

für die Diskrepanz zwischen der verkündeten Zielsetzung und dem erzielten Resultat der Ausstellungen und Kataloge. Beide erheben durch ihren Umfang — auch aufgrund ihres Kostenaufwandes, der sich leider in den Katalogpreisen niederschlägt — einen Anspruch, dem sie nur sehr partiell genügen. Wissenschaftlichkeit und Anschaulichkeit sind keine Widersprüche — es ist aber bezeichnend, daß sie es bei einem derart gigantomanen Ausstellungsbetrieb werden. Die gleichzeitige Ausstellung „Michelangelo e i Medici“ in der Casa Buonarroti und ihr Katalog zeigten, daß man in einem sinnvoll begrenzten Rahmen beiden Forderungen gerecht werden kann.

Julian Kliemann

## REZENSIONEN

### ZUR WERK DARSTELLUNG „ALBERT SPEER, ARCHITEKTUR“ UND ZUM STAND DER DISKUSSION UM FASCHISTISCHE BAUTEN

In den letzten beiden Jahren hat sich im deutschsprachigen Gebiet die Diskussion um den Faschismus in der Architektur erneut verdichtet. 1978 sind „Albert Speer, Architektur“ mit Kommentaren von *Karl Arndt*, *Georg Friedrich Koch*, *Lars Olof Larsson* sowie „Hitlers Städte“ von *Jost Dülffer*, *Jochen Thies* und *Josef Henke* erschienen. 1979 wurden zwanzig Aufsätze zu „Kunst und Medien im Faschismus“ publiziert, herausgegeben von *Berthold Hinz*, *Hans Ernst Mittag*, *Wolfgang Schäche*, *Angela Schönberger* unter dem Titel „Die Dekoration der Gewalt“; außerdem verfaßte *Fritz Neumeyer* im Katalog „Berlin und die Antike“ die Studie „Berliner Klassizismus im 20. Jahrhundert“. Kommt hinzu, daß sich seither kaum eine Architekturzeitschrift mehr leisten mag, zum Phänomen des international wiederentdeckten Klassizismus zu schweigen. Nachdem die nordamerikanischen „Oppositions“ und das englische „Architectural Design“ ihre Sonderhefte hierüber veranstaltet haben, ist gewiß noch einiges mehr in dieser Richtung zu erwarten. — Kurz: nicht nur die Historiker und Kritiker, auch die Architekten selbst scheinen in den Sog der Klassizismus-Frage geraten zu sein, und zwar gegenwärtig intensiver als je seit Kriegsende.

Nun wird kaum ein Angehöriger der erwähnten Berufsgruppen um seinen Stoß-Seufzer herumkommen. Muß das eigentlich sein, fragt sich der Architekt, nach fünfzig Jahren Entwurf ohne Geschichtsbezüge nun plötzlich diese Schwemme von Geschichtsinteresse? Beim Historiker und Kritiker liegt die Irritation anderswo. Sie betrifft keineswegs den Klassizismus allgemein, hingegen dessen Verwendung bei Troost und bei Speer. Sollte nicht mehr gelten, was Nikolaus Pevsner 1963 dazu vermerkte: „Was die nationalsozialistische Architektur in Deutschland betrifft, so ist jedes Wort über sie

zuviel"? Und sollte das Traktandum tatsächlich noch nicht vom Tisch sein, nachdem sich in den Sechziger Jahren außer Arndt Hildegard Brenner und Anna Teut, in den Siebziger Jahren Martin Warnke, Hinz, Mittig, Herding, Petsch, Haug und Thies so gründlich und vielgefächert mit ihm befaßt hatten? Es ist tatsächlich noch nicht vom Tisch, und das hat seine guten Gründe, von denen einige in dieser Rezension angesprochen werden sollen.

Verwirrung kann zunächst aufkommen, weil der entwerfende Architekt ganz andere Fragen an das Phänomen ‚Klassizismus‘ richtet als der Historiker. Es ist kein Geheimnis, daß der westliche Architekt seit ungefähr zehn Jahren in eine Art Notstand durch Orientierungsverluste geraten ist. Denn die Leitgedanken des Bauhauses und der internationalen Avantgarde, d. h. die sogenannte CIAM-Doktrin, haben nach beinahe fünfzigjähriger Geltung nunmehr einen deutlichen, ja sogar massiven Abschwung erlitten. Seither ist für den Architekten nichts mehr selbstverständlich — außer der einen, ‚neuen‘ Selbstverständlichkeit, daß er das historische Repertoire wirklich wieder ernst nehmen muß.

Für den Historiker-Kritiker andererseits ist die heikle Frage entstanden, ob bestimmte Bezirke *innerhalb* der Klassizismen nicht nur nach Maßstäben der *Qualität*, sondern überdies nach Maßstäben der *Moral* bemessen werden sollen oder müssen. Karl Arndt hat hierzu schon 1970 zwei Sätze geschrieben, die heute womöglich noch aktueller sind als damals: „Der Stil der nationalsozialistischen Staatsarchitektur wird verkannt, wenn man ihn ohne weiteres ideologisch dämonisiert, d. h. wenn man den Neoklassizismus ausschließlich als physiognomische Eigenart totalitärer Staaten auffaßt. Es gibt diesen Historismus des Bauens in vielen Ländern, in den USA wie in Rußland, in Frankreich wie in Skandinavien — freilich immer in verschiedener Ausprägung“ (Karl Arndt in: *Zeitgeschichte in Film und Tondokumenten*. Hrsg. Moltmann, Reimers. Göttingen 1970, S. 42). Damit ist dem Architekten gesagt, was dem Historiker stets bewußt war: Klassizismen hat es oft und überall gegeben, ohne sie scheinen Europa und Nordamerika auf die Dauer nicht auszukommen — für Deutschland genügt der Hinweis auf den Namen Schinkel. Was nun aber den Historiker-Kritiker irritiert, ist der Befund eines „ideologisch dämonisierten“ Klassizismus, wie er unter Hitler und evtl. auch unter Mussolini entstanden ist. Hat das aber Arndt so gemeint? Sein Satz, genau gelesen, sagt doch, daß man heute die NS-Staatsarchitektur erkenne, wenn man sie „ohne weiteres“, d. h. wohl voreilig und unreflektiert, ideologisch dämonisiere. Dieses scheinbar beiläufige Mißverstehen von Arndts Satz steckt gleich schon die Spannungsbreite der Irritation ab: einmal gilt das Objekt, das andere Mal das Subjekt als dämonisiert oder dämonisierend, einmal die Bauten selbst, das andere Mal der Betrachter. Arndt warnt vor dem einen, meint wohl aber auch das andere. Also Ent-Dämonisierung allerseits? Endlich zur Tagesordnung übergehen? Endlich die Kunst von Politik unbehelligt lassen, Speer von Hitler trennen, so wie man in der

konventionellen Kunstgeschichte die Architekten von Versailles oft genug trennt von der Politik des Königs? Sehen wir zu, wie Karl Arndt und seine beiden Arbeitspartner Koch und Larsson bei der Einordnung von Albert Speers Werk ihren Standort suchen zwischen Dämonisierung und Indifferenz.

Karl Arndt setzt nun in dem Beitrag von 1978 seine Darstellung von Speers Aufstieg, Bauproduktion, politischer Verflechtung und persönlicher Motivation unter den Titel „Architektur und Politik“. Da er sich seit mehr als einem Jahrzehnt mit dem NS-Staatsstil befaßt und dabei alle nur möglichen Quellen herangezogen hat, früh auch schon den Film aus den Hitlerjahren als besonders wichtigen Aufschluß erkannt hat, kann Arndt als der gegenwärtig beste Dokumentenkennner gelten. Er hat NS-Architektur nie als l'Art pour l'Art behandelt, er ist orientiert über die Machtvorstellungen, die bei Hitler mit Bau, Platz und Straße verbunden waren, und er hat schon längst begriffen, daß NS-Propagandafilme immer auch Architektur als Propagandakulisse gebraucht haben. Das dicht gewobene Bild, das er vom Dreieck Hitler-Troost-Speer zeichnet, führt ihn, wenn ich richtig sehe, zu folgenden drei Thesen:

1. NS-Architektur zeige „*Bauen als eine andere Art des radikalen politischen Handelns*“ (S. 115). Arndt kann diese Auffassung in Hitler-Reden belegen, die sich mit Paris befassen. Es war Hitler selbst, der eine völlig unverblümete Interpretation von Napoleons Machtstreben durch Architektur und Machtbefestigen durch Architektur schon 1929 zum Besten gab. Man könnte sogar, über Arndt hinausgehend, Clausewitz variieren: Architektur als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln.

2. Speer konnte nur dann Hitlers Baumeister werden und bleiben, wenn er seiner Architektur „*Überwältigungscharakter*“ zu verleihen vermochte. Die subtilste Variante dieses „Strebens nach Überwältigung“ sieht Arndt in Speers Idee des „*Lichtdoms*“. 130 Scheinwerfer der Luftabwehr, im Abstand von 12 Metern aufgefahren, schießen ihre Strahlen als Parallelenbündel senkrecht gegen den Nachthimmel. Der Eindruck muß nachhaltig gewesen sein. Er ging — man denke an Caspar David Friedrich und andere deutsche Romantiker — für ein deutsches Publikum unweigerlich in Richtung von so etwas wie Kathedrale aus Licht statt Stein. Für Arndt vollzieht hier der Regisseur Speer „einen bewußt geförderten Prozeß . . . der Sakralisierung — der ‚Heiligung‘ innerweltlicher Ideen“ (S. 122). (Das ist gut gesehen, aber mir ist es zu gediegen gesagt. Unter diesem Lichtdom wurden doch nicht „innerweltliche Ideen“ verkündet, sondern es wurde bekanntlich in teils brüllendem, teils zackigem Tone Aggression verkauft wie nie zuvor.)

Arndt weist eindringlich darauf hin, daß Speers Planung zur Nord-Süd-Achse in Berlin keineswegs nur Prachtentfaltung sein sollte. Wenn sich Hitler und damit auch Speer für die Münchner großen Achsen von 1830 und die Pariser großen Achsen unter Haussmann begeisterten, dann hatten für

sie diese „Durchbrüche“ immer auch einen militärischen Aspekt. Arndt belegt dies mit einem Hitler-Zitat, das man nicht so rasch vergißt: „Was meinen Sie, wenn einmal Unruhen sind! Wenn sie hier mit ihren gepanzerten Fahrzeugen in voller Breite zu mir heraufrollen — kein Mensch kann da widerstehen“ (S. 133).

Eigenartig ist ja in unserem Fach, daß der Historiker das, was er erkennt, vielfach bereits schon von den Zeitgenossen selbst formuliert findet. Das eben wiedergegebene Hitler-Zitat ist ein Beleg dafür. Es gibt somit kaum einen Aggressions-Vorwurf an den Kreis um Hitler, den dieser Kreis nicht selbst schon in aller Unverfrorenheit in Worten formuliert hätte. Zwei solche Beispiele aus Arndts Text: zum „Lebensstil“ der deutschen Nation — „Es ist der Stil einer marschierenden Kolonne“ (Alfred Rosenberg, 1935). Dasselbe aus etwas anderem Blickwinkel: „Der Maßstab des Einzelmenschen weicht dem Maßstab der Formationen“ (Hans Stephan, 1939). Beide Sätze definieren ungewollt die Architektur von Speer bemerkenswert genau.

3. Hitlers Regime wollte die Überwältigung von Massen von diesen selber auch noch applaudiert sehen. *„Die Massen zu organisieren und den ihnen oktroyierten Willen als den Willen des Volkes erscheinen zu lassen, das war ein systematisch ausgebautes Herrschaftsprinzip der Nationalsozialisten“* (S. 113). Mit Architektur hat das scheinbar nichts zu tun. Speer hat aber ganz früh schon begriffen, daß es genau das war, was Hitler unter Architektur verstand. Nötigung zum massenweisen Aufmarsch (dafür sorgte die Politik) — Verführung zur Begeisterung über diese Nötigung (dafür hatte nun der Doppelfunktionär Speer als Regisseur und Architekt zu sorgen, und zwar mittels Fahmentuch und Scheinwerfern in der Rolle des Regisseurs, mittels Stein und Beton in der Rolle des Architekten). Merkwürdig genug, daß der gewandte und gelehrig gebliebene Speer, der neuerdings gerne Goethe zitiert, gerade für diesen Kontext ein Goethewort in seinem Vorwort bereithält: das römische Amphitheater sei gemacht, um dem Volk mit sich selbst zu imponieren (S. 8).

Georg Friedrich Koch versucht nun im zweiten Essay, Speers Taten mit Schinkel und dem Preußischen Stil in Verbindung zu setzen. Dieses Vorhaben nötigt ihn, fast ausschließlich mit den altbewährten Mitteln des Stilvergleichs zu arbeiten. Und warum eigentlich nicht? Speer selber hatte im Gegensatz zur älteren Generation der Mies und Gropius ganz ausdrücklich Stil-Ansprüche, er war und ist stolz auf die eigens erfundene Säulenordnung (ägyptisierende Palmetten) für die Doppelsäulen vor dem Arbeitszimmer des Führers in der Reichskanzlei, und er bekennt bekanntlich „Ich wollte keine Macht, sondern ein zweiter Schinkel werden“. Da jeder seriöse Historiker zuerst einmal die eigenen Absichten seiner Autoren ernst zu nehmen hat, bevor er diese dann kritisch mißt am Erreichten, hatte Koch gute Gründe für sein Vorgehen. So vergleicht er Bauten Speers rückschreitend mit Schinkels Gewächshaus im Schloß Glienicke, mit Langhans' Bran-

denburger Tor und mit Knobelsdorffs Stadtschloß in Potsdam. Der zweite Teil der Methode, eben das kritische Überprüfen, bleibt sonderbarer Weise aus. Zwar wird Speer immer wieder zurechtgewiesen und apostrophiert („grob“, „blind“, „Einschüchterung“, „technokratisches Machtdenken“, „Impo- niergehab“) — aber in der Sache selbst, nämlich im Vergleich von Kapitell mit Kapitell, Schaft mit Schaft, wahrt Koch eine etikettierende Neutralität. So bleibt die altbewährte Methode, nur in ihrer vorderen Hälfte durchge- führt, oft genug so wahr wie leer. Zwar ist es wahr, daß Knobelsdorff die Säulen ähnlich stellt wie Speer vor dem Führerarbeitsraum. Da aber doch einerseits der Bauprozeß (die Bauarbeit und ihre Materialien) vor zwei- hundert Jahren so wesentlich anders war, und da Knobelsdorff andererseits im Detail, in der Proportion über einen vollständig anderen Schwung, über eine heitere Munterkeit und Gelöstheit verfügte, bleibt für mich diese Ähn- lichkeit leer. Es braucht hinreichend Gleiches für einen Vergleich.

Ganz am Anfang hat Koch einen vielversprechenden Ansatz mit Tessenow, dem Lehrer und ersten Förderer Speers. Er billigt Tessenow „die lauterer Ziele einer in Volkstum und Handwerksgerechtigkeit begründeten sozialen Architektur zu“ (S. 136). Wie Speer sich von ihm ab und Troost zuwendet, um ausgerechnet bei Troost ein „zweiter Schinkel zu werden“, wird leider dann nicht verfolgt. Und den „zweiten Schinkel“, den wirklichen, den gibt es ja. Doch keiner der drei Buchautoren scheint das voll zu realisieren. Er heißt, mit Verlaub, Ludwig Mies van der Rohe. (Und dies nicht nur in seiner explizit klassizistischen Frühstufe, sondern auch im nur noch implizit klas- sizierenden reifen Werk.) Das kann allerdings nur derjenige anerkennen, der neben dem Macht-Klassizismus (eines Speer oder Piacentini) auch die Möglichkeit eines *technokratischen* Klassizismus gelten läßt.

An dieser Stelle lohnt es sich, auf die Studie von *Fritz Neumeyer* hinzu- weisen, die unter dem Titel „Klassizismus als Problem / Berliner Architektur im 20. Jahrhundert“ im Katalog „Berlin und die Antike“ 1979 erschienen ist. Neumeyer schreibt sozusagen ein Pendant zu Koch, aber in umgekehrter, zeitlich aufsteigender Richtung. Er setzt ein mit Bauten um die Jahrhundert- wende von Alfred Messel, Blume und Janisch; befaßt sich mit Behrens, Thiersch, Hans Luckhardt; vermag uns sogar Hans Scharoun als zeitweili- gen Klassizisten nachzuweisen, und gelangt dann über Werner March und Wilhelm Kreis zu Albert Speer und schließlich zu Mies van der Rohe. Zwar ist Mies 19 Jahre älter als Speer, aber er hatte bekanntlich hochbetagt noch die Neue Nationalgalerie für Berlin gebaut (1962—68), die somit im Katalog den Schlußpunkt dieser Ausstellungsgruppe bildet. Erstaunlich, daß die Archäologen ohne weiteres die Generosität aufbringen, den Technokraten Mies zu den Klassizisten zu zählen und ihm sogar das letzte Wort zuzu- billigen — die Kunsthistoriker dagegen tun sich da, wie erwähnt, immer noch schwer. Auch Fritz Neumeyer selbst hat in seinem Text Mühe mit dem, was man als den ‚Quantensprung‘ des technisch orientierten Klassizismus

(vom echten oder vorgeblendeten Marmor zu Stahl und Glas) bezeichnen könnte. Zwar sieht er „in den frei gezeigten Stahlprofilen der Nationalgalerie (vgl. Abb. 3b) . . . eine Art Säulenordnung des technischen Zeitalters. Doch droht die unterkühlte, neoklassische Ästhetik im Formalismus zu erstarren . . .“ (S. 409). Klassische Form, in Stahl umgesetzt, arbeitet mit Millimeterpräzision, die in ihrer Messerschärfe wohl auch bedrohliche Züge mitführen kann. Vor allem aber ist sie ein Triumph des (technisch-ästhetischen) Verstandes, und Verstand gilt als kühl. Der selbe Neumeyer, der am Unterkühlten Anstoß nimmt, hat indessen am Anfang seines Essays auf ein Zitat von J. Meier-Gräfe (1905) aufmerksam gemacht, in dem gehofft wird, daß zwar kaum die äußere Form der Antike, aber wenigstens doch „dieser anbetungswürdig kühle Geist der Griechen auferstünde. . .“ (S. 396). Nun, Mies hat sich genau dieser Sache angenommen, ein Leben lang. Hätte Neumeyer die Hoffnung Meier-Graefes verknüpft mit dem späten Bau von Mies, hätte er die tatsächlich vollzogene Fortsetzung der Tradition über den ‚Quantensprung‘ hinweg vermutlich deutlicher gelten lassen und formulieren können.

Man wird in dieser Frage erst dann den nötigen Überblick erlangen, wenn man zunächst überhaupt einräumt, daß im 20. Jahrhundert neben einem ausschließlich auf Repräsentation angelegten *Macht-Klassizismus* und einem *technokratischen* Klassizismus im Sinne von Mies (und dessen Zweiter Schule von Chicago) auch ein Klassizismus der *Sozialreformer* existiert. Man kann Abram Efros mit seinem ‚Programm des linken Klassizismus‘ (1927) als den Ahnvater dieser Variante betrachten. Sicher gehören die klassizistischen Phasen von Hans Schmidt (1893—1972) in diesen Zusammenhang. Aber schon Tessenows „Hellerau“ von 1910/11 möchte ich in diese dritte Kategorie setzen (Abb. 2a).

Man muß Neumeyer zubilligen, daß er mit seinen viel engmaschigeren Stilvergleichen (nur Berlin; nur die Zeit von 1900—1970) Speer besser, angemessener einzuordnen vermag, als es Koch mit seinem weiten Ausholen möglich ist. Trotzdem bleibt die Methode des reinen Stilvergleiches, den beide betreiben, problematisch genug. Der Stilvergleich wähnt immer noch Anatomie anzusprechen. In Wahrheit betreibt er Dermatologie. Mit der Klassizismus-Frage (die, wie vermerkt, nun ja erneut auch für die heutigen Architekten wieder vor der Tür zu stehen scheint) wird man allerdings nur zu Rande kommen, wenn man den Radius des Begriffs im eben skizzierten Sinne erweitert. Hätte man Mies und seine technokratische Schule einerseits, die sozialreformerische Tendenz von Tessenow bis Hans Schmidt andererseits in das Spektrum einbezogen, würde es nämlich viel leichter fallen, das Zwergformat der Riesenprojekte Speers (Abb. 3a) zu erkennen. Ähnliches gilt von der Einordnung von Troost (Abb. 2b).

Jener eingangs zitierte Satz von Karl Arndt, „es gibt diesen Historismus des Bauens in vielen Ländern, in den USA wie in Rußland, in Frankreich wie in Skandinavien“, wird zum Programm für den dritten Essay, den *Lars*

Olof Larsson verfaßt hat. Sicherlich war es richtig, nach der Lebens- und Werkbeschreibung durch Arndt und nach den historisch rückgreifenden Stilvergleichen durch Koch eine „horizontale“ internationale Ausweitung beizufügen. Denn es trifft zu, daß Speer mit seinem Stilanspruch samt „Verweigerung der Moderne“ (was, nach Geburtsdaten verglichen, auch als Verweigerung gegenüber den „Vätern“ Mies und Gropius verstanden werden kann) durchaus nicht allein stand. Er hat, was den Klassizismus betrifft, Gesinnungsgenossen in Fülle, beispielsweise Albert Kahn in New York und John Russell Pope in Washington, Piacentini in Rom, Jofan in Moskau, Hack Kampmann in Kopenhagen, Tengbom in Stockholm, und eine ganze Gruppe von Carlu bis Dondel und Viard in Paris.

Mit der Beschreibung ihrer Werke bringt Larsson ein ganzes Flöz von momentan vergessenen, durchweg schwergewichtigen Klassizisten zutage, welche die Hauptstädte der Dreißiger-Jahre erfolgreich bevölkert haben und mit Großaufträgen Staatsrepräsentation betrieben, alle völlig unbelastet etwa von LeCorbusiers Aufrufen und Mahnungen in „Vers une architecture“. Speer hat ein Recht darauf, aus diesem Kontext von Geistesverwandten gelesen und beurteilt zu werden, und wir haben es nötig, von Larsson an diese internationalen Zusammenhänge erinnert zu werden, denn seit S. Giedions „Space, Time and Architecture“ sind sie zumeist verdeckt, verdrängt und vergessen worden. Larssons Hauptargument lautet: diese Klassizisten (von denen Jofan und Kampmann wohl Speer am ähnlichsten sind) formulieren zwar gleich, dienen aber ganz verschiedenen Regierungen, demokratischen wie diktatorischen, und offenbar mit Erfolg. Ergo ist Klassizismus etwas Höheres und zugleich Wertfreies, lediglich belastet oder belästigt in seinem Glanz durch einige Diktatoren, die sich ungebeten zgedrängt haben und an sich unschuldige Architekten damit in Schwierigkeiten brachten. Dieser Satz stammt nicht von Larsson, sondern von mir, aber ich meine, daß er den roten Faden in Larssons Darstellung ausmacht.

Im Gegensatz zu Arndt und Koch, die es sich schwer machen, macht es sich Larsson zu leicht, und dies auch dann, wenn man seinem Argument zustimmen muß, daß beispielsweise die Amerikaner ihre Tradition klassizistischer Staatsrepräsentation erst dann aufgaben (1939), als durch Troost und Speer und Jofan Klassizismus zur Etikette für Diktatur geworden war. Denn Larsson begnügt sich damit (oder borniert sich darauf), uns in Erinnerung zu rufen, daß gegen Ende der Dreißiger Jahre ein massiver Repräsentier-Klassizismus von Helsinki bis Rom und von Moskau bis Washington den Ton angab und dementsprechend auch publiziert worden war. Er fügt aber keine einzige neue Frage hinzu, wertet auch das heute viel breitere Spektrum der Kenntnis nicht aus. Eine armselige und simple Weise, fünfzig Jahre später auf Vergessenes zurückzukommen.

Wer den Band „Speer, Architektur“ zu Ende gelesen hat, spürt, nach anfänglich intensivem Interesse, ein fades und schwankendes Gefühl. Es war

richtig, Speers Arbeiten zu publizieren, zugleich heikel, doch die Autoren haben sich der Aufgabe mit Takt angenommen. Genügt aber Takt in dieser Frage, wo Ästhetik und Moral so hart aufeinanderstoßen? Der überzeugende Ansatz von Arndt, „Architektur und Politik“, wird von Koch schrittweise verlassen zugunsten von „reinem“ Stilvergleich. Von Larsson wird er dann schlicht umgekehrt und heißt schließlich ungefähr „Architektur hat an sich nichts zu schaffen mit Politik“.

Gibt es nun aber wirklich keine Fortsetzung des Arndtschen Ansatzes? (Was gleichbedeutend wäre mit Resignation darüber, daß der so grundsätzliche Konflikt zwischen Ästhetik und politischer Moral gegenwärtig nicht ernsthaft geklärt werden kann.) Doch, es gibt diese Fortsetzung, und zwar im bereits erwähnten Bande „Die Dekoration der Gewalt“ (1979). Schon dieser Titel, übrigens, ist das Gegenteil von Resignation, er nennt das Kind beim Namen. Und das versuchen viele der zwanzig Beiträge, gewiß mit unterschiedlichem Erfolg. Es fügt sich, daß einer der Beiträge, *Angela Schönbergers* Kurzfassung ihrer Dissertation über *Speers Neue Reichskanzlei*, genau jene Fragen aufnimmt, die Arndt stellt, Koch abklingen läßt und Larsson leugnet oder überspielt. Schönberger arbeitet aus dem eigentlich selbstverständlichen Vertrauen, daß Wahrheit zutage treten kann, wenn man die Quellen unvoreingenommen anspricht, gewappnet mit der gehörigen Dosis Mißtrauen gegenüber Klischees. Sie zeigt zunächst, daß das Klischee von der Baugeschichte der Reichskanzlei als beinahe magischer Großleistung — von der Handskizze Speers bis zur Schlüsselübergabe an Hitler kaum ein Jahr — nicht stimmt. Die von Hitler behauptete, von Speer bestätigte (und z. B. auch von Koch noch wiederholte) Blitz-Version sieht in den Quellen anders aus: „Schon Anfang Juli 1937... lagen die detailliert ausgearbeiteten Grundrisse vor“. Der offizielle Auftrag erfolgte aber erst, „als der Annexion Österreichs nichts mehr im Wege stand“. Nämlich am „Tag, an dem Kriegsminister von Blomberg, als letzter Gegner der Annexion, entlassen worden war“ (S. 164). Hitler selbst verknüpft die Lösung der „österreichischen Frage“, d. h. die Annexion, mit der Notwendigkeit einer Neuen Reichskanzlei, er will die bis dann „großdeutschen“ Österreicher gebührend empfangen können (S. 163). Immer vorausgesetzt, daß Schönbergers Abklärungen verlässlich sind (die Dissertationsfassung war mir noch nicht zugänglich), liegt hier der Beleg für eine perfekte Clausewitz-Variante von Bauplanung vor: Architektur als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln.

Zweitens wird glaubhaft gemacht, daß Speers Detailausführung von Anfang an vorwiegend auf Werbewirksamkeit für Foto- und Filmaufnahmen ausgelegt war. Vorab das Allerheiligste, Hitlers Arbeitszimmer, war als fotowirksamer Image-Aufbau des Chefs disponiert. „Die Überdimensionierung des Schreibtisches, das vom Sessel aus nicht erreichbare Telefon, übrigens der einzige zeitbezogene Hinweis, die dekorative Anordnung der

Schreibtischutensilien, machen deutlich, daß es sich um rein *stillebenhafte* Arrangements handelt . . . Die Räume, in denen tatsächlich gearbeitet wurde, blieben anonym" (S. 169/170). Für den Völkischen Beobachter ist denn auch bei der Einweihung „das Wunderbare, daß man diesen Raum bereits als *historische* Stätte empfindet, als den Ort, zu dem sich künftighin die Gedanken und die Liebe aller Deutschen hinwenden" (S. 170). Instant History, instant Eternity. Die Liebe aller Deutschen, gesteuert von Albert Speer, sorgsam zeitlich abgestimmt auf die Annexion.

Nun wird man auch hier sagen: Speer steht nicht allein. Auch in früheren Jahrhunderten wurden Bauten begonnen, die die noch ausstehende Aggression samt Sieg vorausnehmen. Wenn viele Kunsthistoriker solche Zusammenhänge gerne vergessen, um der Admiration um so freier ihren Lauf zu lassen, dann klammern sie selber jene Dimension aus, die das volle Verstehen erst möglich macht. Schönberger deckt mit ihren Belegen genau jene Zusammenhänge zwischen Machthandhabung, Propaganda und Architektur auf, die den Sinn dieser ganzen Speer-Mischung aus kleinbürgerlicher Sofaecke und großbürgerlicher Säulenflucht, aus Angstauslösern, Ehrfurchtsauslösern und Anbiederungswirkungen erst voll verstehbar machen. Und darauf kommt es doch an: begreifen, welchen sinnlichen Wirkungen man ausgesetzt ist, oder war, und weshalb.

Nur schon der Blick auf die fünf Autoren Arndt, Koch, Larsson, Neumeyer und Schönberger gibt einen Begriff davon, daß heute jede Auseinandersetzung mit NS-Architektur oder NS-Kunst zugleich immer auch zur Methoden-Probe wird. Das Thema ist so heikel, so empfindlich geblieben (und das ist ein gutes Zeichen für das Gedächtnis der Gesellschaft), daß jeder Schritt des Historiker-Kritikers unter doppelt scharfem Lichte liegt. Um es mit einem anderen Bild zu sagen: die NS-Themen mit ihrer erhöhten Empfindlichkeit bewirken so etwas wie eine *Lackmus-Probe* für die von uns verwendeten Methoden. Und auch deshalb, neben manchem andern Grund, ist es gut, daß das Traktandum noch nicht vom Tische ist.

Adolf Max Vogt

#### MIKROFILME AMERIKANISCHER DISSERTATIONEN

*Wir setzen hiermit die im Augustheft 1972 begonnene Veröffentlichung der Themen der von der UB Heidelberg erfaßten Dissertationen fort. Vgl. zuletzt Kunstchronik 1979, S. 352—358 und die dortigen Angaben über den Leihverkehr. — Im Anschluß an die Titel steht jeweils in Klammer die sog. Order-Number der Fa. University Microfilms International, 30/32 Mortimer Street, London W1N 7RA, die im Falle einer Direktbestellung bei dieser Fa. angegeben werden sollte.*