschaft; er lautete: »Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937«. Der Gegenstand der Tagung wurde in eine Distanz von zwei Generationen verwiesen.

Das Programm des Deutschen Kunsthistorikertages 2001 statuiert nun abermals einen Zeitabstand von fast sechzig Jahren. Das ist – beabsichtigt oder nicht – ein Sicherheitsabstand schon insofern, als er die *nachträgliche* Begünstigung und Entlastung nationalsozialistischer Kunstpolitik außer Acht zu lassen heißt, so daß weder die Kolleginnen und Kollegen noch ihre Väter und Doktorväter Kritik befürchten müssen. Es soll nicht verkannt werden, daß eine Untersuchung des Kunsthistorikerhaltens im Nationalsozialismus das große Schweigen zu durchbrechen hilft, das nach 1945 herrschte und stets die pauschal psychologisierende Bezeichnung »Verdrängung« erhält. Aber es wurde nicht nur geschwiegen, sondern auch

Apologetisches geredet und geschrieben. Dazu läßt sich einiges anhand gedruckter Texte feststellen, noch bevor erforscht wird, wie viel restaurative Wissenschaftspolitik hinter den Kulissen betrieben wurde.

Die Kunstwissenschaft, jedenfalls die Planung ihres 26. Deutschen Kunsthistorikertages, bleibt jedoch hinter dem Grad der Selbstreflexion zurück, den zum Beispiel die Germanistik längst erreicht hat. Sie hatte den Gegenwartsbezug ihrer NS-Vergangenheit schon 1966 diskutiert, nämlich »eine *aktualisierende* Rückerinerung auf ihrem Münchner Germanistentag unternommen [...]«. ²⁰ 1998 wurde der *nachträgliche* Umgang einer anderen Bezugswissenschaft mit ihrer Verstrickung in die NS-Herrschaft beim 42. Historikertag aufsehenerregend diskutiert. Vorausgegangen war bereits eine interdisziplinäre Tagung »Verwandlungszone? Nationalsozialistische Eliten in der Nachkriegszeit« (Düsseldorf 1987). 2000 haben evangelische Theologen »auch die Versäumnisse nach 1945 angesprochen«. ²¹

Wenn stattdessen eine Beschränkung des Blicks auf die Zeit bis 1945 befolgt wird, beeinträchtigt dies die Chance unserer Wissenschaft, etwas zu der heute leider dringlichen Debatte über Rechtsextremismus beizutragen oder sie wenigstens nicht mit beschönigenden Rückblicken zu begleiten.

II.

Einer Entlastung und Verharmlosung von NS-Kunst dient immer noch eine traditionsreiche, schon erwähnte Denkfigur: NS-Kunst von Geschichte zu trennen, heißt sie politisch zu rehabilitieren und allenfalls noch der kunstrichterlichen Qualitätskontrolle zu überstellen. Auf das zugrundeliegende Trennungdenken stützte sich schon das NS-Regime selbst, soweit es noch schärfer als vorangegangene politische Systeme zwei Bereiche separierte: eine verbrecherische Gewaltanwendung von einem Schaubereich, zu dessen Bestandteilen auch die Kunst gehörte. Oft ist gesagt worden, daß diese Außenseite auf Täuschung angelegt war und eine Zustimmung einwarb, die der dahinter liegenden Praxis verweigert worden wäre, aber mittelbar auf sie übertragen werden sollte. ²²

Die Meinung, die NS-Kunstwerke hätten im NS-System zwar Funktionen gehabt, seien von dieser Verwendung aber letztlich unberührt geblieben, wird nicht nur auf das idealistische Theorem von der Eigengesetzlichkeit der Kunst gestützt, sondern auf vermeintlichen Augenschein: die Unabhängigkeit von den Besonderheiten der nationalsozialistisch formierten Gesellschaft zeige sich darin, daß gleiche Architekturformen auch schon im deutschen Kaiserreich aufgetreten seien, erst recht in der Sowjetunion und dem 1937 von der Volksfront regierten Frankreich, zugleich in bürgerlichen Demokratien Skandinaviens und Nordamerikas. So Albert Speer 1969 als Apologet seines »Neoklassizismus«. ²³ Die These von der Ununterscheidbarkeit wird unbekümmert darum nachgesprochen, daß vor allem Winfried Nerdinger 1996 sie gründlich widerlegt hat. ²⁴ Sie kommt einem unkundigen oder bequemen Blick entgegen, dem jede große Säulenordnung gleich aussieht. Aber das allein kann nicht erklären, warum diese Auffassung derart bestrickt. Nicht alle, die sie vertreten, wollen nur die Originalität der NS-Künstler bestreiten. ²⁵ Wenn Kunsthistoriker das Vorhandensein eines NS-Stils verneinen, unterstützen sie eine flächendeckende Apologie der Künstler und besonders der Architekten, die sich heute unbedenklich aus

dem Formenschatz der NS-Kunst bedienen.²⁶ Wenn es keine spezifisch faschistischen Formen gäbe, dann könnte eben auch keine sub- oder neofaschistische Fortsetzung davon kritisiert werden.

Manche Autoren wollen die Behauptung, die Nazis hätten »keine genuine Kunst hervorgebracht«²⁷, untermauern, indem sie auf die Kürze der damals zur Verfügung stehenden Zeitspanne hinweisen.²⁸ Das hatten aber schon die Nazis selbst zur Entschuldigung ihrer nicht zufriedenstellenden Fortschritte vorgebracht. Dazu sagte Josephine Gabler in einem Kolloquium des Georg-Kolbe-Museums 2000 richtig, daß sieben (Vorkriegs-)Jahre in Wirklichkeit eine Menge Zeit seien, um einen neuen Stil zu entwickeln.²⁹ Wenn Tanks Ausrede trotzdem heute wiederholt wird, bekommt das spöttische Abwerten der NS-Kunst eine unbedachte Nebenwirkung: Werbung um Verständnis für ihre Schwächen.

Ausstellungen, die NS-Kunst mit anderer parallelisieren, können noch weitergehende apologetische Reflexe auslösen. Ohne These wurden in der Ausstellung »Stadt der Architektur – Architektur der Stadt« (Berlin 2000)³⁰ Pläne und Modelle zur Planung für Berlin/»Germania« (ab 1937) präsentiert, zwischen vorausgegangene und folgende eingereiht, mit ihnen in der Diktion des Ausstellungstextes gleichbehandelt und scheinbar gleichbewertet.

Daß ein solcher gefährlicher Eindruck mittels verbaler Information und Reflexion bearbeitet werden kann und dann mehr Aufschlüsse ermöglicht als pauschale Qualitätsverdikte über die Hervorbringungen des Nationalsozialismus, hat Peter Reichel 1991 mit seinem Buch »Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus« gezeigt.³¹ Seine Methode, zunächst jeweils das Schöne und Gewinnende an der – wie er es nennt – Ästhetik des Nationalsozialismus herauszstreichen und dann durch Blicke in den politischen Hintergrund eine mißbräuchliche, irreführende Funktionalisierung zu decouvrieren, hat allerdings einen schweren Mangel, insofern Reichel den »Schein des Nationalsozialismus« von vornherein als »schön« qualifiziert – so pauschal, wie andere jegliche Schönheit bestreiten. Damit bleibt die Hypothese außerhalb des Blickfeldes, daß NS-Kunst teilweise durch Elemente von Häßlichkeit faszinierte.³² Victor Klemperer hat gezeigt, daß Hitlers *Reden* gerade auch durch den Wechsel zu ordinären Passagen für Viele fesselnd waren.³³ Die pauschale Behauptung, die Kunst habe die Deutschen fasziniert, sodann der Rückschluß von Faszination auf Schönheit sind darum irrig und apologetisch. Reichels Argumentationsschema »schön aber schlimm« bewilligt der NS-Propaganda einen ästhetischen Vorschub, der durch den Topos vom Mißbrauch nicht wieder ganz zurückzufordern ist. Denn wir sind ja gewohnt, über der Schönheit von Kunstwerken zu vergessen, durch welche Ungerechtigkeiten sie möglich geworden sein mögen.

Zu den Faszinosa der NS-Ästhetik zählt Reichel auch Albert Speers »Ruinenwerttheorie«, das »Ruinenwertgesetz«, nach dem »konzipiert und gebaut« worden sei: solide Steinsubstanz habe den Staats- und Parteibauten eine würdige Form des Verfalls sichern und sie so noch späten Generationen zur Mahnung werden lassen sollen.³⁴ Mancher glaubt dies heute noch zu erfüllen: beim Weg durch die Ruinen des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes, Heinrich Wefing 2000 sogar bei der Erinnerung an den zerstörten Potsdamer und Leipziger Platz in Berlin.³⁵ Doppelter Feinsinn wird den NS-Architekten damit bescheinigt: der Rückblick auf die Ruinen antiker Bauten und die Vorausschau auf den Zauber, den Ruinen tatsächlich auch heute

ausüben. Das kann von der gerade in Nürnberg am 9. November 2000 erneut beschworenen »Banalität des Bösen«³⁶ nur ablenken, statt dieses Schlagwort durch ein präziseres zu ersetzen. Indem die »Ruinenwerttheorie« die NS-Monumentalarchitektur überhöht, verdeckt sie die Beweggründe für die Einsparung von Baustahl, die Teil eines kriegsvorbereitenden Wirtschaftens war. Das zeigte Angela Schönberger schon 1987, und weitere quellenkritische Untersuchung hat bestätigt, daß Speer die angebliche Verpflichtung auf einen Ruinenwert, der auch gar nicht dem Augenschein in Nürnberg, Berlin und zum Beispiel Prora auf Rügen entspräche, erst zwischen 1966 und 1969 erfunden hat.³⁷ Trotzdem halten so viele Kunsthistoriker, Historiker und Publizisten diese Erfindung für wahr, daß ein bibliographischer Nachweis jeden Anmerkungsapparat sprengen könnte. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, daß sich der Beitrag der Kunsthistoriker nicht von dem der anderen Gruppen trennen läßt. Sie liefern nicht nur selbst Apologien, sondern versäumen auch die gerade ihnen möglichen Richtigstellungen.

Das blinde Vertrauen auf Speers Erzählung läßt sich nur daraus erklären, daß diese sogenannte Ruinenwerttheorie auf Wünsche trifft, die – wie sie selbst – der Nachkriegszeit entstammen. Eine Architektur, die substantiell bis in den Kern ist, zeigt sich uns nur noch in der Retrospektive. Die Natursteinverkleidungsmode der 1990er Jahre kann nicht das Gleiche leisten, sie erntet auch bei den Architekten selbst Schmähworte wie »Steintapete« und »Dichtungsrotz«. Wie schön liest sich dagegen Speers falsche Erinnerung samt ihrem reichen schriftstellerischen Echo – zum Beispiel im Jahre 2000 bei Walter Kempowski: »daß Speer das Parteitagsgelände in Nürnberg auf eine spätere Ruinenromantik hinbaute, ist hinlänglich bekannt«.³⁸

Mit einzelnen NS-Bauten werden aber noch ganz andere, manchmal intendierte apologetische Kunststücke angestellt.

Heinrich Wolffs Erweiterungsbau der Reichsbankhauptverwaltung (1934–1940) wurde zuletzt von Andrea Mesecke 2000 als Testfall »Zur Spezifik der Repräsentationsarchitektur im Nationalsozialismus« analysiert³⁹, aber in der gleichzeitigen Baumonographie bleibt der Architekt des Umbaus, Hans Kollhoff, dabei: »Wer diesen Bau für einen Nazibau hält, ist auf dem Holzweg. Es handelt sich vielmehr um einen Bau der konservativen Moderne«.⁴⁰ Also nicht Regimestil, sondern eher Zeitstil? Das meint ein Redakteur der »Bauwelt«, schreibt aber, der Altbau sei nicht »charakteristisch für die damalige Zeit«.⁴¹ Manche Autoren scheinen auch anzunehmen, schon die Verwendung eines älteren Motivs könne einen Auftragsbau des Regimes aus der NS-Architektur ausgliedern; so der Kubus, »der geometrische Körper der Architektur der Moderne schlechthin« an Peter Behrens' Entwurf einer Kongreßhalle, die das Heiligengeistfeld in Hamburg fast zur Hälfte bedecken sollte (1934): Dem Autor Georg Krawietz ist wichtig, daß »Behrens sich nicht zu beeinflussen gedachte«.⁴² Oder es werden als unverdächtig geltende Namen in die Entstehungsgeschichte notorischer Nazibauten eingeführt. Ein wohlwollender Irrtum ließ die Redaktion der Zeitschrift »arch plus« den deutschen Ausstellungspavillon der Biennale Venedig den »mächtigen Deutschen Pavillon« nennen, »den Heinrich Tesenow schon in den zwanziger Jahren schuf«. Eine Spalte später wird die Bausechichte allerdings komplettiert, Ernst Haigers Umbau von 1938 ebenso irrig Speer zugeschrieben.⁴³

Sprachliche und gedankliche Fehlleistungen wie in diesen drei Fällen können überall vorkommen, aber sie fallen besonders auf, wenn sie sich in Erläuterungen zu

NS-Kunst häufen, obgleich – oder weil ? – gerade dort Versprecher⁴⁴ peinlich werden können.

Die Motive zu so fahrlässigem Umgang mit der NS-Architekturgeschichte stellen sich als disparat dar. Kollhoff wollte sein Wohlgefallen am Altbau der Reichsbank rechtfertigen, dessen moderne Züge er beim inneren Umbau zurückgedrängt hat.⁴⁵ Krawietz verteidigte mit Behrens einen Architekten, auf den auch sein Doktorvater nichts kommen läßt.⁴⁶ Die Redaktion der Bauzeitung »arch plus« ersparte es sich, für ihren Artikel »Trauerarbeit leisten« informative Literatur über den deutschen Pavillon der Biennale⁴⁷ zu finden und auszuwerten (in Berlin waren dazu tatsächlich drei Arbeitsstunden nötig). Ein Ambiente gemeinsamer Unachtsamkeit wird dadurch gefördert, daß gegen beschönigende Selbstbenennungen wie Nationalsozialismus, Drittes Reich und Buchenwald anscheinend wenig auszurichten ist.

Überall ist das Interesse zu beobachten, ein Bauwerk des Nationalsozialismus ohne irritierende Kritik weiter zu nutzen. Das löst häufig apologetische oder Apologie implizierende Anstrengungen aus. Das – wieder ohne Anführungszeichen – Reichssportfeld genannte Bauensemble in Berlin wurde 1992 als Austragungsort der Olympischen Spiele 2000 empfohlen, und es wird jetzt für die Fußball-Weltmeisterschaft 2006 umgebaut. Noch 1993 meinte Wolf Jobst Siedler, die Kritik an solchen Plänen für »das olympische Gemeinschaftswerk der Familie March« erinnere an »Flagellantismus«.⁴⁸ Inzwischen wird nicht mehr verkannt, daß das Stadion mit seinen Annexen erst ab Oktober 1933 völlig neu entworfen worden ist, aber die Suche nach unverfänglichen weil modernen Elementen der Anlage geht weiter. Hilmar Hoffmann zog 1993 eine Trennungslinie, indem er das Stadion als Hauptaustagungsort der Spiele 2000 geeignet fand, aber vorschlug, die dortigen Statuen zu versetzen.⁴⁹ Am Stadion selbst werden weiterhin ein moderner Kern und eine von Nazis oktroyierte Schale unterschieden, seit Speer 1969 erzählt hat, *er* habe auf Hitlers Wunsch den heute sichtbaren Außenbau entworfen.⁵⁰ Als klar wurde, daß eine solche Trennung unter anderem am Baubefund scheitert, wurde ein Konflikt zwischen modernem Konzept und aufgezwungener Außenform in die Seele des Architekten Werner March verlegt: »mit einem Seufzer sozusagen« habe er die Anpassung seines Entwurfs an die Wünsche Speers zu minimieren versucht.⁵¹

Das interessiert auch als Beispiel für das zweite große Feld anhaltender Apologetik: Verteidigt wird nicht nur die NS-Kunst im ganzen oder am Einzelbeispiel, sondern es hat sich eine Künstler-Apologie entwickelt und gehalten, eine Verteidigung nicht nur der Werke, sondern der Personen.

Sie kam auch den etwa zwanzig Bildhauern zugute, die am Reichssportfeld tätig waren. Nach Ursel Berger 1993 entstanden »Skulpturen, die dem statuarischen Stil entsprachen, der um 1930 aktuell geworden war und der sich an der Antike, vor allem an der Archaisik orientierte« – dieses schon bekannte Apologie-Muster wurde dann durch den Hinweis ergänzt, der archaisierende Stil sei »nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aktuell« geworden. Die rassistische Stilisierung eines großen Teils der Statuen wird verschwiegen und durch den Hinweis dementiert, der zuständige Kunstausschuß habe sie nicht gefordert⁵² – als ob es nicht auf die Beschaffenheit der Skulpturen selbst ankäme.

Tilmann Buddensieg hat auf eine Besprechung hingewiesen, in der Carl Georg Heise 1936 seine Kritik des Reichssportfeldes auf formale Probleme begrenzte. Dar-

aus werde »drastisch deutlich, daß die furchtbaren Konsequenzen der Nazipolitik weder ihm noch den Bildhauern vorhersehbar sein mußten oder konnten.«⁵³ Logisch ist das nicht. Die Konsequenzen der NS-Herrschaft *sind* gleichzeitig von Vielen erkannt worden. Wenn Heise sich mit begreiflicher Vorsicht einer politischen Bewertung des Olympia-»Gesamtkunstwerks« enthielt, folgt daraus nicht, daß er dazu keine Meinung hatte. Hätte ihm aber tatsächlich jeder politische Vorausblick gefehlt, so muß dies keineswegs analog für die vielen am Reichsportfeld tätigen Bildhauer gegolten haben, so viele Beispiele politischer Ahnungslosigkeit von Künstlern auch aufzufinden sind. Die Annahme, die Bildhauer hätten ihr Handeln nicht auf eine Vorausschau künftiger Konsequenzen gründen *können*, unterstellt ihnen allen übrigens die Grundmaxime des Opportunismus, nach der nicht aus Überzeugung gehandelt wird, sondern in der Erwartung günstiger Folgen.

Den Bildhauern wird aber nicht nur zugute gehalten, daß ihnen die zu erfolgreichem Opportunismus nötige Vorausschau unmöglich gewesen sei, sondern darüber hinaus, daß ihnen »die furchtbaren Konsequenzen der Nazi-Politik« auch nicht »vorhersehbar sein mußten«.⁵⁴ Damit wird ein Topos der Apologie benutzt, nach dem Künstler in politischen Dingen unkundig wie Kinder sind und sein dürfen – eine Einschätzung, die bis in die Romantik zurückreicht und einmal auch von Hitler geäußert wurde.⁵⁵

Ein weiterer großer Topos der Apologie wird für March mittels des Hinweises mobilisiert, daß sich auch Künstler und namentlich Architekten, die gern moderne Kunst hervorgebracht hätten, doch Befehlen von oben, meist von Hitler persönlich, hätten beugen müssen. Eine »Indienstnahme und Indienststellung« scheint das Äußerste zu sein, das Künstlern – und nach dem Programmtext der Sektion am 22. März 2001 auch Kunsthistorikern – angelastet werden kann.⁵⁶ Der initiativ und aktiv Handelnde, der den ideologischen Zielen des Nationalsozialismus nicht nur dient und zuarbeitet, sondern die Zielbestimmung und die Ideologieentwicklung vorantreibt, fehlt in einer solchen Themenbeschreibung von vornherein. Die Politik habe befohlen, die Künstlerschaft habe nur gehorcht – das ist als Generalisierung verfehlt⁵⁷ und kann nicht festlegen, was im Einzelfall geschehen ist.

Es ist ungeklärt, ob March den von Speer behaupteten Änderungswünschen wirklich ungenig folgte oder ob er sie sich zu eigen gemacht hat. Hierfür spricht, daß er das Schwimmstadion und den westlichen Zugangsbau mit der »Langemarckhalle« stilgleich dem Stadion bauen ließ, ohne daß eine Mitwirkung Speers behauptet werden könnte. Vor allem hat March 1936 eine Baumonographie erscheinen lassen, die an nationalsozialistischer Konformität nichts zu wünschen übrig ließ. Das alles wird jeweils verschwiegen, wenn March als Opfer eines Dirigismus hingestellt wird, der dem Stadion eine ungewollte Hülle und überdies mit dem »anstößigen« figuralen Schmuck und den sepulkral anmutenden Feuerschalen eine »gewaltsame ideologische Dekoration« aufgezwungen habe.⁵⁸

Daß der Faschismus nicht nur »gewaltsam«, sondern auch »mit kalkulierter Fesselung und Entfesselung der Sinnlichkeit seiner Opfer« herrschte, gehört seit den 1970er Jahren zum Wissensstand.⁵⁹ Die Rede von der ästhetischen Faszination verkam aber in den 1980er Jahren zu einer »Rechtfertigungsstrategie«, die Warnke 1987 ironisch apostrophiert hat: »Wenn Hitler uns alle Sinne betört hatte, wie hätten wir dann Widerstand leisten können?«⁶⁰ Schon vorher hatten sich Produzenten der »Betörungsmaschinerie« wie Speer und Hermann Giesler darauf berufen, die Per-

sönlichkeit Hitlers habe sie so fasziniert, daß sie keine andere Wahl gesehen hätten als die Mitarbeit im NS-Regime.⁶¹

Ganz auf die Apologie von Einzelpersonen zugeschnitten ist die Wendung vom »edlen Nazi«. Dieser Topos, den Wolfgang Fritz Haug am Beispiel von Rektorsreden analysiert hat⁶², ist auch zugunsten einzelner Künstler vorgebracht worden. Rudolf Hengstenberg, dessen großformatige Gemälde »Die Bauhütte« (1935) und »Maifeier im Berliner Lustgarten« im Deutschen Haus der Weltausstellung 1937 gezeigt worden waren⁶³, erhielt 1993 in Potsdam eine Gedenkausstellung, die als Verherrlichung eines ehemaligen Nazikünstlers vom Oberbürgermeister der Stadt abgesetzt wurde. Empörung über diesen Eingriff führte zu einer Zuschrift an den Berliner »Tagesspiegel«, in der es heißt, Hengstenberg habe zwar nach 1933 Aufträge für Wandbilder ausgeführt, sei aber »menschlich integer« gewesen.⁶⁴ Was soll das heißen? Was soll es mit der Einschätzung nationalsozialistischer Propagandakunst zu tun haben? Es ist eine moralisierende Phrase. Sie tauchte auch in der Debatte über die Ausstellung auf, die das Städtische Museum Braunschweig 1996 dem Maler Paul Hähndel widmete und in der das rassistische Kriegsbild »Fertigmachen« (1941) hervorstach.⁶⁵ In beiden Fällen richtete sich der Eingriff der Kommunalpolitiker gegen die unkritische Darbietungsweise. Meines Erachtens mit Recht, denn die Einzelausstellung ist ein Medium, das durch lange Tradition den Charakter einer Hommage bekommen hat und behält, wenn nicht deutliche Signale der Distanzierung klarstellen, daß das Werk ehemaliger NS-Künstler aus anderen Gründen bekannt gemacht werden soll als bloß zu Kunstgenuß und Ehrung; solcher Gründe gibt es genug.

Da auch das Personalmuseum bisher nicht das Image einer institutionalisierten Hommage abgelegt hat, ist zum Beispiel das Berliner Georg-Kolbe-Museum die wohlingerichtete Apologie eines zeitweise NS-nahen Künstlers. Immer wieder wenden sich dort entstehende Schriften und Reden gegen eine politische Kritik an Kolbes Spätwerk.⁶⁶

Mancher NS-Künstler ist nicht nur in einem Museum heimisch geworden, sondern auch in einem Landstrich oder einer Stadt. Dann können sich Heimatliebe oder Lokalpatriotismus auf ihn übertragen; dazu reichen Prädikate und Ausstellungstitel wie »ein Meister aus Hildesheim« (1996 zu Fritz Röhrs in Hildesheim) oder »Hermann Gradl, ein Maler aus Marktheidenfeld« (2000 in Marktheidenfeld).⁶⁷ Von auswärtigen Tätigkeiten zum Beispiel für die Reichskanzlei lenken solche Formeln ab, ohne daß es dazu ausführlicher oder direkt irreführender Worte bedürfte.

Nicht nur Städte haben ihre Lieblinge. Die Bundesrepublik Deutschland selbst bezieht sich auf ein Erbe der künstlerischen Moderne als faßliche Alternative zu »Unkunst« und »Ungeist« des »Dritten Reiches«. Dabei stört eine unbeschönigte Erinnerung an Architekten wie Egon Eiermann, die noch nach Einrichtung der Konzentrationslager und noch während des Krieges Rüstungsbetriebe mit den erforderlichen Unterkünften in modernen Formen entwarfen⁶⁸, oder an Bildhauer wie Max Esser, die aus Überzeugung für das NS-Regime arbeiteten, aber nicht unter die heutige Klischeevorstellung von einer neoklassizistisch starren NS-Kunst passen.⁶⁹ Ihre Werke werden meist nicht als eine Sparte der NS-Kunst eingestuft, sondern als eine Alternative zu ihr, ja als Widerstand, der schon in der Form der Werke liege⁷⁰ und bei manchen der Künstler als innere Einstellung anzunehmen sei.

III.

Inzwischen richten sich nationale Interessen und Bemühungen aber auch auf eine klarere Sicht der Vergangenheit. Die NS-Nachgeschichte des Faches Kunstwissenschaft ist von Bedeutung, wenn es über seine traditionellen Grenzen hinaus auf die ständigen Forderungen eingehen will, die Deutschen sollten die Geschichte der Jahre bis 1945 nicht vergessen. Das Erinnern bleibt beengt, wenn nicht zugleich die bisherige Praxis des Erinnerns gesehen, bedacht und geprüft wird. Das Reden nach 1945 hängt mit dem vor 1945 Getanen oder Versäumten schon insofern zusammen, als die Entstehungsbedingungen und die Nachgeschichte von Kunstwerken sich gegenseitig erhellen können.⁷¹ Eine solche Wechselbeziehung besteht angesichts der teilweise bemerkten Kontinuitäten auch zwischen Apologien der NS-Kunst vor und nach 1945.

Sie fanden mit der Außerdienststellung ihrer ersten Urheber kein Ende. Keine »biologische Lösung«⁷² hat das Phänomen Apologie beseitigt oder in eine abgeschlossene Epoche verbannt, zu der wir sichere Distanz halten sollten.

Neue Interessen, die die Weiterentwicklung von Apologie fördern, sind teils offenkundig, teils wahrscheinlich zu machen. Nur so läßt sich eine aktuelle Spielart des Problems der Generation erklären: Es besteht hier nicht in Wilhelm Pinders Beobachtung, daß verschiedene Generationen zu derselben Zeit Verschiedenes hervorbringen, sondern in der Frage, warum verschiedene Generationen zu verschiedener Zeit Ähnliches tun. Darauf ist schwerlich ganz ohne biologische Metaphern zu antworten, denn »Verwandtschaft« kommt auch in einer übertragenen Bedeutung in Betracht. Joachim Fest (2000) legt dar, wie nur die Umstände Speer zur Annahme seiner Aufträge bewogen hätten, will ihn von »geborenen Opportunisten« unterscheiden.⁷³ Auch mit etwas weniger Biologismus ist anzunehmen, daß inzwischen generationsübergreifende Sympathien aus dieser verwandten Grundeinstellung entstehen und zu nachträglicher Apologie drängen können.

Eine besonders offenkundig von Interessen besetzte Kunst fördert anscheinend einen interessengesteuerten späteren Umgang mit ihr. Kontinuität der Apologien kann auf wechselnden Interessen beruhen; nationalsozialistische Überzeugungen sind für das Ergebnis entbehrlich, verschiedenste andere Wünsche treten an ihre Stelle. Nur scheinbar endet die Interessenverflechtung, wenn Magnago Lampugnani und Hartmut Frank »mit neuer Gelassenheit« die Baugeschichte des 20. Jahrhunderts samt den »autonomen« Formen der NS-Architektur vorüberziehen sehen wollen.⁷⁴ Darin äußert sich vor allem der Versuch, eine blasierte Gegenposition zu faschismuskritischer Formanalyse zu rechtfertigen. Aber erst Engagement zieht die Folgerung aus der »Interessenbasis der wissenschaftlichen Erkenntnis«⁷⁵, ohne deshalb die Erkenntnis einem bloßen Wünschen zu opfern. Parteinahme, selbst ein politisch motivierter Wille zur Entlastung oder Belastung von Zeitgenossen des »Dritten Reiches«, kann im Einzelfall nicht nur Irrtümer, sondern auch Erkenntnisse hervorbringen. Ohnehin gibt es außer verfehlten auch zutreffende Apologien. Ein Beispiel ist Anna Teuts Einspruch gegen das Pauschalverdict, die Architektur des Nationalsozialismus sei von geringer Qualität (1967)⁷⁶; damit begann auf diesem Gebiet eine Forschung, die sich um treffendere Kritik der NS-Hinterlassenschaft bemühte. Die Interessenverflechtung jeglicher Wissenschaft zwingt nicht dazu, ständig Wiederholtes nochmals ungeprüft zu wiederholen, quellenkritisches Denken zu verabschie-

den, Gegenargumente willkürlich zu verschweigen, die bibliographischen Möglichkeiten der angeblichen Informationsgesellschaft ungenutzt zu lassen und den Blick gegen Ergebnisse anderer Wissenschaften zu verschließen.

Nicht nur ausichtslos sondern auch unnötig ist deshalb der Versuch, den Umgang mit Kunst als ein Refugium interesselosen Verhaltens hinzustellen. Dies tat zum Beispiel der Erziehungswissenschaftler Micha Brumlik in einer Untersuchung über »Trauerarbeit und kollektive Erinnerung«. ⁷⁷ Er sieht eine bedenkliche Funktionalisierung des Holocaust-Gedenkens sogar in dem Versuch, daraus etwas für die Zukunft zu lernen, und plädiert deshalb für ein Gedenkzeremoniell, das zweckfrei sei, indem es sich in der Ebene der Kunst bewege.

Die gläubige Übernahme solcher längst angezweifelter Kunsttheoreme beruht auf einem Mangel an Zusammenarbeit zwischen benachbarten Wissenschaften. Aber auch in der Tagespublizistik könnten Kunstwissenschaftler das angebotene Gehör noch wirksamer nutzen, um an einem »Engagement gegen Rechts« ⁷⁸ teilzunehmen. Ein in mehrfacher Hinsicht aufschlußreicher Artikel von Mark Siemons ortete »rechts« eine »echte Gegenwelt«, ohne andere Bildzeichen als die obligaten Springerstiefel und Bomberjacken aufzuführen; er nannte dasselbe »Jugendkultur« und »Barbarei«. ⁷⁹ In diesem Begriffswirrwarr wie schon in den Beschreibungsdefiziten sollte am ehesten eine Kulturwissenschaft Klarheit schaffen können, die die Methoden der Kunstwissenschaft integriert. Sie ist, obgleich schon 1970 postuliert, immer noch im Werden. ⁸⁰

Von ihr wäre auch eine Antwort auf die Frage zu erwarten, wie NS-Motive zwischen Schaufensterdekorationen der 1970er Jahre, dem Zeichengebrauch rechts-extremer Jugendlicher und – anscheinend zuletzt – Galeriekunst wandern. Wie ein Transfer zwischen so verschiedenen Ebenen hergestellt werden könnte, wird seit langem aus dem Blickwinkel NPD-naher Intellektueller diskutiert: »Der Spagat zwischen bürgerlicher Konvention und jugendlicher Subkultur muß auch rechts gelingen [...]«. ⁸¹

Mehr als ein »Spagat« gelingt bereits in der Musikszene. Offen neonazistische Rockdarbietungen harmonieren bruchlos mit Aufführungen, die den Faschismusverdacht nur um der kommerziellen Publicity willen herausfordern; das eine steigert jeweils die Aufmerksamkeit für das andere. »Hof, der die pyrotechnisch aufwendigen Bühnenshows der mit Nazisymbolen kokettierenden Rockband Rammstein ebenso choreografiert wie die Konzertabende von Mikis Theodorakis«, inszenierte (nur mit Musik von Mike Oldfield) zur Berliner Millenniumsfeier eine »Lichtkathedrale«, mit der er »eine Erhabenheit zurückholen« wollte (Abbildung). Die Einschätzungen gingen weit auseinander: War es eine glorifizierende Wiederholung Speer scher »Lichtdome« am alten Ort oder eine ebenfalls apologieverdächtige »sakrale Vision [...] in ihrer Unschuld«? ⁸² Verbürgen sakrale Anklänge nach 1933 noch »Unschuld«?

In die Diskussion darüber ging ungewöhnlich viel motivgeschichtliche Recherche ein ⁸³; aber die Kunstwissenschaft könnte noch auf anderer Ebene zu der dauernd diskutierten Frage beitragen, wie faschistisch oder unpolitisch solche gattungübergreifenden Werke sind: Daß Struktur- und Inhaltsvergleiche zwischen Architektur und Musik methodisch durchgeführt werden können, hat Werner Gross an anderem Material schon 1961 gezeigt. ⁸⁴

Eine »Bildwissenschaft« impliziert, daß die Kunstwissenschaft den bequemen Abstand von den Kommunikationsprozessen, -medien und -wissenschaften beson-

ders der Jahre 1945 bis 2001 aufgibt, aber durchaus nicht sich selbst, ihre spezifischen Erkenntnismöglichkeiten und Verfahren.

Sie findet ein ihr naheliegendes Untersuchungsfeld zum Beispiel in der publizistischen Ideologieproduktion der Neuen Rechten. Zur Abwägung zwischen Gewaltdrohungen und Bildpropaganda war schon früher eine Klarstellung versucht worden.⁸⁵ Denn in den 1970er und 1980er Jahren bestand die Gefahr, daß das allgemeine Interesse für »faschistische Ästhetik« von Gewalt und Gewaltdrohung ablenke; die Nazi Herrschaft stütze sich ja nicht nur auf Ideologie, sondern auf Demonstration direkter Macht. Zur Zeit fixieren sich die öffentlichen Äußerungen ebenso einseitig auf die Mittel und Zeichen der Gewaltanwendung. Heute ist darauf hinzuweisen, daß die gewaltbereiten Schlägergruppen nicht das einzige sind, von dem die Gefahr ausgeht, daß sich das Engagement gegen Rechtsextremismus also nicht auf sie fixieren sollte. So zum Beispiel der Bundestagspräsident in Interview und Rede am 9. November 2000. Dafür lassen sich auch Berichte aus der Berliner Schulpraxis anführen. Dort entwickelt sich bei Neonazis der Trend zum angepaßt gekleideten, auf Pünktlichkeit und Disziplin bedachten, ideologisch gerüsteten Schüler, auch Gymnasiasten.⁸⁶

Die Kunstwissenschaft kann dazu beitragen, daß die Publikationstätigkeit rechter Intellektueller untersucht wird. Reinhard Kühnl hat schon vor fünfzehn Jahren beobachtet: »Die Ideologie des neuen Nationalismus [...] richtet sich nicht an die Massen – jedenfalls nicht direkt –, sondern stellt ein ideologisches Angebot an die Intelligenz dar.«⁸⁷

So versteht sich besonders die Zeitschrift »Criticón. Konservativ heute«. Pro Vierteljahresheft ist im Durchschnitt einmal etwas über Kunst und Architektur zu lesen. Mehr Raum und auch mehr Professionalität wird in die Bereiche Politik, Geschichte und Medien investiert. Die Grundeinstellung zur bildenden Kunst zeigt sich an Angriffen auf George Grosz, Pablo Picasso und Joseph Beuys.⁸⁸ Mehrmals werden Bestandteile nationalsozialistischer Polemik, die in Deutschland als dubios gelten, an ausländischer Kunst demonstriert, wenn zum Beispiel Armin Mohler seine Gegenüberstellung von »bodenloser« und »bodenständiger« Kunst, seinen Haß gegen die »humorlosen Kunsttheoretiker und die mit ihnen liierte Kunsthändlermafia« in England und Nordamerika bestätigt glaubt.⁸⁹ Unverhohlene Lobreden und Apologien von NS-Kunst finden sich nicht; zum Beispiel wird das sympathisierende Interesse für Speer mit Vorbehalten versehen⁹⁰, und auch über Hitler, dessen Helferin Leni Riefenstahl das Idol der »Criticón«-Publizisten ist⁹¹, erfährt der Leser nur teilweise Gutes. »Hitler [...] war kunstvernarrt; es sei nur an seine Visionen einer geradezu pharaonenhaften Architektur erinnert, seine Obsession war immer die bildnerische Gestaltung gewesen.«⁹² Sogar in den »kritischen berichten« 1986 war Hitler in eine Tradition »scheinbar höchster Kunstliebe« gestellt worden⁹³, aber in »Criticón« führt ein zweiseitiger Vergleich mit Mephisto über den Bereich Kunst hinaus: »Hitler dagegen wollte, subjektiv und quasi spiegelverkehrt, das Gute, schuf aber damit das Böse schlechthin.«⁹⁴ Die von ihm zelebrierten Rituale, deren religiöser Charakter die Literatur unablässig beschäftigt⁹⁵, finden nach Meinung eines anderen Autors einen vielversprechenden Widerschein in den Demonstrationen bei der deutschen Vereinigung 1989: »[...] waren das nicht religiös aufgeladene Manifestationen einer neu-alt nationalen Communion, denen dionysischer Freudentaumel an den Grenzen folgte?«⁹⁶

Am Beispiel von Kunst wie von anderen Kulturäußerungen wird versucht, zur Herstellung »nationaler Identität«⁹⁷ – und damit zugleich »eigener«⁹⁸ – aus dem Ideologiemenge des Nationalsozialismus das Vertretbare herauszufiltern – »mit Anspielungen und Zweideutigkeiten«.⁹⁹ Allusionen und Ambivalenzen sind auch Phänomene von Kunst; schon deshalb sollte die Kunstwissenschaft, die über diese Begriffe verfügt und ständig den Transfer von Bild und Sprache betreiben muß, solche Periodika im Auge behalten, auch soweit diese nicht mit Kunstwerken bebildert sind. Jüngerer, die Faschismusforschung nicht mit dem Rücken zur Gegenwart betreiben wollen, böte sich die Wochenzeitung »Junge Freiheit« als Untersuchungsgegenstand an.

Gerade Kunsthistoriker können ein weiteres Medium beobachten: die Apologie mittels stummen Vorzeigens von Kunstwerken. Als Titelbild einer Dokumentation »Sportstadt Berlin« erschien 1993 ein zeitgenössisches, lindfarbnes Gemälde, das die Eröffnungszeremonie der 11. Olympischen Spiele 1936 als harmloses Sommerfest darstellt und jeden Hauch von Bedenklichkeit vermissen läßt.¹⁰⁰ Gerade Kunsthistoriker können solche Fehlgriffe erkennen, ihr geübter Blick auf Bilder von Mengen und Massen muß ja schon stocken, wenn ein Staatsereignis im Jahre 1936 mit impressionistischen Stilmitteln dargestellt wird – ohne daß Stilverspätung allein eine hinreichende Kritik der Bildauswahl wäre.

Aber Bauten wie das Olympiastadion sind auch selbst in das Problem der Apologie verwickelt. »Die Steine sprechen«¹⁰¹ nicht isoliert und überdies nicht nur von sich selbst. Die Maxime »Laßt [nur die] Objekte sprechen« ist nicht nur im Museumswesen illusionär: Dort gibt jede Präsentationsweise, auch eine wortlose, den Exponaten Botschaften und Interpretationen mit (Detlef Hoffmann 1976).¹⁰² So auch bei Bauten: Indem NS-Bauten erhalten und weitergenutzt werden, bekunden staatliche und kommunale Institutionen ihre Solidität und Brauchbarkeit, oft auch eine Ansehnlichkeit, die die Bauten nach wie vor zur Repräsentation geeignet macht.¹⁰³ Umso wichtiger sind Zeichen gleichzeitiger distanzierter Information. Unterbleibt sie, so zeugen Bauten wie das Berliner Olympiastadion überdies von der Leistungsfähigkeit des NS-Bauwesens und mittelbar des NS-Regimes, ohne deutlich auf die inhumane Basis der dargestellten Macht hinweisen zu können. Der Gedanke, dies mittels Informationstafeln nachzuholen, ist inzwischen vielfach vorzüglich durchgeführt worden, verspricht aber wegen der visuellen Übermacht des Gebauten über das Geschriebene keine vollkommene Lösung, solange andere Medien die Information über NS-Architektur ungenügend verbreiten oder mit apologetischen Verzerrungen versehen.

Informierende Tafeln können sogar schaden, wenn ihre Form zur Verwechslung mit ehrenden Gedenk-Inschriften einlädt. Vor fünfzehn Jahren wurde auf dem Vorplatz des Berliner Flughafens Tempelhof der Kopf eines gußstählernen Hoheitsadlers, der ursprünglich Ernst Sagebiels Empfangsgebäude (1936-1939) nicht als Symbol der Luftfahrt¹⁰⁴, sondern als Hoheitsadler über Weltkugel und Hakenkreuz¹⁰⁵ bekrönt hatte, aus einem amerikanischen Depot geholt und wie ein Denkmal auf einen Sockel mit Messingtafel gestellt: Eduard Ludwig, der Entwerfer des dortigen Luftbrückendenkmals, hatte schon 1949 verlangt, der Adler müsse entfernt werden. Diese bedenkenswerten Erinnerungen sind durch die Wiederkehr des Adlerkopfes, nicht erst durch einen verharmlosenden Text getilgt. Aufgesockelt wurde der Kopf von der US Air Force, aber deutsche Amtsträger stellten sich – bei der Ein-

weihungszeremonie am 6. August 1986 auch buchstäblich – dahinter und lassen dort seitdem eine Berliner Landesfahne wehen.¹⁰⁶

Bald darauf wurde Ludwig Moshamers Gebäude der japanischen Botschaft in Berlin (1938-1942) wegen Bauschäden abgerissen und als Kopie neugebaut. Noch erhob sich dagegen öffentliche Kritik, und es wurde nach Möglichkeiten gesucht, den Bau als Geschichtszeugnis zu konservieren, zugleich aber mit Motiven zu versehen, die seine ursprüngliche Gestik durchbrechen sollten.¹⁰⁷ Der gegenwärtig von dem Büro Amemiya erstellte Erweiterungsbau gilt anscheinend schon als eine Selbstverständlichkeit, der keine problematisierende Geschichtserinnerung entgegen gesetzt zu werden braucht.¹⁰⁸ So entstanden Fassaden, die nur schwer von denen des Münchner Verwaltungsbaus der NSDAP zu unterscheiden sind.

Mehr Aufmerksamkeit fand, daß markante Berliner NS-Bauten als Sitz von Bundesministerien hergerichtet wurden. Adaptationen und Rekonstruktionen nicht nur von NS-Bauten wurden teilweise mit Argwohn kommentiert.¹⁰⁹ Auch der amerikanische Publizist Michael Wise behandelte den Konflikt zwischen den Interessen, NS-Bauten als Geschichtsdokumente zu erhalten, sie von neuem zur Repräsentation zu nutzen und gleichzeitig dem Anschein der Identifikation entgegenzutreten.¹¹⁰ Er sprach darüber mit dem Umzugsbeauftragten des Auswärtigen Amtes¹¹¹, also einer der Personen, die die Entscheidungen über die Präsentation von NS-Bauten treffen und denen man Kenntnis der Argumente wünschen würde, um die sich Kunstwissenschaftler bemühen. Wise erfuhr, daß das Ministerium keinerlei Tafel zur Geschichte des ehemaligen Reichsbank-Gebäudes anbringen werde, da dies nicht nötig sei: »Das Gebäude spricht für sich selbst«.

Anmerkungen

- 1 Mitteilungen des Verbands Deutscher Kunsthistoriker. In: Kunstchronik 53, 2000, S. 69.
- 2 Hans-Ernst Mittig: Künstler auf der Seite des NS-Regimes. In: Constanze Peres und Diether Schmidt (Hg.): Erneuerung als Tradition. 100 Jahre Dresdner Kunst und Kunstakademie im (inter)nationalen Zusammenhang. Dresden 1997, S. 141.
- 3 Hans Sedlmayr: Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose. In: Das Werk des Künstlers 1 (1939), S. 309-310.
- 4 Zit. nach Magdalena Bushart und Ulrike Müller-Hofstede: Aktplastik. In: Skulptur und Macht. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 1983, S. 20 mit Anm. 44.
- 5 Ingeborg Bloth: Adolf Wissel. Berlin 1994, S. 77 f.
- 6 Will Grohmann: Bildhauer und Maler unserer Zeit. In: Die Pause 6 (1941), S. 29. Dazu Monika Wucher: Dr. Grohmanns Empfehlungen. In: Eugen Blume und Dieter Scholz (Hg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937. Köln 1999, S. 122-123 mit Anm. 51, 61.
- 7 Auch parteiintern (Karl Arndt: Filmdokumente des Nationalsozialismus als Quellen für architekturgeschichtliche Forschungen. In: Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970, S. 63).
- 8 Otto Karl Werckmeister: Die »Meldungen aus dem Reich« des SS-Sicherheitsdienstes als Quelle der deutschen Kunstgeschichte im Zweiten Weltkrieg. Vortrag im Wissenschaftskolleg zu Berlin 14.5.1987, Typoskript.
- 9 Themenheft »Die große Speer-Feier des Léon Krier [...]«. Bauwelt 78 (1987), Nr. 28/29.
- 10 Vittorio Magnago Lampugnani: Die entnazifizierte Baugeschichte (27. 1.1984). In:

- Ders.: Architektur als Kultur, Köln 1986, S. 229-257; Hartmut Frank: Welche Sprache sprechen Steine? In: Ders. (Hg.): Faschistische Architekturen. Hamburg 1985, S. 7.
- 11 Hans-Ernst Mittag: NS-Motive in der Gegenwartskunst: Flamme empor? In: Berthold Hinz (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge. Marburg 1989, S. 95-114 mit Nachweisen.
 - 12 Eine Wende um 1992 beobachteten Ralph Geisenhanslüke und »T.M.«. In: Der Tagespiegel 20.12.1992. S. a. das Themenheft »Die Nazi-Kids«. Der Spiegel 7.12.1992.
 - 13 Richtig insoweit Bazon Brock: Kunst auf Befehl? In: Ders. und Achim Preiß (Hg.): Kunst auf Befehl? München 1990, S. 11.
 - 14 Niels von Holst: Museen für alte Kunst unerwünscht. Zeitungsartikel, ohne Herkunftsangabe dem Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker im April 1970 übersandt.
 - 15 Martin Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: Ders. (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970, S. 97.
 - 16 Norbert Schneider: Bemerkungen zum Sektionsverlauf, ebd. S. 192, Anm. 3. Zum weiteren Ablauf vor allem Hartwig Suhrbier in: Frankfurter Rundschau 25.7.1970; Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.. In: Kunstchronik 23, 1970, S. 309-310.
 - 17 Erhard Frommhold: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945, in dem gleichnamigen Ausst.-Kat. der Akademie der Künste Berlin 1978, S. 7-17.
 - 18 Hans-Ernst Mittag, Christine und Volker Plagemann: Abhängigkeit und Anpassung im Fach Kunstgeschichte. In: Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V.: Dokumentation XII. Deutscher Kunsthistorikertag Köln 1970, S. 11-15.
 - 19 Blume und Scholz (Hg.) 1999 (wie Anm. 6).
 - 20 Martin Warnke: Vorbemerkungen. In: Ders. (Hg.) 1970 (wie Anm. 15), S. 10 (Hervorhebung H.-E. M.).
 - 21 Johann Michael Schmidt: Rede auf der Synode der EKD in Braunschweig am 7.11.2000.
 - 22 Vgl. z.B. Hans-Ulrich Thamer: Von der »Ästhetisierung der Politik«: Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP. In: Bernd Ogan und Wolfgang W. Weiß (Hg.): Faszination und Gewalt. Nürnberg 1992, S. 95-104.
 - 23 Albert Speer: Erinnerungen. Frankfurt a.M. und Berlin 1969, S. 95, 533-534.
 - 24 Winfried Nerdinger: Baustile im Nationalsozialismus: Zwischen Klassizismus und Regionalismus. In: Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 1996, S. 322-329; ähnlich Hans-Ernst Mittag: Totalitäre Architektur des NS-Staates im Vergleich. In: ARS. Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences 1993, Nr. 2/3, S. 155-156; ders.: NS-Stil als Machtmittel. In: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ausst.-Kat. Deutsches Architektur-Museum Frankfurt am Main 1998, S. 101-115.
 - 25 Zu weiteren, politischen Implikationen ebd. S. 101-102 mit Nachweisen zur Lage der Meinungen.
 - 26 Ebd. S. 101.
 - 27 Z.B. Brock 1990 (wie Anm. 13), S. 9.
 - 28 Frank 1985 (wie Anm. 10), S. 10; Achim Preiß [sic]: Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts. Weimar 1999, S. 52-53.
 - 29 Josephine Gabler: Auftrag und Erfüllung. Staatsbildhauer im Dritten Reich. Referat bei dem Kolloquium »Ausdrucksplastik« am 17.6.2000 zu Kurt Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit. München 1942; vgl. dort S. 19, 24, 31, 35, 39.
 - 30 Ausst.-Kat. Neues Museum, Staatliche Museen und Berliner Festspiele 2000.
 - 31 Besprochen u.a. von Klaus Herding in: kritische berichte 19 (1991) H. 3, S. 80-86.
 - 32 Näheres bei Hans-Ernst Mittag: NS-Architektur: faszinierend? In: Gerd Zimmermann und Christiane Wolf: Vergegenständlichte Erinnerung. Über Relikte der NS-Architektur. Weimar 1999, S. 14.
 - 33 Victor Klemperer: LTI (1947), viele Ausgaben, Kapitel »Die Wechselbrause«. Dies allein ist für sich betrachtet allerdings ein nicht spezifisches Mittel praktischer Rhetorik (Jan Roß: Die neuen Staatsfeinde. Berlin 1998, S. 29).
 - 34 Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München und Wien 1991, S.

122. Bei Guido Knopp: Hitlers Helfer. München 1996, S. 258: »Ruinengesetz«.
- 35 Heinrich Wefing: Der Neue Potsdamer Platz. Berlin 1998, S. 24.
- 36 Thomas Senne zu Paul Spiegels Rede bei dem dortigen Richtfest (Journal Kultur aktuell von Radio Kultur – Sender Freies Berlin u. a. 16.11.2000).
- 37 Nachweise bei Hans-Ernst Mittig: Dauerhaftigkeit, einst Denkmalarargument. In: Michael Diers (Hg.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler. Berlin 1993, S. 21, 24.
- 38 Walter Kempowski: Ruine und Wirklichkeit. In: Thorsten Scheer (Hg.): Stadt der Architektur/Architektur der Stadt. Aufsatzband. Berlin 2000, S. 230. Zum (Heidelberger) Ruinen-»Spaß« Wilhelm Busch: Die fromme Helene (1872), 9. Kapitel.
- 39 Andrea Mesecke: Zur Spezifik der Repräsentationsarchitektur im Nationalsozialismus. In: Scheer (Hg.) 2000 (wie Anm. 38), S. 188-189.
- 40 Hans Wilderrotter: »Wir haben Respekt vor der historischen Substanz«. Gespräch mit Hans Kollhoff. In: Hans Wilderrotter (Hg.): Das Haus am Werderschen Markt. Berlin 2000, S. 271.
- 41 Sebastian Redecke, Das Auswärtige Amt in Berlin. In: Bauwelt 91, 2000, Nr. 5, S. 23-24.
- 42 Georg Krawietz: Peter Behrens im Dritten Reich. Weimar 1995, S. 30, 22. Ähnlich zum Reichssportfeld Tilmann Buddensieg: Berliner Labyrinth. Berlin 1993, S. 96. »Das Kraft durch Freude Seebad der 20 000 in Prora auf Rügen wird zur Bauhaus-Moderne umgelogen« – seitens eines Investors (Christian Welzbacher in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 20.10.2000).
- 43 O. Vf.: Trauerarbeit leisten [!]. In: arch plus 2000, Nr. 151, S. 14.
- 44 Vgl. dazu die stets korrigiert abgedruckte Rede des Bundestagspräsidenten Philipp Jenninger am 9.11.1988.
- 45 Ein Fazit der Diskussionsveranstaltung im »Haus am Werderschen Markt«, 10.5.2000.
- 46 Susanne Deicher: Imaginäre Praxis. Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe. In: Annette Tietenberg (Hg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. München 1999, S. 106-108.
- 47 Annette Lagler: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag [...]. Diss. Bochum 1992, S. 154-157, 178-179; dies.: Der deutsche Pavillon. In: Dies. und Christoph Becker: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995. Ostfildern 1995, S. 80-86.
- 48 Wolf Jobst Siedler: Anstößige Athleten. In: Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart = Jahrbuch 1993 des Sportmuseum Berlin, S. 107; Beispiel für die häufige Empfehlung, mit Erinnerungen so unbefangen umzugehen wie manche Ausländer.
- 49 Hilmar Hoffmann: Mythos Olympia. Berlin und Weimar 1993, S. 188.
- 50 So noch »CD« in: Der Tagesspiegel 29.9.2000.
- 51 Buddensieg 1993 (wie Anm. 42), S. 102. Vergleichbar zu Behrens Krawietz 1995 (wie Anm. 42), S. 126-128.
- 52 Ursel Berger: Die Athleten von Olympia-Berlin. In: Sportstadt Berlin 1993 (wie Anm. 48), S. 118, 119. Es gab überdies auch einen – oft zutreffend – »vermuteten Bestellergeschmack« (Jörn Barfod: Der Maler Rudolf Hengstenberg. Husum 1994, S. 12).
- 53 Buddensieg 1993 (wie Anm. 42), S. 104.
- 54 Ebd. (Hervorhebung H.-E. M.).
- 55 Arno Breker: Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Preußisch Oldendorf 1972, S. 140.
- 56 Dagegen schon Winfried Nerdinger: Versuchung und Dilemma der Avantgarde im Spiegel der Architekturwettbewerbe 1933-1935. In: Magdalena Bushart u.a. (Hg.): Entmachtung der Kunst. Berlin 1985, S. 86.
- 57 Mittig 1997 (wie Anm. 2), S. 144-145.
- 58 Buddensieg 1993 (wie Anm. 42), S. 95, 103.
- 59 Berthold Hinz u.a. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 5.
- 60 Martin Warnke in: Die Zeit 28.10.1988.
- 61 Mittig 1999 (wie Anm. 32), S. 13.
- 62 Wolfgang Fritz Haug: Vom hilflosen Antifaschismus zur Gnade der späten Geburt. Hamburg und Berlin 1987, S. 101-102.
- 63 Wilhelm Lotz: Das Deutsche Haus am Ufer der Seine. In: Die Kunst im Dritten Reich 1(1937) Nr. 10, S. 12 (Abb.); Barfod 1994 (wie Anm. 52), S. 13, 108; Paul Sigel: Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen. Berlin 2000, S. 163, 164 mit Anm. 573 (»Aufbau«, lt. Heinrich Hoffmann 1937 »Kameradschaft«).

- 64 Stefan Bursche in: Der Tagesspiegel 29.1.1995.
- 65 Skeptisch zu »Integrität« Brigitt Frielinghaus: Ein Ausstellungserfolg 1941 und 1942: Das Soldatenbild »Fertigmachen«. In: Paul Hähndel (1914-1941). Ausst.-Kat. Städtisches Museum Braunschweig 1996, S. 53; zu dem Gemälde und seiner Rezeption jetzt Heino R. Möller: Das Bild »Fertigmachen« von Paul Hähndel – zweiter Versuch, in: Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat. Stadt Braunschweig 2000, S. 154-169.
- 66 Siehe außer Berger 1993 (wie Anm. 52) z.B. die Kurzbiographie in dem Ausstellungs-Faltblatt Georg Kolbe 1877-1947. Berlin 1997/1998.
- 67 Zit. nach Gerhild Kaselow: »Kampf dem Kitsch – für eine wahre Kunst«. Entwicklung und Stellenwert des Holzschnittes in der Kunst des Nationalsozialismus in Braunschweig. In: Ausst.-Kat. Braunschweig 2000 (wie Anm. 65), S. 100.
- 68 Grundsätzlich Frank 1985 (wie Anm. 10), S. 16-17; Winfried Nerdinger: Bauhaus-Architekten im »Dritten Reich«. In: Ders. (Hg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. München 1993, S. 153-178; ferner mit dem Versuch, in einem Einzelfall Ausbildung und Ausübung zu trennen, Michael Kress: Besprechung von Jean Clair: Die Verantwortung des Künstlers: Köln 1998. In: Kunstchronik 53 (2000), S. 141-144.
- 69 Wolfgang Schäche: Nur »historisch« muß es sein.... In: Bauwelt 78 (1987) Nr. 28/29, S. 1056-1058.
- 70 Dagegen am Beispiel des üblichen Bauhaus-Bildes Winfried Nerdinger: Modernisierung.Bauhaus.Nationalsozialismus. In: Ders. (Hg.) 1993 (wie Anm. 68), S. 9-23, insbes. S. 17-20.
- 71 Willibald Sauerländer: Besprechung von Martin Warnke (Hg.) 1970 (wie Anm. 15). In: Kunstchronik 23 (1970), S. 323-324.
- 72 Gemeinplatz (z. B. Ludmila Bakusan in: Der Tagesspiegel 5.6.2000); vgl. Hans-Ernst Mittag: München, 50 Jahre nach der Ausstellung »Entartete Kunst«. In: kritische berichte 16 (1988) H. 2, S. 84, auch zum folgenden.
- 73 Gunnar Sohn und Wolfram Zabel: Interview mit [...] Joachim Fest. In: Criticón 29 (1999) Nr. 164, S. 14. Vgl. Klaus Herding und Hans-Ernst Mittag: Objektanalysen zur NS-Kunst – Reaktionen und Perspektiven. In: kritische berichte 4 (1976) H. 4, S. 50 und oben Anm. 50.
- 74 Wörtlich Magnago Lampugnani 1984 (wie Anm. 10), S. 256, 257, sinngemäß Frank 1985 (wie Anm. 10), S. 9. Ablehnend Mark Siemons in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 22. 8. 1998.
- 75 Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt am Main 1968, S. 243 und passim.
- 76 Anna Teut: Architektur im Dritten Reich. Berlin u.a. 1967, S. 7; neuerdings grundsätzlich Gabi Dolff-Bonekämper: Das KdF-Bad Prora auf Rügen. In: Tietenberg (Hg.) 1999 (wie Anm. 46), S. 154-156.
- 77 Micha Brumlik: Trauerarbeit und kollektive Erinnerung. In: Manuel Köppen (Hg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz. Berlin 1993, S. 199-203 ohne Bezug auf Hans-Ernst Mittag: Auf der Suche nach Alternativen zum Mahnmal. Ebd. S. 155-156.
- 78 Simone Wendler in: Der Tagesspiegel 25.10.2000 (Bundespräsident Johannes Rau in Cottbus).
- 79 Mark Siemons in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 22. 8. 1998.
- 80 Zum Stand skeptisch Richard Kämmerlings in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 29.11.2000.
- 81 Klaus Hansen: Rechte Jugendkultur weitet sich aus. In: Nation & Europa 48 (1998) Nr. 4, S. 41; ähnlich schon Armin Mohler 1981, zit. nach Gebhard Geiger: Wider die Gleichschaltung. In: Criticón 11 (1981) Nr. 69, S. 44.
- 82 Zitate bei Kai Müller in: Der Tagesspiegel 14. 12. 1999. Zur Musikszene z.B. »höb« in: Süddeutsche Zeitung 20.10.1992; Volker Lüke in: Der Tagesspiegel 8.10.1993; nicht mehr so sorglos Christoph Seils in: Berliner Zeitung 16./17.9.2000. Zu der Bandbreite der Intentionen Mittag 1989 (wie Anm. 11), S. 103-106.
- 83 Irrig und falsch zitierend noch Brock 1990 (wie Anm. 13), S. 9, 12-13. Zu Motivgeschichte unter umgekehrtem Vorzeichen s. a. die Debatte über Hans Haackes Installation für das Bundestagsgebäude 2000, vor allem diesen selbst in: Michael Diers und Kasper König (Hg.): »Der Bevölkerung«. Köln 2000, S. 147.

- 84 Werner Gross: Anton Bruckner und der Barock – Versuch einer vergleichenden Kunstbetrachtung. In: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage. Berlin 1961, S. 260-291.
- 85 Hinz u.a. 1979 (wie Anm. 59), S. 6; paraphrasiert bei Haug 1987 (wie oben Anm. 62), S. 155.
- 86 Michael Rump-Räuber (Initiator des Projektes »Standpunkt/Pädagogen gegen Rechtsextremismus«) im Journal Kultur aktuell von Radio Kultur – Sender Freies Berlin u. a., 12.12.2000.
- 87 Reinhard Kühnl: Neuer Nationalismus und Wissenschaft: In: Forum Wissenschaft 1986 Nr. 4, S. 36. Zur Interferenz von »konservativ« und »rechtsextrem« vergleiche den Verfassungsschutzbericht 1998 lt. Wolfgang Gessenharter: In die Mitte der Gesellschaft ... In: Erziehung und Wissenschaft 51 (1999) Nr. 10, S. 10.
- 88 Armin Mohler: Besprechung von George Grosz. Briefe 1913-1959. Reinbek 1979. In: Criticón 11 (1981) Nr. 66, S. 210; ders.: »Figurenfeld Eichstätt«. Ebd. Nr. 67, S. 243; Hartmuth Becker: Die Welt der Bilder und Gebildeten. In: Criticón 30 (2000), Nr. 165, S. 35.
- 89 Armin Mohler: Amerikanischer Realismus in der Malerei. In: Criticón 25 (1995) Nr. 145, S. 45.
- 90 Sohn und Zabel 1999 (wie Anm. 73), S. 12-17.
- 91 Z. B. ebd. S. 11.
- 92 Thomas Schühli: [...] Ein Nachmittag mit Leni Riefenstahl. In: Criticón 29 (1999) Nr. 163, S. 17.
- 93 Peter-Klaus Schuster: Münchner Bilderstürme der Moderne. In: kritische berichte 14, 1986, H. 4, S. 72.
- 94 Wie Anm. 92.
- 95 Z.B. Claus-E. Bärsch: Die politische Religion des Nationalsozialismus [...]. München 1998, besprochen von Felix Dirsch in: Criticón 29 (1999) Nr. 161, S. 56-59.
- 96 Heimo Schwilk in: Junge Freiheit 3.11. 1995.
- 97 Dazu u.a. Kühnl 1986 (wie Anm. 87), S. 34-37 aus der Zeit, als dies noch eine Wortmarke besonders der Rechtsextremen war.
- 98 Z.B. »Scribifax«: Bildbücher zur Frage deutscher Identität. In: Criticón 11 (1981) Nr. 64, S. 103.
- 99 Gessenharter 1999 (wie Anm. 87), S. 10.
- 100 Sportstadt Berlin 1993 (wie Anm. 48) mit Abb. von Lucien Adrion: XI. Olympiade Berlin, Eröffnungsfeier im Olympiastadion, 1936. Öl auf Leinwand, 100x175 cm. Sportmuseum Berlin.
- 101 An diesen Topos knüpft noch der Untertitel von Volker Kluge: Olympiastadion Berlin. Steine beginnen zu reden. Berlin 1999 an, ohne daß die Verwendung durch Hitler reflektiert wäre.
- 102 Detlef Hoffmann: »Laßt Objekte sprechen!«. Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In: Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe (Hg.): Das Museum. Lernort kontra Musentempel. Gießen 1976, S. 101-120.
- 103 Zu begleitenden Lobreden Mittag 1989 (wie Anm. 11), S. 96, 105.
- 104 So aber Ernst Sagebiel selbst in einer beschönigenden Stellungnahme gegenüber der Bauabteilung des Flughafens (freundliche Mitteilung von Wolfgang Schäche).
- 105 Speers 1969 nicht nur von ihm selbst pathetisierter Adler auf der Weltkugel (wie Anm. 23, S. 166,175) wäre das dritte Beispiel für dieses alte Motiv auf einem Berliner Gebäude geworden.
- 106 Hans-Ernst Mittag: Wie gehen wir mit NS-Bauten um? Beispiele in Berlin. In: Werk und Zeit 1988, 3. Quartal, S. 27-28. Vergleichbar das Landeswappen auf der Inschrifttafel der Motorradfahrergruppe Max Essers (Schäche 1987 wie Anm. 69), aufgestellt an der AVUS-Zufahrt in Berlin.
- 107 Wolfgang Schäche: Fremde Botschaften. Das Gebäude der ehemaligen Japanischen Botschaft in Berlin-Tiergarten. Berlin 1984, S. 64-68.
- 108 Vgl. auch Siedler (wie Anm. 48), S. 107.
- 109 Pauschal dagegen schon Barbara Miller Lane 1986, zit. bei Gabi Dolff-Bonekämper in: Freitag (Wochenzeitung) 12.10. 2000; sogar gegen Neubauten: Toby Helm in: The Daily Telegraph 14.9.2000.
- 110 Michael Z. Wise: Capital Dilemma. New York 1998, S. 91-94.
- 111 Ebd. S. 97.