Ephemere Kulträume

Raum und Material nationalsozialistischer Masseninszenierungen 1933-1939

Dissertation

zur Erlangung der Würde des Doktors

der Philosophie der Universität Hamburg

vorgelegt von

Frances Livings aus London

Hamburg, März 2003

Das ursprünglichste, auf den Begriff R a u m fussende, formelle Prinzip in der Baukunst, unabhängig von der Konstruktion. Das Maskiren der Realität in den Künsten.[1]

Gottfried Semper, 1878

[1] Semper 1878, S. 213. Sperrung im Original.

– Inhaltsverzeichnis –

Einleitung

1. Thematische Einführung 1
2. Forschungsstand 2
3. Ziele der Arbeit 5

Kapitel 1. Die Neuordnung von Zeit und Raum

I. Der nationalsozialistische Festtagskalender: Die Neuordnung von Zeit

1. Die volkserzieherische Aufgabe der politischen Feier 8
2. Der Festtagskalender 9
2.1 Propagandistische Einheitskalender 13
3. Feste der Gemeinschaft: Die Okkupation von öffentlicher und privater Lebenssphäre 14
4. Zusammenfassung: Die Erzeugung von Tradition und Geschichte 15

II. ‚Angewandter Nationalsozialismus'

1. Rituale und Bräuche 16

III. Die Neuordnung von öffentlichem Raum

1. Der Status von Festplätzen und -straßen im Nationalsozialismus 20
2. Die sozialpolitische Aufgabe von öffentlichem Versammlungsraum 22
3. Der städtische Platz als neues Zentrum der ‚Volksgemeinschaft'.....24

IV. Der Festschmuck

1. Die Entwicklung eines Festschmuckapparates 27
2. Die mediale Verbreitung politisch-ästhetischer Wirkungsabsichten 29

V. Der staatlich kontrollierte Schmückungsapparat

1. Normierende Instanzen 31
2. Die Künstler und Architekten 33
3. Verwaltende und exekutive Kräfte 36
4. Die Einbindung der Bevölkerung 38

Kapitel 2. Der städtische Festraum

Die Stadt als Inszenierungsort 42

I. Städtische Festplätze: Berlin

1. Das Erbe preußischer Ordnung und großstädtischer Unordnung 44
2. Die Ausgestaltung des Tempelhofer Feldes für die Feiern zum 1. Mai 45
2.1 Tribünenanlagen 49
3. Die Verlagerung des Hauptkundgebungsplatzes: Der Lustgarten 53
3.1 Leer Räumen, Pflastern, Ordnen und Markieren: Der Boden des Festplatzes 57
4. Die liturgische Struktur des Raums 64
4.1 Monumentale Freitreppen und Altäre 66
5. Fahnenwände: Die Isolation des Platzes und die Negation der Stadt 69
5.1 Die Bedeutung der Blutfahne 73
5.2 Von der ‚farbigen Architektur' zur uniformen Architektur 75
5.3 Dynamische Architektur? 81

II. München: ‚Tod, Macht und Raum'

1. Der Königsplatz 85
1.1 Die Umgestaltung zu einem politischen Forum 88
2. Die ‚Acropolis Germaniae'? 93
3. Die Baumaterialien: Granit, Eisen und – Himmel und Erde? 98

III. Monofunktionale Festplätze: Nürnberg

1. Das Reichsparteitagsgelände 105
2. Feierstätte Zeppelinfeld: Von der Tribüne zum Steinwall 109
3. Die Fahne als Bauglied 112

IV. Zusammenfassung: Vom Feld zum Platz 115

V. Die Feststraße

1. Achsiale Paradestraßen 119
1.1 Dauerfestschmuck für die Reichshauptstadt 121
2. Uniforme Fassaden: ‚Gürtelschmuck' 126
3. Wimpelgassen und Fahnentunnel: Die Deklamation des Himmels 129
4. Festaufbauten
4.1 Politisch-symbolische Wechselspiele und ‚Etappenorte' 131
4.2 ‚Fahnentürme' 134
4.3 Pylonen 136
5. Zusammenfassung: Städtische Feststraßen 144

Kapitel 3. Politische Kulträume in der Naturlandschaft

Naturraum als politischer Inszenierungsort 145

I. Die Inszenierung und Ästhetisierung von Rassenerhalt und Kriegsbereitschaft: Die ‚Reichserntedankfeste' am Bückeberg

1. ‚Blut und Boden' – Das propagandistische Motiv 146
1.1 Die rituelle Begehung und zentrale Symbole 149
2. Die Auswahl der Veranstaltungsorte in Anbindung an selektive Geschichtsfragmente 152
2.1 Der Bückeberg als germanische ‚Thingstätte' 155
3. Der Bückeberger Festplatz 158
3.1 Organische Formen: Die Anbindung des Festplatzes an den Naturraum 161
3.2 Der Bückeberger Festplatz als Denkmal: Das Unordnungs-Ornament 164
4. Die Materialien des Festplatzes
4.1 Holz: Die Metapher des Waldes 167
4.2 Erde als Speicher und Spender 171
4.2.1 Die Visualisierung der ‚Blut-und-Boden'-Theorie 174
5. Das Landschaftspanorama 177
5.1 Pflugscharen zu Schwertern:
Der Bückeberg als germanisches Totenreich und Kriegsvorbote 180
6. Zusammenfassung: Kulträume in der Naturlandschaft 184

II. Grünschmuck als politisches Inszenierungsmaterial 185

1. Grünschmuck als nationales Symbol 188
1.1 ‚Deutsches' Eichenlaub versus mediterrane Olivenzweige 192
2. Ephemere Symbolbäume: Der Maibaum 197
2.1 Das Material des Maibaums:
Stoff versus Papier – Sperrholz versus ‚seelenloses' Blech 201
3. Getreideschmuck: Die Metapher der Bindung 204
4. Vegetabile ‚Opfergaben' – nationaler und internationaler Herkunft 208

Kapitel 4. ‚Utopia' – Feuerräume und Lichtarchitektur

Die Nacht als Zeit- und Raumsphäre 212

I. ‚Lumen naturale' – Feuerinszenierungen

1. Feuer als politisches Inszenierungsmittel 213
1.1 Die Fackel: Attribut der Massen und Symbol der Freiheit 215
1.2 Sonnwendfeuer 218
1.3 Gemeinschaftsstiftende Feuerrituale 219
1.4 Feuerbilder: Das Ornament des Feuers 221
2. Feuer als geopolitisches Medium
2.1 Der Fackelstaffellauf bei den Olympischen Spielen 1936 222
2.2 ‚Opferfeuer': Das Eintreffen der Olympischen Flamme in Berlin 227
2.3 ‚Opferschalen': Das Olympische Feuer im Stadion 231
3. Feuergrenzen: Reviermarkierungen und Revierüberschreitungen 234
3.1 Fahnen als lodernde Flammengrenzen 236

II. ‚Lumen supranaturalis' – Lichtinszenierungen

1. Licht als Gestaltungsmittel 238
1.1. Die Isolierung und Erweiterung von Fragmenten im Festraum 240
1.2 ‚Lichtarchitektur': Erste Versuche auf dem Bückeberg 1933 242
2. Der Lichtdom 245
2.1 Die technische Umsetzung der Lichtdom-Inszenierung 248
2.2 Licht als integraler Bestandteil von Festarchitektur 251
2.3 Die Beleuchtungsanlagen des Zeppelinfeldes 255
3. Die Dramaturgie: Dynamisches und statisches Licht 257
3.1 Bewegtes Licht: Die Masse in Flammen 263
3.2 Die Erstarrung: Das Licht des Herrschers 265
3.2.1 Bildpropaganda: Licht als Herrschaftssymbol 268
3.2.2 Die Bezeichnung ‚Lichtdom' 270
4. Die Vorführung von Erhabenheit, Überlegenheit und militärischer Potenz 271
4.1 Grafische Machtzeichen: Die Vertikale 277
5. Kultraum Lichtdom: Strategien zur kosmischen Herrschaftssicherung 281
5.1 Die liturgische Ausstattung des Lichtraums 286
6. ‚Technische Schönheit, die neue Romantik': **Das Material Licht** 289
6.1 ‚Virtuelle Volumen': Licht als dynamisches Material 292

5. Schlussbetrachtung 298

Anhang

1. Tafeln 1-3
2. Abkürzungsverzeichnis I
3. Literatur:
I. Unveröffentlichte Quellen I
II. Literaturverzeichnis VII

* * *

Kapitel 1

Die Neuordnung von Zeit und Raum

Einleitung

1. Thematische Einführung

> Zu den neuen Aufgaben, die Deutschland seinen Architekten heute stellt, gehört die vorübergehende festliche Gestaltung von Räumen für besondere Begebenheiten. Das Gebiet ist für den Baugestalter zum größten Teil neu und wir wollen durch unsere Veröffentlichung bewußt auf diese Aufgabe aufmerksam machen. Wir glauben, dass die festliche Gestaltung von Räumen zum notwendigsten Ausdruck unserer Zeit gehört und dass die Künstler, unter ihnen besonders die Architekten, eine Fülle schöner, aber auch schwerer Aufgaben von hier zu erwarten haben.[1]
>
> *Deutsche Bauzeitung, 1935*

Optische Präsenz im öffentlichen Raum war ein Bestreben der NSDAP, das sich seit ihren Gründungstagen artikuliert hatte.[2] Nach der ‚Machtergreifung' ging es jedoch nicht mehr vorrangig darum, den öffentlichen Raum mit symbolischer Vehemenz zeichenhaft zu markieren, um für die Partei zu werben, sondern um die Schaffung riesiger politischer Festräume, in denen fast alles „zum Symbol verwandelt wurde"[3]. Der Festplatz und die Paradestraße sollten zu wesentlichen Bestandteilen einer jeden topographischen Struktur werden, um einen Rahmen für die kalendarisch verankerten Masseninszenierungen der NSDAP zu bilden und um diese Instanz der autoritären Regierungsgewalt ästhetisch zu stützen, dauerhaft zu etablieren und zu ritualisieren.

Bei der Ausführung politischer Massenfeste beschränkte man sich nicht auf den städtischen Raum, sondern bediente sich ebenfalls des Naturraums, in der Absicht, auch diese Sphäre politisch zu okkupieren. Historische Orte, deren Fassaden für die Ideologie der Nationalsozialisten brauchbar waren, wurden selektiv erweitert. Vielerorts war jedoch die historische Architektursprache als politische „Kulisse" für die Nationalsozialisten ungeeignet. Die architektonische Neugestaltung von Städten wurde zwar sehr rasch in Angriff genommen, so diente ephemeres Material wie Licht, Fahne und Feuer jedoch nicht nur zur Darstellung der staatlichen Symbole und zur Kennzeichnung und Erweiterung von politischem Raum, sondern fungierte als eigenständiges „Baumaterial" – zur Konstituierung von *neuem* Raum.

Im Gegensatz zu den Repräsentationsbauten und den umgestalteten und neu gebauten Plätzen, die in ihrer Materialität auf Ewigkeit, auf das ‚Tausendjährige Reich' setzten, waren die Gestaltungsmittel staatlicher Feiern unter freiem Himmel ephemerer Art. Als „Ausdruck eines neuen Lebensgefühles und einer neuen Lebensordnung"[4] belegten die

---

[1] *DB* 16/17.April 1935, S. 315.

[2] Bis zur Machtergreifung waren die wesentlichen drei Gestaltungsmittel „um im öffentlichen Raum ohne öffentliches Handeln aufzutreten" das Plakat, die Fahne und das gezeichnete Hakenkreuz. Bereits mit diesen Mitteln konnten Teile eines Ortes, wie Wände und Mauern, mit den Symbolen der Partei bemalt, behängt, beklebt und beschmiert werden. Siehe Schmeer 1956, S. 23. Zu den so genannten ‚Sturmtrupps' siehe: Balistier in Diesener/Gries 1996, S. 23-34 und Bytwerk in Diesener/Gries 1996, S. 35-50.

[3] Alkemeyer/Richartz in Herrmann/Nassen 1994, S. 83.

[4] Schmeer 1956, S. 6.

„Zelebrationsapparate“ (Diers) urbane wie ländliche Orte mit der Staatssymbolik, ästhetisierten die proklamierten Ideologien der Partei und kennzeichneten und gliederten die „Erlebnisräume“ stets in Ausrichtung auf den autokratischen „Führer“. Die Ausmaße dieser requisitenartig erscheinenden Mittel entsprachen der Megalomanie der steinernen Staatsarchitektur. Mit den wahrhaftigen Materialschlachten, die bei dem Einsatz aller Schmückungsmittel veranstaltet wurden, etablierte „der Nationalsozialismus ein System, das den technischen, sozialen und medialen Gestaltungsimperativen nicht nur Raum gab, sondern gleichzeitig den Beweis antrat, dass die Welt tatsächlich gestaltbar war.“[5] Mit ihnen wurde deshalb nicht versatzstückhaft dekoriert, sondern *gestaltet*.

Wie es zeitgenössisch hieß, waren „Fahnentücher, Masten, Tribünen, Lichtkegel der Scheinwerfer [...] die ersten baulichen Mittel, aus ihnen erwächst die Neugestaltung der deutschen Städte“[6]. Alle diese Mittel waren schnell auf- und abzubauen. So konnten öffentliche Plätze, Straßen und andere Außenräume flexibel und oftmals spontan zu einem politischen Ort umgestaltet werden. Doch genauso rasch, wie die Ausformung riesiger geschmückter politischer Räume schon im Januar 1933 begonnen hatte, endete sie in den Kriegsjahren: Infolge des Krieges wurden Materialien knapp, was zu einer Einschränkung symbolischer Mittel führte[7], und die Luftschutzverordnungen standen der Gestaltung von riesigen, von weitem sichtbaren Räumen diametral gegenüber.

2. Forschungsstand

Trotz eines vorhandenen Bewusstseins über die Ausmaße der ephemeren ästhetischen Mittel im ‚Dritten Reich‘[8] hat sich die Kunstgeschichte nur partiell, nicht aber umfassend dem Thema des Raums und des Materials nationalsozialistischer Masseninszenierungen gewidmet.[9] Es scheint, als läge es förmlich im Charakter des Ephemeren[10] begründet, dass das Thema nationalsozialistischer Festkultur in kunsthistorischen Untersuchungen bisher nur wenig Beachtung gefunden hat. Eine Auseinandersetzung mit

[5] Welzer 1997, S. 40.

[6] Wolters 1940, S. 10.

[7] Vice versa erteilte Hitler 1943 den Befehl, wegen des totalen Krieges keine Kränze mehr zu bestellen, um in der Öffentlichkeit nicht den Anschein zu erwecken, es sei genügend Material vorhanden. BA Koblenz, R 43 II/1267a, S. 68 ff. Zit. nach: Ackermann 1990, S. 255.

[8] Dieses Bewusstsein wird durch die gegenwärtige Verbreitung von Bild- und Filmmaterial unterstützt, das besonders den Umgang mit Lichtinszenierungen, wie zur Milleniumsfeier an der Berliner Siegessäule oder zum einjährigen Gedenken an das am 11. September 2001 zerstörte World Trade Center, prägt. Vor allem in der Lichtinszenierung der Eventgruppe ‚Art-in-Heaven‘ zur Milleniumsfeier glaubte die Presse Vorbilder Speers zu erkennen. Frappierender war jedoch m. E. der Einsatz zwei parallel zueinander in den Himmel aufsteigender Lichtstrahlen in New York, welche die zerstörten Zwillingstürme markierten. Die Umsetzung sphärendurchdringender Lichtsäulen ist gerade im Kontext der politischen Lage der Vereinigten Staaten als eindeutige Machtgeste zu lesen – umso erstaunlicher ist es daher, dass die Presse auf diese Lichtinszenierung eher unkritisch reagiert hat.

[9] Zu einzelnen Festplätzen, wie zum Münchener Königsplatz, zum Berliner Reichssportfeld, wie auch zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg sind bereits wichtige Aufsätze und Publikationen erschienen, die in den entsprechenden Kapiteln herangezogen wurden und im beiliegenden Literaturverzeichnis aufgeführt sind.

[10] Die Bezeichnung des Ephemeren (griechisch *ephemeros*), das Flüchtiges, Vergängliches, auf/für den Tag bezeichnet, wurde durch die Aufsatzsammlung *Mo(nu)mente:Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler* geprägt, das 1993 von Michael Diers herausgegeben wurde. (Diers 1993). Zum Ephemeren siehe ebenfalls: Neumeyer in Imorde 1999.

diesem Themenkomplex fand eher in den Fachbereichen Volkskunde, Geschichte / Regionalgeschichte und Politologie statt. Lediglich einzelne Massenfeste wurden exemplarisch auch in jüngster Zeit unter einem kunsthistorischen Ansatz betrachtet, wie in der Dissertation zu den Olympischen Spielen 1936 von Thomas Alkemeyer[11], der den Festschmuck wie die religiösen Strukturen der Festräume behandelt.

Im Fokus der Kunstgeschichte stand bislang in erster Linie nationalsozialistische Architektur. Neben umfangreichen wissenschaftlichen Monographien über prominente Feierplätze wie das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg oder den Münchener Königsplatz gibt es auch übergeordnete Studien zu städtebaulichen Tendenzen, wie zum Beispiel die Dissertation von Christiane Wolf über Gauforen, bei denen der Festplatz stets eine zentrale Rolle spielte.[12] Ansonsten sind Festplatz und Feststraße als zusammenhängende Phänomene bisher eher selten Gegenstand von Analysen gewesen.[13] So beschränken sich frühere Untersuchungen zur Straße im Nationalsozialismus auf die Reichsautobahn (RAB) oder auf die Achsenplanungen in den Gauhauptstädten mit besonderem Augenmerk auf die Berliner Achsenplanung im Zuge der Neugestaltung[14] der Reichshauptstadt.

In der vorliegenden Arbeit stütze ich mich auf eine Bandbreite von Quellen und zeitgenössischen internen wie auch offiziellen Berichten und auf Teilbereiche der Sekundärliteratur. Sehr aufschlussreich im Kontext einer nationalsozialistischen kunsthistorischen Einordnung sind die Aufsätze und Veröffentlichungen des zeitgenössischen Kunsthistorikers Hubert Schrade, der seine Arbeit öffentlich den Zielen des Nationalsozialismus unterordnete, dabei jedoch sehr scharfsinnig die Phänomene des Materials und der Raumwirkung beschrieb.[15] Schrade, der offenbar nicht nur über theoretische, sondern auch über praktische Erfahrungen verfügte, mag in vielerlei Hinsicht zu einer Förderung der Wahrnehmung von Festschmuck beigetragen haben.[16] So hatte er schon 1935 eine Lehrveranstaltung mit dem Titel „Feier und Gestaltung von Festen seit dem Mittelalter“ durchgeführt.[17] Vor allem seine Publikationen in den einschlägigen Architekturzeitschriften[18] mögen das Interesse auch der Tagespresse auf diesen Themenbereich des Festschmucks gelenkt haben.

---

[11] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996.

[12] Wolf 1999.

[13] Zu erwähnen sei die kurze Abhandlung „Aufmarschplätze“ von Karl Arndt in: Arndt/Koch/Larsson 1978, S. 118-126. Hier umreißt der Autor verschiedene architektonische und nutzungsgebundene Merkmale der prominentesten Feierplätze in Berlin und Nürnberg.

[14] Siehe dazu: Reichhardt/Schäche 1998.

[15] Vgl. die programmatische Schrift von Hubert Schrade: *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig 1936. Weitere relevante Publikationen werden jeweils im Kontext der Arbeit und im Literaturverzeichnis aufgeführt.

[16] Hubert Schrade entwarf als Heidelberger Universitätsprofessor die Festausschmückung der Aula der Neuen Universität und des Hauptsaals der Heidelberger Stadthalle im Jubiläumsjahr 1936. Hormann/Präger in Buselmeier/Harth/Jansen 1985, S. 338.

[17] Ebd.

[18] Die genauen Angaben hierzu sind im Literaturverzeichnis unter ‚Schrade‘ aufgeführt.

1940 wurde Heinz Weidners Dissertation *Berlin im Festschmuck* veröffentlicht.[19] Diese Arbeit ist sowohl in Bezug auf die Benennung verschiedener Festaufbauten und Schmückungsarten als wichtige Quelle zu nennen als auch in der Beschreibung einzelner Inszenierungen[20] und ihrer historischen Vorbilder[21]. Trotz einer zeitge-nössischen Auseinandersetzung mit diesem Themengebiet, wie vielfach in den Archi-tekturzeitschriften, wird dennoch in dieser Publikation weder dem Material noch dem Raum als Phänomen ein besonderer Stellenwert eingeräumt.

Erste wichtige Ansätze zu einer kunsthistorischen Auslegung nationalsozialistischer Inszenierungen im öffentlichen Raum lieferte die 1975 publizierte Arbeit von Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig.[22] Trotz ihres ebenso frühen Erscheinungsdatums zählen die Arbeiten von Klaus Vondung, Karlheinz Schmeer und Albrecht W. Thöne im Kontext nationalsozialistischer Licht- und Feuerriten noch immer zu den fundiertesten Grundlagen.[23] Erst in der neueren Forschung erschien der fundiert recherchierte Aufsatz „Festarchitektur im Dritten Reich" von Sabine Behrenbeck.[24] Dieser Aufsatz enthält interessante Denkanstöße, genauso wie ihre umfangreiche Dissertation, in der die Historikerin Teilbereiche nationalsozialistischer Kultstätten, mit besonderem Augen-merk auf totenkultische Feiern, behandelt.[25]

Wesentliche Anregungen verdankt die vorliegende Arbeit Publikationen, Tagungen und Vorträgen zur Politischen Ikonographie, besonders im Rahmen des Graduiertenkollegs *Politische Ikonographie* unter der Leitung von Martin Warnke[26] und Wolfgang Kemp[27].

---

[19] Weidner 1940.

[20] Der Begriff der *Inszenierung* wird hier als „die bewußte propagandistische Zurschaustellung einer bestimmten politisch-ideologischen Idee, wenn nicht Programmatik" verstanden und verwendet. Vgl. Behrenbeck/Nützadel 2000, S. 127 ff. und 149 f.

[21] Die frühe historische Festkultur hat hingegen seit der Mitte der 80er Jahre in der Forschung zunehmend an Bedeutung gewonnen. Als Auswahl siehe: Baxmann 1989; Oechslin/Buschow 1984; Axel Stähler: *‚Perpetuall monuments'. Die Repräsentation von Architektur in der italienischen Festdokumentation (ca. 1515 - 1640) und der englischen court masque (1604 - 1640)* Münster 2000; Giuse Radogna: *Die ephemeren Festdekorationen anläßlich der Medici-Hochzeiten von 1565 bis 1589 in Florenz. Ein Vergleich ihrer politischen Bedeutung*; unveröffentlichte Magisterarbeit der Universität Kiel, 1998; Imorde 1999; Anne Spagnolo-Stiff: *Festarchitektur im französischen Königtum (1700 - 1750)*; Weimar 1996; Lydia Kessel: *Festarchitektur in Turin zwischen 1713 und 1773: Repräsentationsformen in einem jungen Königtum*, München 1995; Roy Strong: *Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg 1991; Hettling/Nolte 1993; Hugger 1987.

[22] Herding/Mittig 1975. Hans-Ernst Mittig hat seitdem eine Reihe weiterer Aufsätze zu nationalsozialistischer Ästhetik verfasst, die in Teilbereichen der vorliegenden Arbeit dienlich waren. Diese sind an entsprechender Stelle und im Literaturverzeichnis aufgeführt.

[23] Schmeer 1956; Vondung 1971; Thöne 1979. Als eine der ersten Schriften zu einer religiösen Einordnung des nationalsozialistischen Regimes siehe: Voegelin [1938] 1993. In Anbindung an Klaus Vondungs und Karlheinz Schmeers Auffassung, in die sich auch die aktuellen Arbeiten von Yvonne Karow und Claus-Ekkehard Bärsch einreihen, folge ich dem Gedanken, den Nationalsozialismus als „innerweltliche Religion" zu betrachten. Dementsprechend erfolgte eine „theologische" Einordnung der Inszenierungsräume als Kulträume, welche die Untersuchung liturgischer Strukturen und zugleich in Religion und Kultus tradierte und verankerte Materialien wie Licht und Feuer ermöglichte. Siehe: Bärsch 1998; Karow 1997; Harten in Herrmann/Nassen 1994, S. 239-247.

[24] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 201-252.

[25] Behrenbeck 1996. Besonders das Kapitel 3.3 ‚Kultbauten und Heilszeichen: Feierraumgestaltung und Symbolsprache', S. 343-436. In ihren umfangreichen Untersuchungen hat die Autorin grundlegende Aspekte kultischer Funktionen und Phänomene dieser Masseninszenierungen, besonders im Hinblick auf den Totenkult, herausgearbeitet. Siehe auch: Behrenbeck 2000.

[26] Da bei einem der Hauptkapitel der Naturraum eine vorrangige Bedeutung hatte, sei als Inspirationsquelle die Publikation *Politische Landschaft* von Martin Warnke hervorgehoben: Warnke 1992.

[27] Die Forschungsstelle zur Politischen Ikonographie hat ihren Sitz im Warburg Haus Hamburg, die eine umfangreiche Bibliothek und einen Bildindex umfasst.

Teilbereiche der vorliegenden Arbeit stützen sich auf das Instrumentarium des noch jungen Forschungsbereichs der Materialikonographie. Hier sind besonders Arbeiten und Inspirationen von Monika Wagner hervorzuheben.[28] Ihre jüngst erschienene Publikation *Das Material in der Kunst* hat immer wieder als wichtige Anregung gedient.[29]

3. Ziele der Arbeit

Während die Staatsbauten des Regimes verschiedene Planungsetappen durchliefen, die von der Skizze bis hin zu 1:1 Modellen reichten, wurden auch von den Festplätzen, die bauliche Maßnahmen verlangten, Modelle angefertigt, publiziert und vielfach in zeitgenössischen Fachzeitschriften besprochen und abgebildet.[30] Schwieriger hingegen ist es, die Ausarbeitungs- und Entwurfsphasen des eigentlichen Festschmucks durch verschiedene Darstellungsmedien zurückzuverfolgen, da er nur im endgültigen Zustand publiziert wurde. Von den Festausschmückungen sind daher größtenteils nur kleine Freihandskizzen in den entsprechenden Staats- und Stadtarchiven vorhanden[31] – sofern sie erhalten sind.[32]

Häufig gehen die organisatorischen Vorgänge und Planungsphasen der Festschmuckgestaltung lediglich aus internen Korrespondenzen zwischen den zuständigen Stellen hervor. Bei organisatorisch und technisch aufwändigen Inszenierungen wurden Proben durchgeführt, die ebenfalls schriftlich dokumentiert wurden. Hierzu gehören teilweise Pläne, die zumeist als Grundriss den jeweiligen Festplatz oder die Aufmarschwege darstellen. Für die organisatorischen Abläufe und Planungen der Masseninszenierungen sind als Quellenmaterial die ‚Minutenprogramme' besonders aufschlussreich. Diese bezeugen, wie minutiös und kontrolliert die Organisation, Ausführung und Begehung nicht nur dieser Massenzelebrationen, sondern des gesamten nationalsozialistischen Staates verliefen. Ebenso lieferten weit verbreitete Ratgeber und kleine Broschüren zur Feiertagsgestaltung wichtige Hinweise auf Gestaltungabsichten sowie auf ideologische Gehalte auch kleiner Parallelfeiern. (Abb. 1 u. 2) Diese Quellen sind in der NS-Kunstgeschichtsforschung bisher wenig beachtet und interpretiert worden.[33]

---

[28] Hier sei das von Monika Wagner initiierte Materialarchiv des Kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg erwähnt; Eine Text- und Bildsammlung zu Materialien in der Kunst nach 1945.

[29] Wagner 2001. Siehe auch: Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002.

[30] Zu diesen Fachzeitschriften gehören in erster Linie: *Das Zentralblatt der Bauverwaltung*, *Die Baugilde*, *Der Baumeister* und *Die Kunst im Dritten Reich*.

[31] Bisher ist lediglich bekannt, dass in Nürnberg im Rahmen der Reichsparteitage ein Modell angefertigt wurde, das den Grünschmuck jeder Hausansicht festgelegte, wie auch den Fahnenschmuck. Siehe: Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 226. In einem zeitgenössischen Ratgeber heißt es: „Zur planmäßigen Gestaltung von Fassadenschmuck können selten Baupläne beschafft werden. Es genügen Skizzen, die auf durchscheinendem Detail-Zeichenpapier über Lichtbildern und Ansichtskarten rasch hingeworfen werden. Undeutliche Stellen werden freihändig ergänzt. Von diesen Skizzen können Lichtpausen gefertigt werden, die der Werbung und der Gleichschaltung der Mitarbeiter dienen." Kolbrand 1937, S. 140.

[32] Zur Dezimierung des Schriftmaterials des nationalsozialistischen Regimes durch Vernichtungsmaßnahmen, Plünderungen und Zerstörungen in den letzten Kriegsmonaten siehe: Heinz Boberach: „Quellen zum Nationalsozialismus", in: *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 330-341.

[33] Öfter finden diese Hefte und Ratgeber bei den Volkskundlern als Quellenmaterial Erwähnung, da sie Aufschluss darüber geben können, welche Festinhalte auf „unterster" Volksebene verbreitet werden sollten.

Mein besonderes Interesse gilt der ästhetischen Ausformung der zentralen Massenfeiern. Dabei geht es nicht darum, die Wirkungsästhetik auf die Teilnehmer[34] zu ergründen – dazu sind im sozialpsychologischen Bereich verschiedene empirische Studien erschienen. Im Fokus der Untersuchung steht vielmehr der Umgang mit Raum und Material als Ausdrucksmittel einer autoritären Herrschaftsgewalt. Dabei ist nicht nur der Festplatz oder die Feststraße als umrissene Architektur erkenntnisleitend, sondern der Umgang mit „Umraum"[35] überhaupt: Topographische und damit sichtbare historische Strukturen wurden entweder negiert oder es wurde eine nobilitierende Nähe[36] zu ihnen gesucht.

Anhand exemplarischer Feierräume gehe ich der Frage nach, wann, wie und wodurch politischer beziehungsweise kultischer Raum nicht nur durch dauerhafte bauliche Maßnahmen, sondern durch die Verwendung ephemerer Mittel konstituiert wurde. Darüber hinaus gilt es zu ermitteln, inwiefern ephemeres Material, im Gegensatz zu der Verwendung fester und dauerhafter Materialien[37], andere Bedeutungsebenen zu konstituieren vermochte.[38] Gerade in Anbetracht der Tatsache, dass vielfach in der Sekundärliteratur die ephemeren Inszenierungsmittel lediglich als „Kultrequisiten"[39] abgehandelt werden, wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, den Status dieser Schmückungselemente näher zu definieren und, so weit es möglich ist, nach einem Einfluss dieser kurzlebigen Werkstoffe wiederum auf die Staatsarchitektur zu fragen.[40]

Das Hauptziel ist es, erstmals den Umfang von ephemeren Gestaltungsmitteln und deren Relevanz als Träger politischer Absichten im Nationalsozialismus aufzuzeigen, die

---

[34] Zu diesem Forschungsansatz siehe: Brockhaus 1997; Straub 1998. Für weitere Forschungen zu Betrachterperspektiven sei die 1997 gegründete interdisziplinäre Arbeitsgruppe zur Sozialstrukturforschung genannt: Ein Projekt „Zur Sozialpsychologie des NS-Geschichtsbewußtseins" unter der Leitung von Harald Welzer am Psychologischen Institut der Universität Hannover. Den Mittelpunkt dieser Studien stellt die Frage dar, von welchen lebensgeschichtlichen Erfahrungen die Erinnerung an die NS-Zeit konstituiert wird. Zu der Dokumentation einer Bandbreite von Interviews und Befragungen sind in den letzten Jahren Stichwortkataloge erstellt worden. An Publikationen zu diesem Forschungsansatz siehe: Welzer 1997 und 2002.

[35] Warnke 1992, S. 24.

[36] Siehe: Gruber in *Daidalos* 49/1993, S. 81. Gruber bezieht sich hier auf das 1928 von Hermann Hösäus errichtete Gefallenendenkmal an der Außenseite der Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche zu Berlin, das an deren Bedeutung partizipierte.

[37] Zu dauerhaften Materialien im Nationalsozialismus (und der Weimarer Republik) siehe: Fuhrmeister 2001.

[38] Georg Friedrich Koch geht in Bezug auf das Reichsparteitagsgelände kurz auf diesen, wie er schreibt, „Wiederspruch" zwischen ephemeren und dauerhaften Materialien ein und behauptet: „Dadurch wird die Architektur selbst in ihren wesentlichen Elementen zur Folie ephemerer Dekoration." Koch in Arndt/Koch/Larsson 1978, S. 140.

[39] So zum Beispiel Yvonne Karow: „Die Bühnen- und Dekorationsarchitektur gilt ausschließlich als Inszenierungshilfe der Liturgie, eine Funktion, die als eine NS-spezifische bestimmt wird." (Karow 1997, S. 17). Siehe auch die Überschrift der „Kulissenarchitektur" bei Karow 1997, S. 33. Siehe auch Vondung: „...in den nationalsozialistischen Feierräumen [wurde] die Hakenkreuzfahne oder die Führerbüste meist von Hoheitsadlern, Leuchtern oder ähnlichen Ausstattungsstücken flankiert. [...] Die Art der Requisiten [...] und ihre Verwendung [...] zeigen doch, dass über technische Gesichtspunkte hinaus versucht wurde, den christlichen Sakralraum nachzuahmen und die daraus resultierende konsekrierende Wirkung zu nutzen." Vondung 1971, S. 155. „Kultrequisiten" S. 189-193.

[40] Es wurden dabei Gedankenstränge weitergeführt, wie beispielsweise Dieter Bartetzko in einem Kapitel „Aus Fahnen werden Pfeiler", aufgeworfen hat. Siehe: Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 62-70. Auch Volker Ackermann behauptet, dass Albert Speers Ausgestaltung von Hindenburgs Totenfeier, am 7. August 1934, im Tannenberg-Denkmal, das später von den Gebrüdern Krüger umgebaut wurde, die spätere Struktur beeinflusste: „Speer plazierte Hindenburgs Sarg so in die Mitte des Ehrenhofes, daß sich für den am Eingang des Denkmals stehenden Betrachter eine Fluchtlinie über Sarg, Rednerpult, Kreuz und Turm ergab. Auf diese Weise nahm er die Achsengliederung vorweg, die später in das Achteck eine bestimmte, auf Hindenburg zulaufende Richtung brachte." Ackermann in Behrenbeck/Nützenadel 2000, S. 99.

bisher nur vereinzelt untersucht worden sind. Auf der Grundlage der neueren Forschung der Materialikonographie[41] versuche ich in der vorliegenden Arbeit der Frage nachzugehen, inwiefern eine Veränderung oder Lenkung eines kultischen Vorgangs beziehungsweise des daraus konstituierten Raums durch *bewegliches* Material bewirkt worden ist. Denn vielfach sind diese Materialien, wie Fahnen, Feuer oder Licht, innerhalb von kultischen Abläufen eingesetzt worden.

Deshalb wird die Struktur dieser Arbeit von den beiden Kriterien Raum (Umraum) und Material bestimmt. Die Betrachtungsweise beider Kriterien folgt dabei ihren politischen und ideologischen Bedeutungsabsichten.[42] Die Arbeit gliedert sich in erstens städtische Kulträume, zweitens Kulträume in der Natur und drittens Kulträume, in denen Feuer- und Lichtinszenierungen veranstaltet wurden. Dabei konzentriere ich mich auf die Ausrichtungsorte Berlin, München, Nürnberg und Hameln. Dort wurden zentrale Massenveranstaltungen abgehalten, die sich stets durch die Anwesenheit Hitlers und die Ausmaße der politischen Inszenierung auszeichneten. Kleinere Parallelfeiern, die zeitgleich reichsweit stattfanden, sind nur am Rande untersucht worden.[43]

Im ersten Teil stelle ich städtische (Berlin, München) und monofunktionale Festplätze (Nürnberg) vor. Auch die in dem Kapitel behandelten Feststraßen beziehen sich vornehmlich auf diese Orte. Im zweiten Teil liegt der Fokus auf einem Naturplatz in der Nähe Hamelns. Daran schließt sich die Untersuchung von Naturmaterial an. Die Feuerinszenierungen im dritten Teil beziehen sich auf mehrere Orte. Den Kern der untersuchten Lichtinszenierungen bildet hingegen der Lichtdom auf dem Zeppelinfeld des Reichsparteitagsgeländes. Vorab werden in einem hinführenden Kapitel einzelne, zentrale Phänomene nationalsozialistischer Festkultur behandelt: Die Einrichtung eines politischen Festtagskalenders, die Schaffung und Verankerung von Ritualen[44], die gesellschaftliche Bedeutung von Festräumen und der staatlich gelenkte Organisationsapparat. Abschließend werden in der vorliegenden Arbeit übergeordnete Phänomene zusammengefasst, die sich als spezifische Merkmale nationalsozialistischer Kulträume nennen lassen.

[41] Dieser Forschungsbereich nahm 1969 mit Günter Bandmann seine Anfänge und erfuhr eine ihrer bisher gründlichsten Untersuchungen in den Studien Monika Wagners zum Material in der Moderne. Bandmann in *Städel-Jahrbuch* 2/1969, S. 75-100. Zu grundlegenden Überlegungen siehe auch: Kemp/*Ausst.Kat*. 1976, S. 9-14 und Wagner 2001.

[42] Siehe zu diesen kunsthistorischen Betrachtungskriterien: Warnke 1984.

[43] Auf eine Vollständigkeit und eine Katalogisierung wurde in diesem Rahmen nicht hingearbeitet.

[44] Rituale werden im Folgenden im Sinne einer Ausübung kultischer, religiöser Handlungen verstanden. Riten sind mit Bräuchen, beispielsweise volkstümlicher Art, gleichzusetzen. Zu nationalsozialistischen Ritualen siehe: Behrenbeck 1996; Gamm 1962; Voegelin [1938] 1993; Loiperdinger 1987.

I. Der nationalsozialistische Festtagskalender: Die Neuordnung von Zeit

1. Die volkserzieherische Aufgabe der politischen Feier

> Feste und Feiern sind ein Gradmesser für den inneren Wert eines Volkes. Nichts zeugt mehr für den Kulturstand der Nation als die Frage, wie weit ihr die Kunst der Festgestaltung im kleinen und im großen erhalten geblieben ist.[45]
>
> *Der Große Herder, 1932*

Noch vor der ‚Machtergreifung' gelang es durch Aktionen vergänglicher Natur die politische Präsenz der NSDAP zeitlich und räumlich im Bewusstsein der Bevölkerung anzusiedeln und auszudehnen. Hier handelte es sich allerdings um Ereignisse demonstrativen Charakters, die noch eine Divergenz zwischen Teilnehmer und Zuschauer aufwiesen. Auch die Feiertage, die bereits konzipiert waren und schon an nationalistisches und militärisches Brauchtum anknüpften[46], wurden zwangsläufig partei*intern* begangen. Das Ziel war von vornherein eine „erlebnismäßige[n] Verknüpfung aller Volksgenossen durch *gemeinsame* Anteilnahme an den großen Ereignissen der Zeit"[47], das erst nach der ‚Machtergreifung' vollzogen werden konnte. Nichts lag näher als dies in Form von öffentlichen politischen Feiern zu tun.

Als die Anwesenheit dann aber nicht mehr auf Freiwilligkeit beruhte, verwischten sich die Grenzen zwischen den Demonstrierenden und den Zuschauern bei den Großkundgebungen weitgehend.[48] So war ein tiefer Einbruch in das öffentliche Leben gelungen. Die Intention, ein ganzes Volk zu mobilisieren, bedurfte Strategien, die sich nicht auf der Ebene der rationalen Reflexion politischer Inhalte aufhielten, sondern die man in sinnlichem Erleben begründet sah, wie ein Zeitgenosse in einem Feierheft formulierte:

> ...die Menschen [haben] von seither [ein] Bedürfnis nach Sammlung, Besinnung, Glauben, Kraftsammlung, Willensbildung [...]. Hätten die Menschen einen solchen Grund, einen Standpunkt nicht, so hätten sie kein Gesetz, keine Bindung, keine Kraft. Sie wären ungleiche Irrlichter, in einen leeren und wirren Raum hineingesetzt. [...] während jeder menschliche Gedanke und der des Deutschen vor allem gesonnen ist, einen Kosmos, eine Ordnung zu sehen und zu erkennen, zu schaffen und zu leben.[49]

Durch die Neustrukturierung und -gestaltung der Feiertage sollten insgesamt gemeinsame Aktivitäten geregelt werden.[50] Früh schon hatte die nationalsozialistische Partei erkannt, dass gerade die ‚politische Feier' diese volkserzieherische Komponente bereithielt. „Wir stellten fest, daß die Feier eine großartige Führungs- und Erziehungsaufgabe

---

[45] *Der große Herder*, Bd. 4/1932, S. 842, Stichwort: ‚Feste und Feiern'.

[46] Siehe dazu: Kratzer 1998, S. 143 ff. Zum allgemeinen Forschungsstand von Feiertagen des Nationalsozialismus siehe auch frühere Publikationen wie von Schmeer 1956; Vondung 1971; Schellack 1990.

[47] „Die Topographie dieses unerschlossenen Areals erscheint umso dringlicher, als es sich keineswegs um festen Grund und Boden handelt, (...) sondern um Erscheinungen von höchst vergänglicher Natur." Schmeer 1956, S. 5.

[48] Schmeer 1956, S. 25.

[49] Roth 1938, S. 14 f.

[50] Balistier in Diesener/Gries 1996, S. 25 ff.

enthält“[51], schrieb Hermann Roth 1938 über den Sinn und die Gestaltung nationalsozialistischer Feiern. Ein lexikalischer Eintrag von 1932 formulierte ähnliche Zielsetzungen: „Die Festprogramme [sollen] die formschöne u[nd] sinnrichtige Auslegung des Festinhalts mit den Mitteln der Ausdruckskultur unter Berücksichtigung seiner psychologischen und pädagogischen Werte sein.“[52]

Nur sollten diese Feste keine spontanen Ereignisse des „befreiten“ Bürgertums wie in der Französischen Revolution sein, sondern als strikt organisierte und institutionalisierte Massenveranstaltung verlaufen. Schon in der Französischen Revolution wurde in der Instrumentalisierung von Volksfesten zu *jours nationaux* oder *grands jours* vordergründig ein volkserzieherischer Nutzen gesehen: Erstmalig postuliert durch die geistigen Wegbereiter der Aufklärung Denis Diderot und Jean-Jacques Rousseau.[53] Vor allem hatte Rousseau „wohl als erster seit der Antike die Bedeutung des Festes für ein Volk oder einen Staat in aller Prägnanz herausgestellt“[54]. Bereits er sah in dem organisierten und institutionalisierten Ereignis des Festes die Möglichkeit, einem Volk, einer Nation ein Idealbild seines Wesens vorzuführen.[55] Genau dieses „Idealwesen“ sollte im Nationalsozialismus staatlich gelenkt sein, geradezu als eine Eigenschaft eines totalitären Regimes. Eines der Hauptziele der neuen Herrschaft war daher, ab 1933 einen einheitlichen reichsweiten Feiertagskanon und Feierstil zu erarbeiten und zu konstituieren.

2. Der Festtagskalender

> Man könnte sagen, dass die Neuordnung der Zeit das vornehmste Attribut aller Herrschaft sei. Eine neu entstandene Macht, die sich behaupten will, muß an eine Neuordnung der Zeit gehen. Es ist, als beginne mit ihr die Zeit.[56]
>
> *Elias Canetti*

Die Ausformung und Festlegung von politischen Feiern, die sich im Laufe der Jahre zu immer fester werdenden Ritualen verfestigen sollten, bedeutete in letzter Konsequenz die Einrichtung eines neuen Kalenders. Wobei allerdings nicht die Zeiteinheiten selbst verändert werden sollten, sondern die Gewichtung von markierten Höhepunkten. In ideologischer Hinsicht war für die Nationalsozialisten der faschistische Staatskult unter Benito Mussolini ein unmittelbares Vorbild.[57] Schon früh hielt Mussolini „neue Nationaltage und Jahresfeiern mit neuem Mythos und Ritual für unerläßlich“[58]. Doch ab dem 28. Oktober 1922 lief der faschistische Kalender nur als Zweitrechnung neben dem

[51] Roth 1938, S. 19 f.

[52] *Der große Herder* Bd. 4/1932, S. 842, Stichwort: ‚Feste und Feiern‘.

[53] Siehe dazu: Baxmann 1989, S. 30 ff.; Schellack 1990, S. 7.

[54] Hugger 1987, S. 11.

[55] Hugger 1987, S. 12 f. „Während fünf Tagen sollen dabei die Leistungen der Gesellschaft in Wissenschaft, Agrikultur wie Kunst eben dieser Öffentlichkeit vorgeführt und bewußt gemacht werden.“ Oechslin/Buschow 1984, S. 49.

[56] Canetti 1990, S. 445 f. Siehe auch: Aleida Assmann: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Beiträge zur Geschichtskultur, Band 15, Hrsg. Jörn Rüsen, Köln/Weimar/Wien 1999.

[57] Vondung 1971, S. 15 f. Mussolini hatte 1922 in Italien die Macht übernommen. Seine faschistische Partei war ab 1929 allein herrschend.

[58] Vondung 1971, S. 16.

Gregorianischen Kalender. Einen konkurrierenden Kalender sollte es im Nationalsozialismus nicht geben, der durch den Erhalt kirchlicher Feiertage durchaus bestanden hätte. Dennoch wurde nicht strikt mit der Vergangenheit gebrochen, wie es in der Französischen Revolution als Ziel formuliert worden war, um sich vom *ancien regime* abzuwenden, sondern es wurde an bereits bestehende Kalenderzyklen angeknüpft, christliche Feiertage umgedeutet und okkupiert, um bei der Umsetzung und Rezeption eines nationalsozialistischen Kalenders immer wieder Fragmente aus dem kollektiven Gedächtnis aufrufen zu können.[59]

So ging man nach der so genannten Machtergreifung sehr schnell daran, eine kanonische Feierordnung aufzustellen.[60] Da es jedoch wenige Anlässe aus der kurzen NS-Geschichte gab, die sich als nationale Feiertage oder für Großveranstaltungen anboten, wurden sie teilweise in Konkurrenz zum Kalendarium der christlichen Kirche angelegt. Zum Beispiel sollten die stets im Rundfunk übertragenen Morgenfeiern der Hitlerjugend den sonntäglichen Gottesdienst ersetzen. Auch Festtage von anderen politischen Organisationen wurden übernommen, wie der 1. Mai: Ursprünglich als ‚Kampftag der Arbeit' von der ‚Zweiten Internationale' 1889 begründet, hatte dieser Gedenktag den Aufstieg der Arbeiterbewegung begleitet und manifestiert.[61] Jetzt wurde versucht, altgermanische Kulte in politisierter Form wiederzuerwecken. Dies eröffnete den Nationalsozialisten die Möglichkeit, „traditionelle und spezifische Geselligkeitsformen in ihre ideologische Konzeption einzubeziehen"[62] und gleichzeitig deren Instrumentalisierung für nationale Zwecke[63]: „...man brach auf unterster Ebene in einen bislang nicht politisierten Feierfreiraum der Bevölkerung ein und begann ihn mit einem gelenkten Folklorismus zu besetzen."[64] Jetzt war es von großer Bedeutung, auch diese Volksgrup-

[59] Zu germanischen Vorbildern siehe: Hamkens 1936, S. 7 ff.

[60] Zu den Gesetzentwürfen und der legislativen Festlegung dieser Feiertage siehe: Karl-Heinz Minuth (Bearb.): *Akten der Reichskanzlei, Regierung Hitler 1933-1938*, Hrsg. für die Historische Kommission bei der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1, Boppard 1983.

[61] Dieser Gedenktag war erstmals 1890 mit Massendemonstrationen begangen worden. In der Weimarer Republik gab es mit Ausnahme von 1919 jedoch keine Durchsetzung als gesetzlichen Feiertag – im Unterschied zu vielen anderen Ländern, in denen dieser Tag ein gesetzlich geregelter Feiertag war. Vgl. Reichel 1991, S. 215. Zu Nationalfeiertagen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik siehe: Schellack 1990 bes. Kap. II und III.; Dieter Fricke: *Kleine Geschichte des Ersten Mai. Die Maifeier in der Deutschen und internationalen Arbeiterbewegung*, Frankfurt am Main 1980; Helga Stachow: *Rituale der Erinnerung: Die Maifeiern der Hamburger Arbeiterbewegung zwischen 1890 und 1914*, Schriftenreihe Arbeitskreis Volkskunde und Kulturwissenschaften 4, Marburg unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Hamburg 1994; Udo Achten (Hrsg.): *Illustrierte Geschichte des 1. Mai*, Oberhausen 1980.

[62] Schellack 1990, S. 290. Am 1. Mai 1933 war noch gemeinsam mit den Gewerkschaften ein Sternmarsch in Berlin organisiert worden, an dem 1,5 Millionen Menschen teilnahmen. Doch bereits am nächsten Tag wurden die Gewerkschaftshäuser von der SA besetzt, das Gewerkschaftsvermögen beschlagnahmt und die führenden Gewerkschaftsfunktionäre verhaftet und durch die Deutsche Arbeitsfront (DAF) abgelöst. Zu dem Feiertag und zu der politischen Situation siehe: Dieter Fricke: *Kleine Geschichte des Ersten Mai. Die Maifeier in der Deutschen und internationalen Arbeiterbewegung*, Frankfurt am Main 1980; Lauber/Rothstein 1983; Schellack 1990.

[63] „Die fortschreitende Neuzeit mit dem Einbruch der Technik entwurzelte – besonders in den Großstädten – die Menschen, löste sie aus Heimat und Volk und ließ sie von einem ‚Weltfeiertag' Glück und Freiheit erhoffen. Heute haben wir erkannt, dass einer Weltverbrüderung die Verbrüderung des eigenen Volkes vorangehen muß, und dass gerade die Arbeit ein Volk zusammenzuschließen vermag." Scharff 1934, S. 44.

[64] Schellack 1990, S. 309.

pe[65] für das System, mehr noch für die anstehende „Ausdehnung" des ‚Dritten Reiches' zu indoktrinieren und zu mobilisieren. Verwoben mit althergebrachten propagierten Werten wie Gemeinschaft und Familie sollten diese Bedeutungen wieder eine neue Geltung erlangen, die der Partei schließlich auch zu einer Popularität verholfen hatten.[66] Auch die italienischen Faschisten hatten diesen Tag als Feiertag okkupiert.[67] Der 1. Mai war machtpolitisch somit der heikelste und insoweit symbolisch der bedeutsamste Feiertag der Nationalsozialisten.[68] Die ideologische Konzeption zu diesem Feiertag hatte Goebbels bereits zu Beginn der 20er Jahre ausgearbeitet. Wahrscheinlich hatte er erkannt, dass die Unterdrückung des 1. Mai nahezu die Herausforderung eines Tags des Widerstandes der „Roten" gewesen wäre.[69]

Bereits am 27. Februar 1934 wurde ein Gesetz verabschiedet, welches zunächst drei nationale Feiertage bestimmte: Den ‚Heldengedenktag'[70] am 16. März, der den Platz des kirchlichen Volkstrauertags einnahm und seit 1925 in der Weimarer Republik begangen wurde; den ‚Tag der nationalen Arbeit' am 1. Mai, den man von der Arbeiterbewegung übernahm, und den ‚Reichserntedanktag', als „Tag der Bauern", der jeweils in der ersten Woche im Oktober, am Sonntag nach Michaelis, abgehalten wurde. Mit dem Erntedankfest wurde ebenfalls ein kirchliches Fest, welches stark volkstümlich orientiert war, politisch okkupiert. Gerade die Festsetzung dieser drei Nationalfeiertage bedeutete keine komplette Abkehr von den bisherigen Kalenderzyklen.[71]

In Deutschland existiert der Begriff der Nationalfeiertage, als „behördlich anerkannte, durch Arbeitsruhe und öffentliche Feiern ausgezeichnete Tage"[72] erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, obwohl schon im 18. Jahrhundert zwischen besonderen Feierlichkeiten von nationaler Bedeutung mit den Begriffen ‚Nationalfest' und ‚Volksfest' unterschieden wurde. Diese Vorgeschichte mag ein Motiv für die schnelle Durchsetzung im Nationalsozialismus gewesen sein.

Das Bestreben, Nationalfeste unter staatlicher Regie zu führen, findet seinen Ursprung in Frankreich. Die Französische Revolution prägte die *fêtes civiques* und 1791 wurde die Feier nationaler Festtage in Frankreich festgeschrieben. In Deutschland kam es so früh nicht zu vergleichbar detaillierten Diskursen. Die Geschichte der nationalen Feiertage in Deutschland begann erst mit der Reichsgründung von 1871 (mit dem ‚Sedantag' am 2. September und dem ‚Reichsgründungstag' am 18. Januar) und löste nunmehr eine

---

[65] Siehe zum Status des Arbeiters im Nationalsozialismus: Eberhard Heuel: *Der umworbene Stand: Die ideologische Integration der Arbeiter im Nationalsozialismus 1933 - 1935*, Dissertation Universität Marburg 1988, Frankfurt am Main u.a. 1989.

[66] Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 44.

[67] Vgl. Schellack 1990, S. 291.

[68] Reichel 1991, S. 212. Siehe zum 1. Mai im Nationalsozialismus: Wieland Elfferding: „Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmarsch und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933", in: Behnken/*Inszenierung der Macht* 1987, S. 17-51; Lauber/Rothstein 1983.

[69] Reichel 1991, S. 212 f.

[70] Zu Heldengedenkfeiern in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus siehe: Behrenbeck 1996, S. 282 ff.

[71] Vgl. Kratzer 1998, S. 172.

[72] *Meyers Lexikon*, Bd. 8, Leipzig 1928, S. 1034, Stichwort: ‚Nationalfesttage'.

fast kontinuierliche innenpolitische Diskussion um die Bestimmung und Gestaltung von Nationalfeiertagen aus, die in der Weimarer Republik kulminierte.[73] 1927 hatte der SPDler Ernst Reuter Feste der Gemeinschaft „als bedeutendste Äußerung der Volkssitte besonders in den Großstädten“[74] proklamiert. In der Weimarer Republik waren es der 1. Mai, der ‚Revolutionstag‘ am 9. November und der Verfassungstag am 11. August. Bis zur ‚Machtergreifung‘ Hitlers umfassten diese Nationalfeste allerdings immer nur ein Staatsgebiet, wie Preußen oder Bayern: „Einheitlich durchgesetzt hat sich keiner“[75], wie in *Meyers Lexikon* von 1928 nachzuschlagen ist.

Das Bestreben, endlich Festtage reichsweit festzusetzen, war somit von einem nationalen Gedanken geprägt. Deswegen wurden weitere Höhepunkte im Festtagskalender festgesetzt, die keine historische Anbindung hatten, wie die Reichsparteitage, die jährlich im September stattfanden, und der ‚Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung‘ am 9. November, zur Zelebration partei*eigener* Geschichte, die zu den höchsten politischen Feiertagen zählten. Daneben war die Verordnung von einmaligen nationalen Feiertagen zu besonderen Anlässen möglich, wie bei Mussolinis Staatsbesuch 1937 und 1938 in Berlin oder, als eine der letzten großen Masseninszenierungen des Regimes, Hitlers 50. Geburtstag am 20. April 1939.[76]

Hitlers Geburtstag war seit dem Jahr der ‚Machtergreifung‘ ein integraler Bestandteil des NS-Feiertagskalenders gewesen und wurde öffentlich zelebriert. Damit war ein Termin im nationalsozialistischen Festtagskalender festgesetzt worden, welcher in der Ehrbezeugung eines Herrschers an höfische Traditionen anknüpfte. Alle anderen Festtage verfolgten geradezu das Prinzip des *grand jour*, welches das öffentliche Leben oder vielmehr eine utopistische Auffassung von einer idealen Öffentlichkeit sein sollte. Wobei humanistische Zielsetzungen hier bekanntermaßen nicht verfolgt wurden.

Die Bezeichnungen dieser Feste waren mitunter uneinheitlich: In zeitgenössischen Schriften wurden sie häufig als ‚politische Feier‘ bezeichnet, da sie „nicht zu jenen festgelegten oder wiederkehrenden Feiern des Reiches, Jahres- und Lebenslaufs gehören, sondern besondere Anlässe haben und ihre Abwandlung in eine Kundgebung oder die feierliche Umrahmung eines Ereignisses oder einer Veranstaltung nehmen“[77]. Ansonsten wurde unterschieden zwischen ‚Feiern des Reiches‘ oder ‚nationalen Festen und Feiern‘, denen politische oder historische Ereignisse zugrunde lagen und deren Gestaltung der NSDAP oblag, und ‚Feiern des Jahreslaufs‘, die sich an Vorgängen in der Natur orientierten, wie die Sommersonnenwende, und ‚Feiern der Familie und der Sip-

[73] Vgl. Schellack 1990, S. 4.

[74] Eichberg/Dultz u.a. 1977, S. 36 und Fn 51, S. 233.

[75] *Meyers Lexikon* 1928, S. 1034, Stichwort: ‚Nationalfesttage‘.

[76] Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 596, Stichwort: ‚Nationale Feiertage‘. Der 20. April war ansonsten kein gesetzlicher Staatsfeiertag. Siehe dazu weiter: Peter Bucher: *Hitlers 50. Geburtstag. Zur Quellenvielfalt des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*, Hrsg. Heinz Boberach u. Hans Boom, Schriften des Bundesarchivs Bd. 25, Boppard 1971, S. 423-446.

[77] Siehe dazu: Roth 1938, S. 9 ff., hier S. 14.

pe‘.[78] Bezeichnend ist, dass man trotzdem dafür plädierte, „politisch bestimmte oder brauchtumsmäßig verankerte Feiern nicht eindeutig zu unterscheiden, da beide Erscheinungen [...] bei allen Feiern großer totaler Bewegungen ineinandergehen“[79].

Das Jahr 1939 bildete in dem bis dahin regelmäßigen kalendarischen Verlauf einen Einschnitt, da spätestens der Kriegsbeginn den Feierzyklus in vielerlei Hinsicht erheblich beeinträchtigte. Bereits ein Jahr zuvor waren wegen Kriegsvorbereitungen in organisatorischer sowie finanzieller Hinsicht der Erntedanktag und die Reichsparteitage abgesagt worden. Aus wirtschaftlichen Gründen wurden einige kirchliche Feiertage auf einen Sonntag verlegt. 1942 verschob Hitler sogar den Maifeiertag vom 1. auf den 2. Mai, einen Samstag.[80] Zum Teil führte Materialknappheit zu rituellen Einschränkungen.

Bis 1939 war der nationalsozialistische Feiertagskalender wie folgt strukturiert:

Januar:	30. Januar – ‚Tag der Machtergreifung‘
Februar:	24. Februar – Parteigründungsfeier
März:	16. März – ‚Heldengedenktag‘
	letzter Sonntag im März – ‚Verpflichtung der Jugend‘
April:	20. April – ‚Führer-Geburtstag‘
Mai:	1. Mai – ‚Tag der nationalen Arbeit‘
	2. Mai (Sonntag) – Muttertag
	26. Mai – Todestag von Albert Leo Schlageter
Juni:	21. Juni – Sommersonnenwende
	23. Juni – Tag der Hitlerjugend
September:	erste Septemberwoche – ‚Reichsparteitage‘
Oktober:	erster Sonntag nach Michaelis – ‚Reichserntedanktag‘
November:	9. November – ‚Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung‘
Dezember:	21. Dezember – Wintersonnenwende (Julfest der SS)
	24. Dezember – Deutsche Volksweihnacht[81]

So wurde das Kalenderjahr mit einem dichten Netz von politisierten Kulten und Feiern überzogen, die von riesigen massenmedial verbreiteten Großkundgebungen an nationalen Feiertagen bis hin zu lokal inszenierten Lebens- oder Jugendfeiern reichten. Fast in jedem Monat wurde ein Festtag gefeiert.

2.1 Propagandistische Einheitskalender

Die Festschreibung der Feiertage in Form von gedruckten Kalendern – in denen alle von der Partei bestimmten Feiern tatsächlich Erwähnung fanden – war *die* Manifestierung eines gültigen Zyklus schlechthin. „Propagandistische Einheitskalender“[82] sollten eine „Gleichschaltung“ und Verbreitung der „richtigen“ Feiertage gewährleisten. Dies stellte sich, wie auch die einheitliche Begehung, realiter allerdings als schwierig heraus. 1937 wurde eine ‚Kalenderberatungsstelle‘ eingerichtet, der alle gedruckten Kalender zur

[78] Roth 1938, S. 11 f. Diese Begriffe wurden geprägt von der ‚Arbeitsgemeinschaft der Deutschen Glaubensbewegung‘. Vgl. Vondung 1971, S. 29.
[79] Roth 1938, S. 11.
[80] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 596, Stichwort: ‚Nationale Feiertage‘.
[81] Thamer 1994, S. 420 f. Zu der Politisierung dieses Festes siehe: Faber/Gajek 1997.
[82] Kratzer 1998, S. 168.

Zensur vorgelegt werden mussten. Viele Exemplare wurden bemängelt. Nicht nur inhaltlich und gestalterisch, sondern weil sie manche Feiertage und parteipolitische Ereignisse nicht markierten. Einige Kalender wurden sogar auf die ‚Liste der schädlichen und unerwünschten Schriften' gesetzt: Konform mit dem Versuch, christliche Symbole zu verbannen, wurden kirchliche Kalender vor dem Krieg ganz verboten.[83] Doch genauso wie der Beliebtheitsgrad bei der eigentlichen Begehung der verschiedenen Feste in der Bevölkerung unterschiedlich war, da sie sich teilweise zu sehr von brauchtumsmäßig verankerten Familienritualen (wie Weihnachten) abgrenzten, waren die Kalender der Partei sehr unbeliebt. Manche Feiertage wurden bis zum Zusammenbruch des Regimes nie ganz akzeptiert.

3. Feste der Gemeinschaft: Die Okkupation von öffentlicher und privater Lebenssphäre

> Dass ein jeder alle Dinge des täglichen Lebens, alle Fragen des einzelnen Daseins [...] unter dem Blickpunkt der alles begründenden und umfassenden Weltanschauung des Nationalsozialismus ausrichtet, das ist die Aufgabe der Feier, der ‚politischen' Feier, die wir formen wollen, weil wir das Ziel des Nationalsozialismus vollenden müssen auch in dem einzelnen ‚privaten' Dasein, das sich ‚hinter den Türen' abspielt.[84]
>
> *Feste und Feiern deutscher Art, 1938*

Gerade die Festlegung von Nationalfeiertagen bedeutete einen stringenten Einschnitt in die Privatsphäre. Denn der Einfluss des Festes war nicht nur auf den Zeitraum oder den Ort der Veranstaltung an sich begrenzt, sondern bezog andere Lebensbereiche und Zeitabschnitte mit ein. Die intensive mediale Propagierung dieser Feiertage fungierte dabei als wichtige unterstützende Maßnahme. Arbeitsruhe ist eine der heute noch gültigen Merkmale eines Feiertags. Weitaus relevanter und einschneidender für die Bevölkerung war der tatsächliche Eingriff in andere Abläufe des Alltags. So bestand stets für gewisse Teile der Bevölkerung eine Teilnahmepflicht, die streng kontrolliert und reglementiert wurde. Anreisende von außerhalb bekamen sogar eine Sondervergütung für Fahrt und Verpflegung.[85] Für andere Bevölkerungsteile bestanden zeitliche Aufwendungen in Form von Vorbereitungen, wie etwa das Hängen von Fahnen an die Häuserfassaden und das Anfertigen von Schmückungselementen, vor allem zu den Erntedankfesten. Auch die Freizeitgestaltung blieb von den Festen nicht unberührt: Am ‚Heldengedenktag' und am 9. November wurden zum Beispiel die Programme der Lichtspielhäuser auf die Sinngebung des Tages abgestimmt[86], wie auch zum ‚Reichserntedankfest', um den pro-

[83] Vgl. Kratzer 1998, S. 166 ff.

[84] Von Meyenn 1938, S. 15.

[85] Wie bei den Arbeitern, die als „Menschenmaterial" an den zentralen Maifeiern in Berlin teilnehmen mussten. Zur Kontrolle sollten sie vor und nach dem von der SA bewachten Aufmarsch ihre Arbeitskarten abstempeln. Bei Nichtteilnahme wurde mit fristloser Kündigung gedroht. Der „Anreiz" war, dass ihnen dadurch der Tag als Arbeitstag vergütet wurde. Siehe dazu: François-Poncet 1947, S. 113 f. und Schellack 1990, S. 311.

[86] Schmeer 1956, S. 66. Dies trifft sicherlich auch für weitere Feiertage zu.

pagandistischen Inhalt des jeweiligen Feiertages nicht auf den Zeitraum des Festes zu begrenzen, sondern auch in Freizeitaktivitäten miteinzubeziehen.

Auch der Rundfunk war auf die Übertragung der Massenfeiern eingestellt und die Verbreitung der Sendungen idealerweise durch den Volksempfänger gewährleistet. Selbst kollektives Wecken sorgte für die pünktliche Teilnahme an den Festen. Bereits bei früheren Kundgebungen (z.B. der „braunen Bataillone“) war die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Umzüge gelenkt, sodass Tätigkeiten angehalten wurden – auch wenn es nur für die kurze Spanne des Vorüberziehens war.[87] Durch die Feiergestaltung gelang somit nicht nur die Beeinflussung und Durchdringung des öffentlichen, sondern auch des privaten Lebenszyklus mit politischen Ideologien. Ernst Cassirer schrieb schon damals hellsichtig, dass „im totalitären Staat keine private Sphäre unabhängig vom politischen Leben besteht“[88].

4. Zusammenfassung: Die Erzeugung von Tradition und Geschichte

Eine kalendarische Neuordnung birgt die Konstituierung und Verwaltung *vergangener* und *zukünftiger* Zeit. Als neue totalitäre Herrschaft bestand darin geradezu eine „Notwendigkeit, tradierte Geschichte und Erinnerung durch eine eigene Geschichte und Erinnerung zu substituieren, d.h. Vergangenheit auszulöschen und durch eine neue Geschichtsschreibung zu ersetzen“[89]. Im Nationalsozialismus bedeutete die Erzeugung einer eigenen Geschichtsstruktur auf jeglicher Ebene nie eine gänzliche Auslöschung von Vergangenem, sondern eine sehr selektive Auswahl und Anbindung an einzelne Kapitel der Geschichte – wodurch nicht zuletzt auch der Begriff des ‚Dritten Reiches‘ zustande kam.[90] Ein Phänomen, das auch in der Ästhetik in Stil-Konglomeraten mündet.

Die Geschichte war ein viel zu wichtiges Konzept, das zur Herrschaftslegitimation instrumentalisiert werden konnte, als dass es einer kompletten Tilgung hätte unterliegen können. Trotzdem war es ein wichtiges Prinzip, den Eindruck zu erwecken, „als beginne mit ihr [der Geschichte des NS] die Zeit; wichtiger noch [...], dass sie nicht vergeht“[91]. Ebenso verfuhr man bei der Neustrukturierung eines Feiertagskalenders. Man band selektiv Historizitäten an die Gegenwart und legitimierte dadurch vermeintlich zugleich das Geschehen der Gegenwart. Doch alleine die zyklische Form eines Kalenders kann ebenso eine zukünftige Struktur evozieren. Schließlich diente auch die Meta-

[87] Schmeer 1956, S. 17 und 19.

[88] Cassirer [1945] 1985, S. 371. In einer zeitgenössischen ideologischen Schrift heißt es entsprechend: Der Nationalsozialismus „ist eine ideelle Bewegung, die zunächst und ausschlaggebend auf dem Glauben und dem unbedingten Vertrauen zu ihrem Führer beruht. Sie ist eine Glaubensbewegung und wurzelt in einer Art von Bekehrung des einzelnen Menschen von außen nach innen, von sich selbst zur Gemeinschft.“ *Wille und Werk des NS* [o.J.], S. 14. (LA Berlin F-Rep 240 Nr. 291 d.)

[89] Welzer 1997, S. 41.

[90] Siehe zu der „Erfindung“ von Traditionen: Eric J. Hobsbawm und Terence Ranger (Hrsg.): *The invention of tradition*, Cambridge 1999.

[91] Canetti 1990, S. 445 f.

pher des ‚Tausendjährigen Reiches'[92] als Zukunftsprojektion, in allerletzter Instanz schließlich als „Legitimation der Eroberung neuen Lebensraums"[93], was gerade im Kontext der ästhetischen Ausgestaltung der Feiertage zum Ausdruck kommen sollte.

II. ‚Angewandter Nationalsozialismus'[94]

1. Rituale und Bräuche

> ...die dramatische Kunst von morgen wird eine soziale Handlung sein [...] vielleicht gelangen wir nach einer Übergangszeit zu majestätischen Festen, an denen ein ganzes Volk sich beteiligen wird[95].
>
> *Adolphe Appia, 1918*

Von den Nationalsozialisten wurde der öffentliche Raum bereits in den 20er Jahren okkupiert. So genannte ‚shock troops'[96] wurden eingesetzt, um die Geschlossenheit und Kampfbereitschaft der Partei – nicht selten mit Gewalt – zu demonstrieren und zu praktizieren.[97] Besonders die politischen Gegner sollten sogar durch eine akustische Präsenz, wie den rhythmisch monotonen Marschschritt oder durch Musikkapellen und Spielmannszüge, eingeschüchtert werden.[98] Seit 1923 traten die formierten Anhänger mit einheitlichen braunen Uniformen zu Parademärschen an. (Abb. 3) Durch die Ausstattung mit Fahne, Standarte und Uniform konnte optisch die Zugehörigkeit und Geschlossenheit demonstriert werden, wie sie schließlich bei den Massenkundgebungen nach der ‚Machtergreifung' in gesteigerter und tausendfach multiplizierter Form inszeniert und mit größtem Aufwand organisiert wurde. (Abb. 4 u. 5) Die „Tatpropaganda"[99] konnte ortsunabhängig und ohne viel Aufwand und Kosten eingesetzt werden und gewährleistete, zumindest für die kurze Zeitspanne ihrer Präsenz „schon vor der Übernahme der Regierungsgewalt im öffentlichen Leben unübersehbar aufzutreten"[100]. (Abb. 6)

---

[92] „Hitler mochte es nicht unter einem Tausendjährigen Reich tun." Canetti 1990, S. 445 f.

[93] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 757, Stichwort: ‚Tausendjähriges Reich'.

[94] Von Meyenn 1938, S. 15.

[95] *Ausst. Kat. Adolphe Appia* 1979, S. 13. Das Theater als Reflektor gesellschaftlichen Wandels, dafür waren schon die Inszenierungen Max Reinhardts am Deutschen Theater oder Edward Gordon Craig oder Georg Fuchs charakteristisch, die im Folgenden nur am Rande als Vorbilder untersucht werden. Zu Appia siehe auch: Bablet 1981; Giertz 1975.

[96] Jeremy Noakes o.A. Nach Balistier in Diesener/Gries 1996, S. 27.

[97] Siehe dazu: Balistier in Herrmann/Nassen 1994, S. 91 ff.

[98] Schmeer 1956, S. 17.

[99] Siehe: Balistier in Diesener/Gries 1996, S. 23-34.

[100] Schmeer 1956, S. 22. Thomas Balistier weist darauf hin, dass die Propagandamärsche zum Teil auch scheiterten – zugleich in dem Zusammenhang auf die Gefahr hinweisend, dem „Mythos der Omnipräsenz nationalsozialistischer Propaganda" zu erliegen. Ein Grund der „Legende" zu verfallen, seien die von den Nazis verbreiteten und rezipierten „Selbstzeugnisse" und „Tatsachenberichte". Siehe Balistier in Diesener/Gries 1996, S. 27 ff.

Die Kennzeichen dieser ‚Werbemärsche' sollten sich zu fest strukturierten Prozessionen und Festtagsritualen verdichten. Die Reglementierung und Ritualisierung dieser Festabläufe gingen konform mit der kalendarischen Neustrukturierung und Verankerung der Festtage: Es sollten Rituale entwickelt werden, wie es zeitgenössisch hieß, „die länger bleiben werden als die Brauchformen der Kirche. Bewährte Formen werden dann immer mehr der deutschen Feier die Weihe und Ehrwürdigkeit echter Tradition verleihen."[101]

Die Abläufe folgten dem Muster eines militärischen Appells, demonstriert wurde gemeinschaftlicher Gehorsam gegenüber der Autorität, feierlich kulminierend im Treuegelöbnis für Hitler.[102] Das primäre Element der Rituale war, Hitler zu feiern und zu glorifizieren. (Abb. 7) Von mindestens genauso großer Bedeutung war die Autozelebration von Stellvertretern einer jeweiligen Volksgruppe, kulminierend in der Zelebration der gesamten Nation.[103] Es gab jeweils eine zentrale Feier, die sich durch den Inszenierungsort und die persönliche Gegenwart Hitlers auszeichnete. Diese besaß die gewaltigsten Ausmaße politischer Inszenierung. Die Staatsfeiern sollten jedoch im gesamten Reich zelebriert werden, um eine rituelle und ästhetische Allgegenwärtigkeit der Propagandainhalte und den Status der Staatsfeier zu manifestieren. So wurden reichsweit Parallelfeiern veranstaltet, die von der jeweiligen Stadt oder Kleinstadt nach strengen Anweisungen ausgerichtet werden mussten.

Noch bevor die ‚Volksgemeinschaft' auf dem zentralen Festplatz eintraf, versammelten sich die uniformierten Teilnehmer, die dort einmarschieren sollten, auf außerhalb liegenden Plätzen der verschiedenen Stadtbezirke. Von dort aus marschierten sie gemeinsam und idealerweise synchron zum zentralen Kundgebungsplatz. Bei diesen so genannten ‚Sternmärschen' zogen die Teilnehmer beim Anmarsch sternförmige Bahnen, da sich diese Sammelplätze geographisch um den zentralen Ort verteilten. (Abb. 8 u. 9) Dadurch wurden gleichzeitig „die durchquerten Regionen auch stellvertretend durch die Marschierer in das [Fest]geschehen mit eingebunden"[104]. Dieses Ritual fand seine „territoriale Ausweitung der Einnahme auf das gesamte deutsche Reichsgebiet" durch den ‚Adolf-Hitler-Marsch'.[105] (Abb. 10)

Um einen temporalen Synchronismus der Rituale zu gewährleisten, wurde das Massenmedium Rundfunk eingesetzt. Die „ausführliche Berichterstattung in den Medien"[106] bestimmte den zeitlichen Ablauf der Haupt- wie auch der Parallelveranstaltungen, die sich im gesamten Land verteilten. Mit akustischen Signalen, wie Glockenläuten, mar-

[101] Dippe-Bettmar 1938, S. 49.

[102] Vgl. Herz 1994, S. 215.

[103] Wie aus einem Heft zum Erntedanktag 1936 hervorgeht: „Die beispiellos große Kundgebung solle nicht nur die Kraft des Bauerntums zeigen, sondern auch eine sichtbare Kundgebung des Willens seiner Führung sein." Hardt 1936, S. 11. Den Teilnehmern der zentralen Maifeiern in Berlin gab man zu verstehen, es handele sich nicht, „um eine politische Tat, sondern um eine sozialistische Treueversicherung. Es handle sich darum, die Solidarität der Arbeiterschaft, die Einheit aller durch die Heiligkeit der Arbeit Verbundenen, die deutsche Brüderschaft zu feiern", wie der französische Diplomat und Botschafter André François-Poncet schrieb. François-Poncet 1947, S. 113 f.

[104] Karow 1997, S. 23. Bei Karow auf die Sternmärsche zum Reichsparteitagsgelände bezogen.

[105] Ebd.

[106] Herz 1994, S. 214.

kierte man bestimmte Abschnitte des Programms. Als poitisches Zeichen stand es in symbolischer Konkurrenz zum Einsatz von Kirchenglocken und war bereits bei Gedenktagen militärischer Siege als Siegesgeläut eingesetzt worden.[107] Schließlich sollte auch auf jedem ‚Gauforum' des Reiches der Glockenturm als zentrales architektonisches Element dienen und den sakralen Kirchturm akustisch und topographisch ersetzen.[108] (Vgl. Abb. 14 u. 15)

Als zum Beispiel am 25. Februar 1934 die Politischen Leiter in Nürnberg auf dem Reichsparteitagsgelände vereidigt wurden, standen als „Vertreter" nur ein Bruchteil (der immerhin noch aus 30.000 Teilnehmern bestand) auf dem Königsplatz in München. Die 14 Kanonenschüsse, die zur Vereidigung abgefeuert wurden, hörten, durch die Rundfunkübertragung, über eine Million.[109] Eingeläutet wurde jede Feier durch akustische Signale „mit Fanfarenrufen oder Musik". Nachdem sich die Zuschauer platziert und die Formationen auf dem Feld aufgestellt hatten, wurden durch einen Fahneneinmarsch prozessionsartig die „mobilen" Symbole der Partei in den Festraum getragen, die sich ebenfalls aufstellten und verharrten, in Erwartung Hitlers, der im Festraum immer erst später eintraf. Im Mittelpunkt jeder Feier stand die Rede Hitlers, die einen zentralen Punkt in der Übertragung einnahm. Abschließend sprach die Gemeinschaft das Bekenntnis im ‚Sieg Heil', das genauso „wie das gemeinsam gesprochene Glaubensbekenntnis und das große Schlußgebet im christlichen Gottesdienst"[110], eine bindende und verpflichtende Wirkung ausüben sollte. Die akustische und emotionelle Auflösung der Feier fand durch den gemeinsamen Gesang der Nationalhymne statt.

Wie sich auch in der Festraumgestaltung äußern sollte, knüpften liturgische Formen an kirchliche Vorbilder an.[111] Bezeichnungen und Begriffe[112] reihten sich ebenfalls in den Gebrauch einer religiösen Terminologie ein, derer sich die Nationalsozialisten für ihre Massenveranstaltungen (später sogar ihre Kriegshandlungen) bedienten. ‚Gottesdienste'

[107] So zum Beispiel im Gedenken an die ‚Völkerschlacht' bei Leipzig am Sedanstag. Siehe dazu weiter: Ansgar Hense: *Glockenläuten und Uhrenschlag. Der Gebrauch von Kirchenglocken in der kirchlichen und staatlichen Rechtsordnung* (Dissertation der Universität Freiburg), Reihe: Staatskirchenrechtliche Abhandlungen, Bd. 32, Berlin 1998. Siehe dazu S. 183.

[108] Ein Höhepunkt dieser Entwicklung stellte die Schaffung einer Olympischen Glocke, als zweitwichtiges neues Symbol für die Olympiade dar. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Glockengeläut schon längst zur Markierung von Programmabschnitten von Propagandaveranstaltungen manifestiert. Auch diese stand in entscheidender Konkurrenz zu der christlichen Glocke. Bereits 1933 wurde betont, dass die Glocke (im selben Jahr von dem Glockenbildhauer Walter E. Lemcke entworfen und als Modell hergestellt) „in der Größe und von dem Ton der kleinen, etwa 60 Zentner schweren und fast mannshohen Glocke des Berliner Doms" ausgeführt werden soll. „Kleine Nachbildungen der Glocke in verschiedenen Größen und in verschiedenen Metallen sollen als Erinnerungszeichen gegeben und auch an die Zuschauer verkauft werden." *Hannoverscher Kurier* 331/18. Juli 1933. Zur olympischen Glocke siehe: Diem [1936] 1967, S. 76.

[109] Vgl. Schmeer 1956, S. 24. Auch kleinere Feiern wie die ‚Verpflichtung der Jugend', an denen nicht die gesamte Bevölkerung teilnahm, wurden, wie in diesem Falle am Vorabend, im Rundfunk als Feierstunde übertragen.

[110] Damus in Schnell 1978, S. 127. In Bezug auf nationalsozialistische Feiern.

[111] Siehe dazu vor allem: Vondung 1971, S. 113 ff.

[112] Siehe zu spezifisch nationalsozialistischen Begriffen: Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 1998.

oder ‚Weihestunden' wurden zelebriert, Glaubensbekenntnisse rezitiert[113], was die Veranstaltungen mit religiösen Riten gleichsetzte. So lautet es in einem Feierheft:

> Die Versuche der Gegenwart, eine ‚liturgische' Form in der politischen Feier zu entwickeln bzw. fortleben zu lassen, sind sehr beachtlicher Art. Diese liturgische Form erstrebt eine deutliche übersichtliche Feierordnung unter möglichst starker Einbeziehung und Beteiligung der Gemeinschaft.[114]

Marginale Abweichungen gab es durch einzelne zusätzliche Elemente, durch die sich die symbolische Aussage der jeweiligen Veranstaltung manifestierte. So wurden bei Heldengedenkfeiern Kränze niedergelegt oder ins Feuer geworfen.[115] Hinzu konnten Rahmenveranstaltungen kommen wie Volkstänze, in entsprechend „germanisch"-volkstümlichem Ambiente, oder militärische Schauvorführungen. *Panem et circenses* war bei mehrtägigen Veranstaltungen wie den Reichsparteitagen sogar wichtig, da sie die Massen – auch nach anstrengenden, sich oft über Stunden hinziehenden Aufmärschen – bei Laune hielten. Dass aber ebenso vielfach menschliches „Versagen" und technische Pannen die reibungslosen Abläufe und die Ernsthaftigkeit der liturgischen Riten beeinträchtigten, wird in den internen Berichten oftmals erst deutlich. Diese Störungen vermochten die bildlichen und filmischen Mittel, die *Offiziellen Berichte* und die Propagandabeschreibungen aufzufangen und zu verbergen.[116]

Bräuche, die von den festgelegten Strukturen einer politischen Ausrichtung abwichen, wurden verboten, um eine vollständige politische Okkupation eines jeden Feiertages zu gewährleisten.[117] Das zentrale Anliegen war, nicht nur zukünftige Traditionen zu schaffen, sondern die Feiern in eine feste hierarchische Struktur mit autokratischer Ausrichtung einzubetten.

---

[113] Siehe dazu: Schievelbusch 1992, S. 83 und vor allem: Vondung 1971. Das ambivalente Verhältnis der nationalsozialistischen Ideologie zur Kirche wird innerhalb der Methoden deutlich, einerseits die christlichen Feste und ihre Dominanz im Alltagsleben der Bevölkerung zu verdrängen und sich gleichzeitig der christlichen Symbolik zu bedienen. Gerade diese Anleihen konnten an eine in der Bevölkerung bereits vorgeprägte Rezeption anknüpfen. In der Kunstgeschichte hat erst die neue Forschung, auf dieser Ambivalenz aufbauend, untersucht, inwiefern der Bau von christlicher Sakralarchitektur unter dem Regime weiterverfolgt wurde. Vgl. zur Rezeption und Bauvorhaben christlicher Sakralbauten im Nationalsozialismus: Clemens-Schierbaum 1995. Siehe auch: Fuhrmeister in *Ausst. Kat. Clemens Holzmeister* 2000; Brülls 1994; Karnapp in Nerdinger 1993.

[114] Roth 1938, S. 28.

[115] „Dazu haben sich zum Beispiel schon entwickelt der feierliche Einmarsch der Fahnen, das Aufhängen oder das in die Flammen werfen von Kränzen beim Totengedenken, die gemeinsam gesprochenen Bekenntnisse [...], die auch gesungen werden, oder auch eine feierliche Form des einzeln gesprochenen Kurzgedichts oder des Gesanges, die für uns etwa die ähnliche, wenn auch größere Bedeutung hat, wie das Gebet für die Kirche." Dippe-Bettmar 1938, S. 49.

[116] Siehe dazu: David Bankier: „Vorstellungswelt und Wirklichkeit im Dritten Reich", in: Arnold Harttung (Hrsg.): *Die öffentliche Meinung im Hitler Staat. Die ‚Endlösung' und die Deutschen; eine Berichtigung*, Berlin 1995. S. 25 ff. Bankier vergleicht Presseartikel über Massenveranstaltungen mit internen Berichten. Freundlicher Literaturhinweis von Torsten Koch, Hannover. Siehe dazu auch: Brockhaus 1997.

[117] Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 450, Stichwort: ‚Erntedanktag'. Hier bezogen auf die Erntedankfeste.

III. Die Neuordnung von öffentlichem Raum

1. Der Status von Festplätzen und -straßen im Nationalsozialismus

> Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Kirchen, die als weltabgewandte, ganz in sich geschlossene Räume vom äußeren Leben abrückten und nur von oben her über die Dächer hinweg in das Getriebe der Stadt hineinsahen, stellen sich die Gemeinschaftsbauten und Hallen der Bewegung breit mitten ins Leben und stehen stets in Verbindung mit einem weiten, festlichen Versammlungsplatz unter freiem Himmel.[118]

Der öffentliche Raum war schon vor 1933 für die NSDAP Ort der politischen Selbstdarstellung und Demonstration gewesen, wie für viele politische Organisationen, vornehmlich für die Kommunisten. Bis zum Kriegsausbruch sollte der Platz wie die Straße in unermessliche Dimensionen einer „gebauten Megalomanie“[119] gesteigert werden, wie sie nur in einem totalitären Regime eine so große Bedeutsamkeit erlangen. Die Repräsentationsabsichten einer jeden politischen Regierungsform prägen die Stadtplanung und die Gestaltung von Platzanlagen und Wegesystemen.[120] Je repräsentationsbedürftiger sich ein vor allem totalitäres oder absolutistisches System zeigt, umso konkreter werden diese Bedürfnisse in der Stadtplanung umgesetzt.

Im Nationalsozialismus sollte – aus „dem neuen Geiste wahrer Volksgemeinschaft“ entsprungen – die bauliche und ephemere Gestaltung der Straßen und Plätze „Millionen Volksgenossen die geziemende architektonische Einfassung geben“[121]. Wilhelm Lotz[122] schrieb 1937 in dem Fachorgan *Die Kunst*: Die „alten städtebaulichen Elemente der Straße und des Platzes [haben] neues Leben und einen neuen Sinn bekommen. Das was man bisher nur als Verkehrsweg und bestenfalls als optisch wirkungsvolles Bild angesehen hat, das wurde zum Rahmen und Raum für die aufmarschierten Formationen“[123]. Auch der Kunsthistoriker Otto Stelzer proklamierte in seiner Dissertation: „Der städtebauliche Charakter der neuen Baukunst zeigt ebenso wie unsere großangelegte Malstättenarchitektur, dass es uns nicht um den Innenraum geht. Unsere Baukunst ist in erster Linie Freiraumarchitektur.“[124]

---

[118] Umlauf [1941] in Teut 1967, S. 331.

[119] Speer 1969, S. 63 ff. Nach Vondung 1971, S. 150. Zum Kennzeichen der Monumentalität und der Weihe nationalsozialistischer Feierstätten siehe weiter: Ebd., S. 150 ff.

[120] Trotzdem erfüllte im Nationalsozialismus die Straße (in Form von Zugangs- und Zufahrtsstraßen zu den Festplätzen und der Reichsautobahn) vielfach pragmatische, wirtschaftliche und militärische Funktionen, die dem Organisationsfanatismus des Regimes entsprachen. Bereits Napoleon hatte die ‚Nationalstraße‘ als Eroberungs- und Besatzungsmittel angelegt, das schon im Altertum als Träger militärischer Transaktionen diente. Die Straße diente ebenso der Propagandaverbreitung – vergleichbar mit dem Spannen von Eisenbahnnetzen im 19. Jahrhundert, als Medium fortschreitender Kommunikation. (Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1989.)

[121] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 188, Stichwort: ‚Festdekoration‘.

[122] Wilhelm Lotz war einer der wichtigsten Mitarbeiter des Werkbundmitgründers Walter Riezler und Herausgeber der Zeitschrift *Die Form*. Vgl. Rabinbach in Schnell 1978, S. 70.

[123] Lotz in *Die Kunst* 75, 8/Mai 1937, S. 239. Zit. nach Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 225.

[124] Stelzer 1939, S. 90.

Ob im Zuge der neuen Zentrumsplanungen der Großstädte, in gänzlich neu geplanten Siedlungen oder in der unberührten Natur, der Festplatz sollte die räumliche Umsetzung des Prinzips absoluten Gehorsams darstellen. An diesem Ort sollte sich die Volksgemeinschaft Jahr für Jahr versammeln und ihre Treuebekenntnisse dem „Führer" schwören. Entsprechend schrieb auch Speer: „Die Größenordnungen all dieser Projekte – ob es sich um das Zeppelinfeld in Nürnberg oder um die Große Halle in Nürnberg handelt – sind nur aus der Programmgestaltung zu verstehen."[125]

Konform mit der Absicht, die kalendarischen Strukturen und zeitlichen Abläufe der Veranstaltungen zu reglementieren und zu ritualisieren, sollten auch „jeweils die gleichen Räumlichkeiten und Örtlichkeiten immer wieder [benutzt werden], um [...] durch die Tradition und Gewohnheit sich mehr und mehr von materiellen Voraussetzungen zu lösen", wie der Autor Hermann Roth 1938 in einem Heft zur Feiergestaltung proklamierte.[126] Die „Gemeinschaft [sollte] über kurz oder lang wissen, wo ihre Feierstätte liegt. Sie wird damit zu einem Mittelpunkt, der uns den Sinn der Feiern, [..] erfüllen hilft."[127]

Die Bedeutung dieser Bauaufgabe im Nationalsozialismus verdeutlicht die Aufnahme in den Nachtragsband von *Wasmuths Lexikon der Baukunst* von 1937, dem ‚Festplätze' eine gesonderte Eintragung wert sind.[128] Dies zeigt, dass dieser Form von Architektur im Nationalsozialismus eine Sonderstellung zukam. Im selben Band ist auch das Stichwort ‚Platzanlage'[129] nachzuschlagen. In einem Beratungsheft, *Die Feier*, heißt es 1938: „In vielen Gegenden Deutschlands sind nicht nur neue Feierstätten in großer Anzahl entstanden, sondern auch Kundgebungsplätze und -felder, dem Zweck, eine Gemeinschaft zu versammeln, wieder zugeführt worden."[130] (Abb. 11) Die Architekturhistorikerin Anna Teut schrieb später, dass die „Aufmarschplatzgestaltung [...] den bedeutendsten Beitrag des Nationalsozialismus zur Baukunst des Jahrhunderts darstellt"[131]. Auch Hitlers ‚Hofarchitekt' Albert Speer wertete im Nachhinein „die Aufgaben für den Architekten [...] einen Rahmen für eine Kundgebung von mehreren hunderttausend Menschen" zu schaffen, im Gegensatz zur Architektur, als das „einzig Neue und von der Ideologie her Verursachte" im Nationalsozialismus.[132] Die Gestaltung von Festplät-

[125] Speer in Reif 1979, S. 40.

[126] Roth 1938, S. 66.

[127] Ebd.

[128] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 188, Stichwort: ‚Festplätze'.

[129] Hier heißt es: „Man [kann] die Plätze etwa einteilen in: Verkehrsplätze und Parkplätze, Bahnhofsplätze, Markt- und Versammlungsplätze (Aufmarschplätze), Architekturplätze, Erholungsplätze. Selbstverständlich ist die Grenze zwischen den einzelnen Plätzen häufig fließend." Versammlungsplätze werden als Plätze definiert, die „in der Nähe, aber doch abseits vom Verkehr liegen. [...] Schon im Altertum war der Versammlungs- oder Ratsplatz [...] getrennt." *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 439, Stichwort: ‚Platzanlage'.

[130] Roth 1938, S. 65.

[131] Teut 1967, S. 181. Anna Teut war eine zeitgenössische Architekturkritikerin. Diese Einordnung ist somit verflochten mit zeitgenössischen Tendenzen und Auffassungen.

[132] Pehnt 1989 (Albert Speer im Gespräch), S. 128. Das neue Tätigkeitsfeld für den Architekten, das gleichzeitig als Ausdruck für eine „florierende" Bauwirtschaft gesehen werden konnte, wurde auch in der zeitgenössischen Presse propagiert, wie zum Beispiel: „Ein Architekt [...] er sitzt tief über eine Arbeit gebeugt, der junge Architekt. Das Städtchen Boizenburg/Elbe sucht einen Bebauungsplan für einen Adolf-Hitler-Platz; Hamburger Architekten sind

zen bekam einen Status, den sie in der deutschen Architekturgeschichte weder zuvor noch später jemals erhalten hatte.

2. Die sozialpolitische Aufgabe von öffentlichem Versammlungsraum

Im Nationalsozialismus ist es die „Disziplin und Ordnung, die das neue politische und staatliche Leben bestimmt, die den Feierstätten zwangsläufig die Gestalt schafft“[133], wie es über den Königsplatz im *Völkischen Beobachter* heißt. Die zentrale Bedeutung des nationalsozialistischen Festplatzes lag in seiner volkserzieherischen Funktion. Nicht nur bei seiner direkten Nutzung. Feierräume sollten sogar als eine der „vielfältigen Bauaufgaben der Jugend [...] alle erzieherischen Kräfte unserer Kulturarbeit auf das Glücklichste vereinen“[134], wie es 1937 der Leiter des Amtes Bildende Kunst formulierte. Sogar in Wohnvierteln wurde zeitgenössisch die zentrale Funktion der Straße „nicht verkehrs-technisch, sondern soziologisch definiert: ‚Die kleinste Einheit des Zusammenwohnens ist die Siedlungsstraße als Nachbarschaft.‘“[135] Dass gar eine KdF-Urlaubsanlage, wie das ‚Seebad der 20.000‘[136], einen zentralen Festplatz erhalten sollte, verdeutlicht erst recht die pädagogische Aufgabe von Festplätzen, wenn dem Menschen sogar in seiner scheinbar apolitischen Freizeit seine Rolle als nur marginales „Element“

---

zum Wettbewerb zugelassen. [...] Wir sehen eine helle Zukunft vor uns.“ *Hamburger Anzeiger* (Sonderbeilage „Fünf Jahre und wie wir sie erlebt haben“) vom 30. Januar 1938.

[133] *VB* (Sonderausg.) 30. Jan. 1936.

[134] So auch Hartmann: „Von den vielfältigen Bauaufgaben der Jugend sei hier die eine behandelt, in der sich alle erzieherischen Kräfte unserer Kulturarbeit auf das Glücklichste vereinen: Der Bau unserer Feierräume.“ Hartmann [1937] in Wulf 1983, S. 196.

[135] Reichsheimstättenamt der NSDAP und der DAF (Hrsg.) 1934, S. 23. Zit. nach Münk 1993, S. 212. An anderer Stelle heißt es: „Der Platz in der Siedlung ist lange vergessen worden. [...] Es fehlte von vornherein der Willen zur Gemeinschaft und damit auch die zwingende Notwendigkeit für den Platz. Was die Straße für die Wohnnachbarschaft ist, ist für die Gemeinde der Platz. Er ist im besten Sinne der Siedlungsmittelpunkt.“ Reichsheimstättenamt der NSDAP und der DAF (Hrsg.): Heft 4, Siedlungsplanung, Leipzig 1934, S. 7. Zit. nach Münk 1993, S. 211. Dieter Münk untersucht im Kern seiner Arbeit, inwiefern die Machtstrukturen öffentlicher Bauten auch auf das Siedlungswesen übertragen wurden und das Netz politischer Bedeutungsinhalte dadurch engmaschiger wurde. Das Prinzip, in einem Siedlungsraum vor allem sozialkulturelle und ideologische Wertmuster zu fordern, gehörte, nach Münk, zu einem der zentralsten Anliegen der Stuttgarter Schule und des Architekten Heinz Wetzel, dessen Theorien und Entwürfe stark von mittelalterlichen Vorbildern in der Siedlungsplanung geprägt waren.

[136] Das noch zum größten Teil erhaltene, aber nie ganz fertig gestellte und vor allem nie in Betrieb gegangene ‚Seebad der 20 000‘ in Prora auf der Insel Rügen war unter Arbeitsminister Robert Ley von dem Kölner Architekten Clemens Klotz zwischen 1936 und 1939 errichtet worden und erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1937 einen ‚Grand Prix‘. Die insgesamt 4,5 Kilometer lange KdF-Anlage wurde parallel zur Küste in einem riesigen kammartigen Kreisbogen errichtet, mit schubladenartig bis an den Strand vorgezogenen Gebäudeteilen. Die je zwei etwa zwei Kilometer langen Abschnitte waren durch Restauranttrakte, Kasinos und Tanzsäle „aufgelockert“ und in regelmäßigen Abständen durch gläserne „Liegehäuser“ unterbrochen, in denen sich die Urlauber sonnen und an Fitnessgeräten stählen sollten. Das Zentrum der Anlage bildet der Festplatz, an dem die zwei Gebäudetrakte mit je sechs Geschossen südlich und nördlich angrenzen. Auch hier handelt es sich wieder um einen quadratischen Fest- beziehungsweise Versammlungsplatz mit einer Gesamtgröße von 400.000 Quadratmetern, der durch große Treppen mit einem 80 Meter in das Meer hineinragenen Landeplatz verbunden ist – vermutlich für messianische Anflüge Hitlers. Geplant war ferner, auf dem Festplatz eine riesige säulengeschmückte „Halle der 20.000“ für Massenveranstaltungen zu bauen, die allen 20.000 Urlaubern Platz bieten sollte, von der allerdings bis zum Baustop bei Kriegsausbruch 1939 nur noch eine Randbebauung fertig gestellt wurde. Vgl. Dankwart Guratzsch: „Auferstanden aus Ruinen“, in: *Die Welt* vom 13.10.2000; Weihsmann 1998, S. 185. An weiterführender Literatur siehe: Bernfried Lichtnau: *Prora auf Rügen. Das unvollendete Projekt des 1. KdF-Seebades in Deutschland. Zur Geschichte und Baugestaltung*, Peenemünde 1998; Jürgen Rostock und Frank Zadnicek: *Paradiesruinen. Das KdF-Seebad der Zwanzigtausend auf Rügen*, Berlin 1992.

der totalitären Gesellschaft nicht nur vorgeführt, sondern stets erlebbar gemacht werden sollte. (Abb. 12)

Im Laufe der Geschichte war die Platzanlage schon immer Ort politischer Artikulation und Demonstration. Besonders geeignet ist ein Platz für die Repräsentation einer herrschenden Gesellschaftsordnung und ihrer Wertvorstellungen – ob in ephemerer Form feierlicher Versammlungen oder in dauerhafter Umsetzung in der Architektur oder als Monument. In den frühesten Städten entstanden Plätze aus einem praktisch-nützlichen Bedürfnis heraus: als Marktplatz; als ein allgemein zugänglicher und für öffentliche Aktivitäten verfügbarer Ort; für den Handel oder zur Verteidigung. Politische Systeme, kulturelle Traditionen und ökonomische Funktionen beeinflussten schon früh die Gestaltung des Platzes und seine umliegende Bebauung. In der griechischen Antike galt schon das Vorhandensein einer *agora*, der Marktplatz, als wichtiger Bestandteil des freien Handels und Glaubens.

Ihre Wichtigkeit erlangte die *agora* in ihrer politischen Funktion. Noch Aristoteles hatte proklamiert, genau diesen Zweck über Handelsaktivitäten zu stellen.[137] Auch während der Französischen Revolution hatte dieses Anliegen zu neuen architektonischen Platz-Konzepten geführt, wie in den utopischen Entwürfen von Étienne Louis Boullée. Hier war „der eigentliche Ort dieser Utopie [...] der Festplatz“[138], als „Inbegriff des Traums einer totalen Vergemeinschaftung“[139]. Der geschlossene Raum war hingegen, „so Guibourt, [...] einer Monarchie und einer Verwaltung vorbehalten, die sich dem Volk entfremdet hatten und die freie Öffentlichkeit fürchten mußten“[140].

Während der Platz in einer Demokratie die freie Meinungsäußerung, ein öffentliches Kundtun von Ideen und Anliegen ermöglicht, kann der Platz ebenso zu einer besseren Kontrollierbarkeit der dort stattfindenden Ereignisse, also auch der Massen, dienen. Deswegen hat der Platz in totalitären Systemen stets große Bedeutung erlangt. Während der Platz also einerseits öffentliches Handeln zulässt, kann er andererseits restriktiv sein. Genau diese Ausformung prägt den Festplatz im Nationalsozialismus: „Da es nicht darum ging, der Masse zu ihrem Recht zu verhelfen und diese sich selbst verwirklichen zu lassen, d.h. ein politisches ‚Bewusstsein‘ zu entwickeln, kann der von Architektur umschlossene Raum bzw. Platz nicht als institutionalisierter Ort von miteinander in Kommunikation Tretenden angesehen werden.“[141] Wie in den Utopien des späten Absolutismus verliert sich der Einzelne und bleibt „an eine Beziehung der Unterordnung [...],

[137] Webb 1990, S. 29.

[138] Harten/Harten 1989, S. 115.

[139] Harten 1994, S. 155. Harten nennt hier die Idee des *cirque national*, ein Amphittheater, konzipiert für die großen Feste der Nation. Siehe dazu: Ebd. S. 115 ff. Siehe zu weiteren Vorbildern: *Ausst. Kat. Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800,* Hrsg. Winfried Nerdinger u.a., Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, München 1990; Klaus Jan Philipp (Hrsg.): *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*, Braunschweig [u.a.] Vieweg 1990.

[140] Harten/Harten 1989, S. 113.

[141] Jochen Kunst: „Architektur und Macht, Überlegungen zur NS-Architektur“, in: *Mitteilungen, Kommentare und Berichte der Phillipps-Universität Marburg* Nr. 3, 1971, S. 51-56, hier S. 52. Zit. nach Münk 1993, S. 129.

den absolutistischen Staat gebunden, die die Individualität tendenziell vernichtet“[142]. Während bei den *fêtes révolutionnaires*[143] jedoch kein kompletter kultischer Bruch mit früheren Traditionen erfolgte – so feierte nicht der Herrscher, sondern alleine das Volk –, wurde im Nationalsozialismus nach architektonischen Lösungen gesucht, die beide Anliegen ermöglichten: Die Huldigung Hitlers und des Volkes in einem Raum: Dort versammelt, um einerseits Zeuge und andererseits Partizipient von Ritualen und Selbstdarstellungen zu werden.[144]

3. Der städtische Platz als neues Zentrum der ‚Volksgemeinschaft‘

Da der Festplatz als Stätte genormter Bräuche und Rituale zu funktionieren hatte – und demokratische oder liberale Nutzungsmöglichkeiten geradezu verbannt werden mussten –, wurde es ab 1933 notwendig, Richtlinien und Kriterien für diese neue Bauaufgabe aufzustellen. In den Städten galt es, noch vor der geplanten architektonischen Umgestaltung einen Platz oder Ort zu finden, der überhaupt ein Fassungsvermögen für zehn- oder gar hunderttausende Menschen hatte, was die Erweiterung und Umänderung bereits bestehender Plätze erforderte, die idealerweise eben nicht durch in der Platzmitte aufgestellte Monumente wie Reiterstandbilder oder Brunnen unterbrochen wurden, die der jeweils herrschenden Gesellschaft unmittelbar auf dem Platz dauerhaft Ausdruck zu verleihen hatten. Der Aufwand richtete sich nach dem jeweiligen Zustand: Es folgten Auseinandersetzungen und Umänderungen der vorhandenen Platz-Architektur, mit der Ausrichtung der Zufahrtsstraßen, -wege oder Gassen und mit der Möblierung und Pflasterung des Platzes.

In den Umgestaltungsplänen der Städte war der Festplatz wichtiger Bestandteil des Prinzips der „totalen Planung und Gestaltung“[145] von Raum und entwickelte sich zu einem Schema, das aus einem Achsenkreuz, einem Festplatz und einer Kuppelhalle bestand. (Abb. 13) Dieses Prinzip sollte in vereinfachter Form selbst auf Dörfer und Kleinstädte übertragen werden. Die Bauaufgabe, neue Festplätze für das ‚Dritte Reich‘ zu schaffen, umfasste daher nicht nur die Gestaltung von Hauptkundgebungsplätzen in den insgesamt fünf ‚Führerstädten‘ (Berlin, Hamburg, München, Nürnberg und Linz), die eine absolute Baupriorität hatten, sondern sollte alle 46 kleinen und mittelgroßen Gauhauptstädte[146] miteinbeziehen, die per Reichsgesetz offiziell für eine Neu- oder Umgestaltung vorgesehen waren.

---

[142] Harten 1994, S. 115.

[143] Vgl. dazu: Oechslin/Buschow 1984, S. 43.

[144] In Bezug auf die absolutistische Ausrichtung von Massen siehe dazu: Harten 1994, S. 115 f.

[145] Teut 1967, S. 181.

[146] Vgl. dazu: Weihsmann 1998, S. 241 ff. Diese Zahl bezieht sich auf den Stand vom Frühjahr 1938, einschließlich ‚Ostmark‘, und umfasst die bis dahin gebildeten 40 Gaue. 1933 waren es noch 32, einschließlich Danzig und Königsberg. Siehe weiterführend dazu: Michael Rademacher: *Handbuch der NSDAP-Gaue 1928-1945. Die Amtsträger der NSDAP und ihrer Organisationen auf Gau- und Kreisebene in Deutschland und Österreich sowie in den Reichsgauen Danzig-Westpreußen, Sudetenland und Wartheland*, Vechta 2000.

Bei jeder neuen Stadtgründung und Siedlungsplanung, sogar bei kleinen Gemeinden mit noch so geringer Einwohnerzahl, sollten Feierstätten und für kultische Massenspiele ‚Thingplätze'[147] errichtet werden. Sogar die mittelalterliche Form des Stadtangers wurde diskutiert und als Platzform in Betracht gezogen.[148] In den zeitgenössischen Fachblättern und -zeitschriften sind die Ausschreibungen und Ergebnisse dieser Wettbewerbe dokumentiert, deren Vielzahl den Status dieser Architekturgattung nochmals verdeutlicht.

Auch in dem Bestreben, das Reichsgebiet in den Osten auszudehnen und dort „Idealstädte" anzulegen, sind monumentale Zentrumsplanungen nachzuweisen.[149] Für Preßburg, die Hauptstadt der Slowakei, die 1939 militärisch und außenpolitisch dem Deutschen Reich als Satellitenstaat angegliedert wurde, war ein Wettbewerb für die Gestaltung des nach dem Kriege zu erbauenden neuen Regierungsviertels ausgeschrieben worden. Auf einem unbebauten Gelände im Zentrum der Stadt sollten öffentliche Gebäude und Ministerien, eine Volkshalle, ein Ehrenplatz mit Siegessäule errichtet werden, die an einen 125 x 250 Meter großen Festplatz angrenzten. Der Platz sollte um drei bis vier Meter abgesenkt und mit Tribünen für 30.000 Personen versehen werden. Den nördlichen Abschluss hätte dann eine Volkshalle für 7.500 Personen gebildet.[150]

Der Neubau von Kultplätzen innerhalb der Stadt verdichtete sich in der Entwicklung des städtebaulichen Programms des ‚Gauforums'[151]. Bereits 1933 zeichnete sich diese Entwicklung ab, in Konkurrenz zum historischen Stadtkern einen geschlossenen parteipolitischen Komplex zu setzen, dessen Bestandteile ein Aufmarschplatz, ein Glockenturm, ein Parteigebäude und eine große Halle waren.[152] Vor allem in den Entwürfen der Gauforen, die ab 1936 nach einem Schema des Architekten Hermann Giesler[153] in den Gauhauptstädten entstehen sollten, spielte der Fest- oder Aufmarschplatz eine zentrale Rolle. Als funktionales wie auch stilistisches Vorbild diente der umgestaltete Königsplatz in München. Sein erstes Schema für ein Gauforum hatte Giesler, stark von Hitler beeinflusst[154], für Weimar, die ‚Geburtsstadt der deutschen Klassik', entwickelt, das

[147] Zu Thingplätzen siehe eine kurze Abhandlung mit weiterführender Literatur in der vorliegenden Arbeit: ‚Der Bückeberg als germanische ‚Thingstätte'' S. 155 ff.

[148] Der Anger ist die platzartige Erweiterung einer Straße. Eine zeitgenössische Definition lautet wie folgt: „Der Stadtanger [...] gibt der neuen Stadtmitte das neue Gesicht. Von seinem südlichen Ausgangspunkt, dem Fernbahnhof, bis zu dem Thingplatz, dem Heiligtum der Stadtgemeinde im Norden, ist er der von dichten Baumreihen gesäumte heilige Weg der Stadtgemeinschaft." Simon in *DB* 10/4. März 1936, S. 196.

[149] Vgl. Nerdinger/*Bauen* 1993, S. 29.

[150] Vgl. Weihsmann 1998, S. 1141.

[151] Siehe ausführlich dazu: Wolf 1999.

[152] „Grundsätzlich wünscht der Führer in allen Gauhauptstädten die Errichtung eines Gauforums, an dem in der Hauptachse die Parteibauten, eine Gauhalle, ein Kundgebungsplatz, ein Glockenturm aber auch die Behörde des Reichsstatthalters einen Sitz hat." Speer am 26. August 1941, Nachdruck in Dülffer/Thies/Henke, S. 66. Zit. nach Weihsmann 1998, S. 30.

[153] Zu Giesler siehe: Hermann Giesler: *Ein anderer Hitler, Bericht seines Architekten. Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen*, Leoni am Starnberger See 1982.

[154] Siehe zu dem Eingreifen Hitlers in die Planungen der Gauforen: Wolf 1999, S. 31 f.

sich in allen anderen Kreis- und Gauhauptstädten wiederholen sollte.[155] (Abb. 14) Tatsächlich blieb es das Einzige, das fast komplett ausgeführt wurde.[156] Es bestand aus dem 92 x 165 Meter großen ‚Adolf-Hitler-Platz' (heute Carl-August-Allee), um den sich hierarchisch angeordnet das Reichsstatthalter- und Gaugebäude, der Gau- oder Glockenturm, das Haus der Parteigliederungen, der Bau der DAF und die Gauhalle beziehungsweise ‚Halle der Volksgemeinschaft', die insgesamt 15.000 Menschen fassen sollte, gruppierten.[157] Dieses Prinzip wurde als beispielhaft für Neuplanungen angesehen. Bis 1938 häuften sich die Planungen und Entwürfe zu der reichsweiten städtischen Neugestaltung. (Abb. 15) Bereits im Herbst 1938 wurden allerdings viele Projekte wieder eingestellt. Erst 1941 keimte wieder vereinzelt „eine neue, durch überzogene Monumentalität geprägte Planungsphase" auf.[158]

In vielen Gauhauptstädten trat die vorhandene Altstadt mit der neuen Zentrumsplanung nicht nur in Konkurrenz, sondern wurde von ihr dominiert, was oftmals radikale Einbrüche in die bestehende Stadtstruktur nach sich zog.[159] (Abb. 16) Die neuen monumentalen Bauten und Anlagen sollten die alten städtischen Maßstäbe übertreffen und die topographischen Proportionen der Stadtsilhouette verändern: Kirchturmspitzen wurden so förmlich auf die Größe eines Reiterstandbildes reduziert, historische Prachtstraßen zu Gassen miniaturisiert.

Das Fassungsvermögen und die Größe der Fest- Appell- oder Versammlungsplätze in den Gauhauptstädten entsprachen immer in etwa der Bedeutung der jeweiligen Stadt.[160] Gleichzeitig sollte die Größe der Festplätze genau Hitlers Anliegen nachkommen, dass „der Maßstab der Einzelmenschen [...] dem Maßstab der Formationen"[161] weichen solle. Enger gefasst noch hieß es im *Völkischen Beobachter*: „Nicht die Masse, sondern die Formation [...] sind letzthin doch der Grundmaßstab"[162]. So lautet es in einem Ratgeber

---

[155] Siehe weiterführend dazu: Hermann With: „Das Weimarer ‚Gauforum': Geschichtszeugnis-Sachzeugnis-Denkmal?", in: *Vergegenständlichte Erinnerung. Über Relikte der NS-Architektur*, Hrsg. Gerd Zimmermann und Christiane Wolf, Weimar 1999, S. 47-53.

[156] Unvollendet blieb der Glockenturm, mit der zweitgrößten Glocke Deutschlands, von dem heute nur noch Überreste bestehen. Vgl. Weihsmann 1998, S. 871. Siehe ausführlich zur Baugeschichte: Wolf 1999, S. 65 ff.

[157] Weihsmann 1998, S. 870 f. und 874. Nach 1945 nutzten die sowjetische Militäradministration sowie DDR-Behörden die Gebäude. Nach der Wende kam das Landesverwaltungsamt hinzu. Die Halle, erst in den 60er Jahren vollendet, diente aufgrund eines fehlenden Nutzungskonzeptes lange Zeit nur als Lagerraum. Im Kulturstadtjahr 1999 wurde die Mehrzweckhalle als Ausstellungszentrum genutzt. Die Treuhand Liegenschaftsgesellschaft vermietete sie an die Kunstsammlungen. Auf 18.000 Quadratmetern wurden dort zwei Ausstellungen gezeigt: Eine Rückschau auf die NS-Kunst sowie rund 500 Gemälde aus DDR-Zeiten, die der Treuhand Anfang der 90er bei der Auflösung von Parteien und Massenorganisationen zufielen. Homepage des MDRs (Mitteldeutscher Rundfunk), „Weimar virtuelle"/Orte, Quelle: http://www.mdr.de/weimar99/daten_de/orte/gauforum.html. Zuletzt eingesehen am 29. April 2002.

[158] Nerdinger/*Bauen* 1993, S. 37.

[159] Vgl. Nerdinger/*Bauen* 1993, S. 29: Winfried Nerdinger bezieht sich hierbei auf die Gauhauptstädte in Bayern; München, Augsburg, Bayreuth, Nürnberg und Würzburg. Diese Tendenz kann aber auch bei anderen Städten verfolgt werden. So plante der Architekt Hubert Groß in Würzburg eine Achse, die über den Main verlaufen sollte, sodass das neue Zentrum der Altstadt gegenüberstand, was aber gleichzeitig den Abbruch mehrerer Altbauten vorausgesetzt hätte. Nerdinger/*Bauen* 1993, S. 29. Vgl. auch Weihsmann 1998, S. 912 f.

[160] Für Hamburg war eine Platzfläche von 250 x 360 Metern für 350.000 Menschen vorgesehen. Im Gegensatz zu Berlin, wo die Ausmaße 300 x 800 Meter für 500.000 Menschen betragen sollten. Weihsmann 1998, S. 22.

[161] Petsch 1976, S. 94, Anm. 115.

[162] Lotz in *VB* (Sonderbeilage) 5. Sept. 1937.

zur Feiergestaltung über „Aufstellungsräume“ auf dem Festplatz: „Je 4 Mann gehen auf den Quadratmeter (dicht gedrängt 5 Mann).“[163]

IV. Der Festschmuck

1. Die Entwicklung eines Festschmuckapparates

> Die Baukunst hat zu allen Zeiten an der Gestaltung der F[estdekoration] wesentlich teilgenommen. In den vergänglichen Festaufbauten, in Holz, Stuck, Leinwand, Papier, Farben und Grünschmuck bot sich ihr die Möglichkeit, viele künstlerische Gedanken der schöpferischen Phantasie freier zum Ausdruck zu bringen, als in den für die Dauer berechneten Werkstoffen des Steins, Ziegels u. dgl.[164]
>
> *Wasmuths Lexikon der Baukunst, 1937*

Der Brauch, zu besonderen Anlässen die wichtigsten Straßenzüge und Plätze einer Stadt auszuschmücken, reicht bis zum ersten Jahrhundert des letzten Jahrtausends zurück. Schon im antiken Rom wurde die *Via Sacra* mit Girlanden geschmückt. Oftmals fand der öffentliche Festschmuck eine denkmalhafte Umsetzung in der Schaffung von Triumphtoren, Siegesbögen und Ehrenpforten, die besonders in der Barockzeit dem Einzug des Herrschers huldigten.[165] Im Nationalsozialismus wurden vielfach Schmückungselemente historischer Vorbilder herangezogen.[166] Die zeitlich unmittelbarsten Vorbilder lieferten die Herrscherinszenierungen des Kaiserreiches, bei denen wichtige Abschnitte von Trauermärschen oder von Geburtstagsparaden durch Wappen, Fahnen und Grünschmuck ausgekleidet wurden.[167] (Abb. 17-19) Sogar die internationalen Weltausstellungen, deren Inszenierungen sich besonders durch die Verwendung moderner Medien, wie das Licht, auszeichneten, lieferten wichtige Vorbilder. Damit wurde eine Bandbreite von religiösen, politischen und sogar kommerziellen Vorbildern okkupiert.

Das Ziel war einen *einheitlichen* nationalsozialistischen Festschmuckapparat zu konstituieren. So wurden die Hauptinszenierungsmittel, die sich bereits in der nationalsozialistischen ‚Kampfzeit‘ etabliert hatten, Fackeln, Fahnen und Uniformen, im Wesentlichen nach der ‚Machtergreifung‘ beibehalten und zu den fest verankerten politischen Feiertagen in unermessliche Dimensionen gesteigert: Textiles Material wie riesige Hakenkreuzfahnen flatterten an hohen Masten und meterhohe, breite Fahnenbanner wurden in den städtischen Räumen wie Wände gespannt. Kilometerlange Grüngirlanden

[163] Kolbrand 1937, S. 125.

[164] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 182, Stichwort: ‚Festdekoration‘.

[165] Zu historischen Tribünen und Toren siehe: Adolf Reinle: „Vergängliche und dauerhafte Festarchitektur vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert“, in Hugger 1987, S. 129 ff.

[166] Zu historischen Vorbildern einzelner Schmuckbauten siehe: Weidner 1940, Kapitel: „Die Bestandteile des Berliner Festschmucks“, S. 165-183.

[167] Siehe dazu: Ackermann 1990, S. 240 ff.

umwanden Tribünenteile und schmückten die Hausfassaden ganzer Straßenzüge. Künstliches und natürliches Licht (in Form des Feuers) wurden als Gestaltungselemente zur selektiven Akzentuierung oder Negierung nächtlicher Inszenierungsräume verwendet: Lodernde Bergfeuer leuchteten von den Gipfeln und die beim Marschieren getragenen Fackeln ließen Paradestraßen wie mit Lava durchzogen erscheinen. Mit elektrischem Licht wurden Staatsbauten illuminiert und das Rot der Fahnen zum Leuchten gebracht. Wie bei Theaterinszenierungen wurde Licht bei Veranstaltungsabläufen in statischer sowie in bewegter Form als dramaturgische Komponente eingesetzt. In höchst innovativer Form wurden ganze Lichträume mit diesem noch jungen Medium geschaffen. Als ephemeres Gestaltungsmittel diente ebenso die „menschliche Architektur“[168]: Die Massen, die zuvor ungeordnet zu den Versammlungsplätzen geströmt waren, marschierten in gewaltigen gegliederten Marschsäulen heran und wurden im Festraum zum ‚Ornament der Masse‘[169] (Kracauer) degradiert: „Gruppen von Fahnenträgern mit möglichst gleich gutem Wuchs, die zu beiden Seiten des Hoheitszeichens in guter Haltung aufmarschieren, wirken reich und festlich wie Standbilder“[170], hieß es nach zeitgenössischer Ansicht. Schließlich bediente man sich ephemerer Aufbauten, wie sie aus dem Festschmuck seit jeher bekannt sind: Holztribünen, Schmuckaufbauten und riesige hohe Feuerpylone. 1937 bekam ‚Festdekoration‘, wie der ‚Festplatz‘, sogar einen eigenen Eintrag in *Wasmuths Lexikon der Baukunst*.[171]

Der ephemere Festschmuck bildete mit den Symbolen von Staat und Partei, die bei den Feiern und Massenveranstaltungen omnipräsent sein sollten, eine enge Synthese: Als eines der wichtigsten und ständig eingesetzten Inszenierungsmittel sorgten Fahnen für die Allgegenwärtigkeit und ständige Wiederholung des Parteiemblems Hakenkreuz[172], das bereits seit um die Jahrhundertwende von verschiedenen Gruppen und Verbänden als politisches Symbolzeichen völkischer und antisemitischer Bestrebungen beschlagnahmt und 1920 in die nationalsozialistische Parteifahne aufgenommen worden war. Auch die Uniformen[173] der „menschlichen Architektur“ demonstrierten durch ihre Anordnung und Farbe politische Zugehörigkeit und völkische Geschlossenheit und dienten als mobile Träger politischer Zeichen. (Abb. 20) Schon 1925 hatte der Kunsthistoriker und Reichskunstwart Edwin Redslob auf einen emotionellen Wert der Symbole hingewiesen: Sie würden als „gefühlsmäßige Momente“ helfen, „das ‚Staatsgefühl‘“ durch-

[168] „Menschliche Architektur“ ist ein zeitgenössischer Begriff. Vgl. Schrade in *NS Monatshefte* 51/Juni 1934, S. 512.
[169] Zum ‚Ornament der Masse‘ siehe: Kracauer 1977, S. 50 ff.
[170] Kolbrand 1937, S. 125.
[171] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 182, Stichwort: ‚Festdekoration‘.
[172] Schmeer 1956, S. 13; Hattenhauer 1998. Siehe an zeitgenössischen Schriften: Rosenberg 1933, S. 688 u. 701; Lechler 1934.
[173] Siehe: Schmeer 1956, S. 13 f. Die Ent-Individualisierung des Einzelnen durch das Tragen von Uniformen wird in der nachfolgenden Beschreibung deutlich: „Das Gewoge der vielen Menschen in den Strassen der Stadt der Parteitage wird immer stärker. Zu den vielen Uniformen, die schon in den letzten Tagen das Bild beherrschten, kommen nun auch die Politischen Leiter...“ *Presseschreiben*, Deutsches Nachrichtenbüro Nürnberg vom Sept. 1936, Blatt 22 (Sta N C7/1 936).

zusetzen und dieses „im Herzen der Staatsbürger verankern“.[174] Auch Hubert Schrade verwies auf deren Wichtigkeit, als er 1934 schrieb: „Der Nationalsozialismus hätte niemals zu der Bewegung werden können, wenn er symbollos aufgebrochen wäre.“[175]

Dieses Konglomerat aus christlichen, volkstümlichen und politischen Symbolen und sogar innovativen Gestaltungsmitteln diente dazu, auf der Basis vorhandener Rezeptionsgrundlagen in den Festräumen die Massen aus dem Alltag herauszulösen[176], um sie in das totalitäre System von „Führer“ und „Gefolgschaft“ einzubinden. Doch genauso wie der Bezug zu historischen und unmittelbaren Vorbildern bei der Konstituierung eines Festtagskalenders förmlich verleugnet wurde, band man die Feiermittel nur sehr selektiv und punktuell an ihre Vergangenheit an.[177] Entsprechend schrieb auch Weidner: „...nicht nur bei den ausgesprochenen Festplatzgestaltungen, sondern auch bei den ausgesprochenen Straßenausschmückungen [...] sind [...] Unterschiede gegenüber früheren Zeiten feststellbar.“[178] Nicht nur zeitlich, sondern auch ästhetisch wurde mit der Schaffung eines betont nationalsozialistischen Festschmuckapparates suggeriert, es beginne auch mit dem Festschmuck die „neue“ Zeit.[179]

2. Die mediale Verbreitung politisch-ästhetischer Wirkungsabsichten

Zur Verbreitung und gleichzeitig zur Stilisierung der ästhetischen Absichten trug die staatlich gelenkte „Propaganda-Maschinerie” (Thomae) wesentlich bei. Kaum eine rituelle Handlung, ein Symbol oder ein Motiv blieb dem Moment verhaftet: Jeder politisch wichtige Akt und jede ästhetisch bedeutungsträchtige Szenerie wurde reproduziert. Besonders Memorabilien der nationalsozialistischen Feierlichkeiten und Staatsereignisse ließen „die Motive der NS-Kunst bis in den Alltag dringen“[180]. Offizielle Abzeichen[181] und Plaketten, Festpostkarten, Briefmarken[182] und Plakate (in denen auch ein Streben Hitlers nach Nachruhm deutlich wird) drangen in den öffentlichen und

[174] Redslob 1925, S. 58. Zit. nach: Ackermann 1990, S. 253. Siehe zu Biographischem: Edwin Redslob: *Von Weimar nach Europa, Erlebtes und Durchdachtes*, Berlin 1972.

[175] Schrade 1934, S. 10.

[176] Zu den Gegensätzen zwischen Alltag und Feiertag siehe: Schievelbusch 1992, S. 83 ff.; Alkemeyer in Dreßen 1986, S. 76; Herding/Mittig 1975, S. 8.

[177] Bei Weidner wie auch in *Wasmuths Lexikon der Baukunst* werden historische Festschmucktraditionen genannt, ohne sie allerdings in direkte Verbindung mit dem nationalsozialistischen Festschmuck zu setzen. Vielmehr dienen sie dazu, die Übersteigerung ihrer Größenverhältnisse zu demonstrieren. In Beratungsheften und Zeitschriften sowie in der Presse werden diese Bezüge nicht genannt.

[178] Weidner 1940, S. 190.

[179] Zu dem Prinzip der „neuen Zeit“ siehe: Canetti 1990, S. 445 f.

[180] Siehe weiter dazu: Mittig in Wagner 1991, S. 457 f.

[181] Bei den Reichsparteitagen waren zum Beispiel die Eintrittskarten nur in Verbindung mit diesen Abzeichen, die über das ganze Jahr verkauft wurden, gültig. So wurde der Besucher regelrecht zu seinem Besitz und zum Anstecken dieser Abzeichen gezwungen, die gleichzeitig als Zeichen der aktiven Teilnahme galten. Wie die Verweigerung des Hitlergrußes konnte so optisch eine Teilnahmeverweigerung gedeutet werden. Mit dem Verkauf der Plaketten zu den Reichsparteitagen beispielsweise wurde nicht nur ein Teil der Kosten gedeckt (der Erlös betrug 1936 immerhin 1,5 Millionen Reichsmark), sondern sie dienten auch als Teilnahmeappell. Darüber hinaus wird deutlich – besonders im Zusammenhang mit den Sondermarken –, dass die Allgegenwärtigkeit dieser Feste sich bis ins kleinste Detail vollzog.

[182] Siehe weiterführend dazu: Hans-Jürgen Köppel: *Politik auf Briefmarken. 130 Jahre Propaganda auf Postwertzeichen*, Düsseldorf 1971.

privaten Raum ein. Auch der Festschmuck fand seine Verbreitung auf Postkarten mit Ansichten geschmückter Festplätze, -straßen und Monumente. (Abb. 21 u. 22)

Mit den in kleinen Bildformaten verkauften Aufnahmen, die sich kaum von Amateuraufnahmen unterschieden, ließen sich auch private Photoalben ergänzen und so die Erinnerungsqualitäten idealisieren, und es konnte eine Teilnahme signalisiert oder gar vorgetäuscht werden. Während sich die reichsweite Rundfunkübertragung auf die Verbreitung der akustischen Signale stützte, bediente man sich in der Auswahl des verbreiteten Bildmaterials der zentralen optischen Programmteile[183], die noch heute die Rezeption dieser Massenveranstaltungen prägt.

Jedes reproduzierte Bild einer Masseninszenierung konnte durch verschiedene Bearbeitungs- oder Reproduktionstechniken wie Retusche, Photocollage und -montage sowie durch selektive und ideale Standpunkte auf eine selektive, eng abgegrenzte Aussage limitiert, erweitert oder gänzlich neu konzipiert werden und fungierte als idealisierte Darstellung einer jeden politischen Inszenierung. (Abb. 23 u. 24) Besonders die Pressephotographie[184] diente nicht nur der Multiplikation von Inszenierung und Symbol, sondern „der Stilisierung der nationalsozialistischen Selbstdarstellung“[185]. Durch die photographischen Reproduktionen war es überhaupt erst „möglich, die spezifische Ästhetik im Zusammenwirken von steinerner und menschlicher Architektur auch fotografisch eindrucksvoll zur Geltung zu bringen“[186].

Von besonders gelungenen Inszenierungen wurden jährlich in der Presse dieselben Bilder abgedruckt.[187] Während realiter des öfteren Festakte oder Aufmärsche buchstäblich ins Wasser fielen[188], konnte durch die Verwendung vermeintlich „dokumentarischer“ Bildmittel, also durch die Verwendung früherer idealer Aufnahmen, auch diese Komponete verdrängt werden. Auch die Wochenschauaufnahmen dokumentierten individuelle, besonders ästhetisch verwertbare Höhepunkte.[189] Der Film bot sich vor allem dazu an, Bewegungsabläufe als weiteres Element idealisiert zu inszenieren.[190] Je erfolgreicher die ästhetische Ausgestaltung einer Feier war, um so häufiger wurde sie wiederum in der Presse gezeigt. Aus diesem Grund sind Feiern wie die 700-Jahrfeier Berlins, die als misslungen galt, noch eher unbearbeitet.

---

[183] Siehe dazu: Herz 1994, S. 230. Vgl. dort in Bezug auf das Reichsparteitagsband ‚Parteitag der Macht‘ von 1934, S. 226 ff.

[184] Der Münchener Photograph Heinrich Hoffmann, der als Hitlers Reichsphotograph fungierte, trug wesentlich zur photographischen Inszenierung des Führerkultes bei. Zu Hoffmann siehe die umfangreiche Publikation: Herz 1994.

[185] Herz 1994, S. 330 f.

[186] Ebd. nach Hinz.

[187] Wie der eigens für photographische Aufnahmen nachinszenierte Fackelzug zur Machtergreifung im Januar 1933.

[188] In Goebbels Tagebüchern sind fast in jedem Eintrag kurze Bemerkungen über das Wetter. So schrieb er beispielsweise am 14. September 1936: „Gestern: herrlicher Sonnentag. Früh Luitpoldhain. Im großen Stil, nach altem Ritus, aber diesmal ohne Panne. S.A. und S.S. Appell. Ergreifend. Fast eine religiöse Zeremonie.“ Goebbels/*Tagebuch 1936/1937* 2001, S. 182.

[189] Burden 1967, S. 94. Hier bezogen auf die Reichsparteitage nach 1935.

[190] Vice versa schrieb Burden: „Es gibt keinen Zweifel, dass die Choreographie der Massen, in perfektem Urwerkrhytmusticken vor einem teuren und spektakulärem Hintergrund, nicht lediglich für den momentanen Effekt auf die Teilnehmer und Besucher gemacht wurde, sondern auch, um auf Celluloid – für nationale und internationale Propagandazwecke – festgehalten zu werden.“ Burden 1967, S. 94.

So blieben die Symbole des Regimes, „Hakenkreuze, Hitlerbilder und Parolen nicht auf öffentliche Gebäude begrenzt, sondern konnten noch das Kinderjäckchen, die Spielzeugkiste und den Weihnachtsbaum erreichen“[191]. (Abb. 25) Zugleich durfte nicht wahllos mit den Parteisymbolen agiert werden. So war schon am 19. Mai 1933 ein ‚Gesetz zum Schutze der nationalen Symbole‘ verabschiedet worden, das gleich im ersten Paragraphen die Verletzung der Würde staatlicher Symbole verbot.[192] Das Gesetz bestimmte, dass diese keinesfalls in Form von verkaufsfördernden Applikationen eingesetzt werden durften.[193] (Abb. 26) Der „Kampf gegen den Kitsch“ wurde seit 1933 geführt. Immer wieder mussten von den Kontrollinstanzen Objekte eingezogen werden, die nicht nur formal, sondern auch materiell gegen den Anspruch verstießen, „würdige“ Symbolträger zu sein.[194]

V. Der staatliche kontrollierte Schmückungsapparat

1. Normierende Instanzen

Das Ziel, allgemeingültige Gestaltungsrichtlinien für einen ephemeren Festschmuckapparat zu entwickeln und zu konstituieren, formulierte sich nach der Machtübernahme, um auch ästhetisch eine Ritualisierung zu manifestieren. Zeitgenössische Schriften bezeugen, dass schon früh die Gefahr erkannt worden war, dass sich gerade im Festschmuck allzu phantasievolle Formen hätten verselbstständigen können, die sich folglich nicht mehr auf das beabsichtigte politische Ritual beschränkt hätten. Besonders um die angestrebten Sinngehalte jeder noch so kleinen Parallelfeier zu gewährleisten und die Erlebnisabläufe ästhetisch zu reglementieren, wurde eine zentrale staatliche Lenkung unabdingbar.

Vor der ‚Machtergreifung‘ ging die Gestaltung politischer Versammlungen durch mehrere miteinander konkurrierende Ämter vor sich, die aber maßgeblichen ideologischen Einfluss auf den nationalsozialistischen Feierstil ausübten. Die parteieigenen, kulturellen Dienststellen, das ‚Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda‘, das Joseph Goebbels seit 1930 leitete, das dem Reichsführer-SS Heinrich Himmler unterstellte ‚SS-Ahnenerbe‘ und das so genannte ‚Amt Rosenberg‘ bildeten einen Kern. Alfred Rosen-

[191] Mittig in Wagner 1991, S. 458. Zu einer Studie vielfältiger Abzeichen des Winterhilfswerks siehe: Mittig in Weißler/Werkbund-Archiv 1990, S. 98-123. Siehe auch: Brown in *DHM-Magazin* 14/1995 (17. März 2002), S. 1-10.

[192] *Abschrift* aus dem Reichsgesetzblatt Teil I vom 20. Mai 1933, Nr. 52, S. 285 (StA Hbg 113-5 Staatsverwaltung Allg. Abt. A III 13); ‚Gesetz zum Schutze der nationalen Symbole‘ vom 19. Mai 1933, in: *Reichsgesetzblatt Teil I*, ausgegeben zu Berlin, den 20. Mai 1933, Nr. 52, S. 80 (N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7675).

[193] Vgl. dazu auch: Behrenbeck 1996, S. 393.

[194] Siehe: Rolf Steinberg: *Nazi-Kitsch*, Darmstadt 1975; Otto Thomae: *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978, S. 171 ff. („Der Kampf gegen Kitsch“). Siehe zu der Definition von Kitsch im Nationalsozialismus ebenfalls: Behrenbeck 1996, S. 394 ff.

berg, ein radikaler Agitator rassenpolitischer Inhalte, prägte als führender Ideologe (1928 als der Begründer des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur' und 1930 mit der Veröffentlichung seiner Schrift *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*) Forschungsdisziplinen wie die zeitgenössische Volkskunde.[195] Ebenso lieferte die ‚Arbeitsgemeinschaft der Deutschen Glaubensbewegung', die der Tübinger Religionswissenschaftler Jakob Wilhelm Hauer im Juni 1933 mit Graf Ernst zu Reventlow gegründet hatte, in den ersten Jahren ihres Bestehens Vorbilder für die nationalsozialistische Feiergestaltung. Obwohl diese Vereinigung nie ganz in die NSDAP integriert wurde, galt sie zuerst als eine „günstige Hilfsorganisation im Kampf gegen die Kirche außerhalb der Partei"[196], wurde aber ab 1936 als konkurrierende Gemeinschaft betrachtet.[197]

Ab 1933 begann sich eine einheitliche Ausrichtung herauszubilden, die von Parteidienststellen institutionalisiert wurde, zentral gelenkt war und für verbindliche Richtlinien sorgte. Das eigens eingerichtete ‚Amt zur Feiergestaltung' unterstand, wie alle Massenmedien und Kultureinrichtungen, dem ‚Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda' unter dem Vorsitz des seit dem 13. März 1933 amtierenden Reichspropagandaleiters Joseph Goebbels.[198] Innerhalb dieses ständischen Gliederungssystems war Goebbels bestrebt, „auf kulturelle[m] Gebiet eine politische Monopolstellung zu begründen, besonders gegen die DAF [Deutsche Arbeitsfront]"[199], zu der die NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' gehörte und deren Abteilung ‚Feierabend'[200] volkstümliche Veranstaltungen ausrichtete und eine Reihe von Beratungsheften zu dörflichen und kleinstädtischen Feiern herausgab. Maßgeblich beteiligt an der Feiergestaltung waren dennoch das ‚Reichsinnenministerium' unter Vorsitz von Wilhelm Frick und die ‚Reichspropagandaleitung der NSDAP', die noch bis 1943 miteinander konkurrierten und für Teilbereiche zuständig blieben.[201] Rosenbergs Tätigkeiten hingegen beschränkten sich auf allgemeine Forschung und Planung.[202] Realiter stellte sich eine ästhetische und rituelle Gleichschaltung als schwieriger heraus. Bis 1938 wurde gegen Auswüchse und Geschmacklosigkeiten örtlicher Feiern angekämpft. Vor allem war Goebbels um

[195] Obwohl sein Gedankengut prägend war, galt Rosenberg innerhalb der Partei als umstritten und bekam auch nach dem Machtantritt des neuen Regimes keine exekutiven Funktionen verliehen. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 360, Stichwort: ‚Amt Rosenberg'. Dort mit weiterführender Literatur.

[196] Vgl. Vondung 1971, S. 28 ff.

[197] Die ab 1934 genannte ‚Deutsche Glaubensbewegung' umfasste ca. 300 Ortsgruppen. 1936 trat Hauer im Zuge eines Protests anlässlich der ‚Reichskristallnacht' aus, der ‚Glaubensbewegung' wurde das öffentliche Auftreten verboten und sie wurde danach unbedeutend. Vgl. Vondung 1971, S.28 ff.; *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 422, Stichwort: ‚Deutsche Glaubensbewegung'.

[198] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 685, Stichwort: ‚Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda'. Zu Joseph Goebbels (von 1927 bis 1935 Gründer und Herausgeber der Zeitung *Der Angriff*) siehe seine neu bearbeiteten Tagebücher: Joseph Goebbels: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Hrsg. Elke Fröhlich, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russlands, München 1998. Zu Goebbels' Rolle auf dem Gebiet der nationalsozialistischen Feiergestaltung siehe: Vondung 1971, S. 49 f.

[199] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 680, Stichwort: ‚Reichskulturkammer'.

[200] Siehe: Vondung 1971, S. 53 f.

[201] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 459, Stichwort: ‚Feiergestaltung'.

[202] Siehe dazu weiter: Vondung 1971, S. 55 f.

die Einhaltung eines einheitlichen Stils besorgt und lehnte nach 1938 ein von dem Gauschulungsleiter Franz Hermann Woweries verfasstes Feierbuch, gänzlich ab.[203]

2. Die Künstler und Architekten

> Alle diese Beziehungen zwischen Festschmuck und Baukunst sind leicht zu erklären, denn die Möglichkeit, der Phantasie in ungewohntem Maß die Zügel schießen lassen zu können, hat stets für die Baumeister einen so großen Reiz gehabt, dass wir [...] den berühmtesten Architektennamen begegnen und wir also dadurch [...] eine enge künstlerische Beziehung zwischen Baukunst und Festschmuck bestätigt finden.[204]
>
> *Heinz Weidner, 1940*

Während in früheren Epochen oft die bedeutendsten Künstler ihrer Zeit, wie Bernini, Rubens, Lebrun, David oder Schinkel, wegen ihres künstlerischen Ruhmes zu Festausstattungen herangezogen wurden, wurde der „Chefdekorateur" des nationalsozialistischen Regimes, Albert Speer[205], durch seine temporären Festaufbauten überhaupt erst bekannt.[206] Die Karrieren nationalsozialistischer Künstler, die in der Festausschmückung prägend tätig waren, decken sich biographisch mit denen der leitenden politischen Garde: Außer Benno von Arent[207], der bereits als Kostüm- und Kulissenbildner in den 20er Jahren Filme ausgestattet hatte, waren Albert Speer, Leo Lottermoser oder Georg Buchner alle noch sehr junge Architekten und keinesfalls vor dem Machtwechsel 1933 als erfolgreiche oder auffallend begnadete Künstler bekannt. Ihre Tätigkeiten standen in enger Verbindung mit der politischen Entwicklung der NSDAP und ihrem linientreuen Verhalten ihr gegenüber.

Während über Leo Lottermoser bisher nichts bekannt ist, war Georg Buchner, ein Münchener Architekt[208], bereits ab 1933 vorrangig im süddeutschen Raum für Straßenausschmückungen zuständig. Die wichtigste Feier, die er ausgestaltete, war der ‚Heldengedenktag' am 9. November. So trug er auch die Gesamtverantwortung für die Dekorationen zum ‚Tag der Deutschen Kunst' 1939, zusammen mit den Münchener Kunstprofessoren Richard Knecht und Hermann Kaspar, unterstützt von dem Kostümdesigner Otto

---

[203] Vondung 1971, S. 38. Franz Hermann Woweries: *Nationalsozialistische Feier-Stunden, Ein Hilfsbuch für Parteistellen*, Mühlhausen in Thüringen 1932. Siehe auch: Ders.: *Deutsche Fibel. Worte an Kameraden*, Berlin 1940. Woweries, geboren am 22. Juni 1908, war Gauschulungsleiter des Gaus Hessen-Nassau und ab Juni 1934 Mitglied des Reichstags. Inwiefern die Beratungshefte nur geduldet oder akzeptiert wurden, ist im Rahmen dieses Themenbereichs nicht zu beantworten.

[204] Weidner 1940, S. 190.

[205] Zu Albert Speer siehe: Reif 1979; Schmidt 1982; Sereny 1995; Van der Vat 1997; Fest 1999. Eine der aktuellsten Biographien Speers, die Publikation von Gitta Sereny, sei hier nur erwähnt. Zu wissenschaftlichen Zwecken ist sie unbrauchbar. Wie auch die *SZ* in einer Rezension van der Vats Buch über Speer schreibt, „gelang es [Sereny] nicht, sich der Faszination dieses Mannes vollständig zu entziehen". *Süddeutsche Zeitung* vom 2./3. August 1997, Nr. 176. Van der Vats Biographie erweist sich gerade in Bezug auf die Festtagsinszenierungen, wie für den Lichtdom, als eher irreführend, da er die Lichtinszenierung auf dem Tempelhofer Feld damit verwechselt. Matthias Schmidts Publikation ist damit wissenschaftlich noch immer die zuverlässigste Quelle.

[206] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 209.

[207] Siehe als einzige Publikation zu Benno von Arent: Ders.: *Ein sudetendeutsches Tagebuch. 13. August bis 19. Oktober 1938*, Berlin 1939. Nur auf den ersten Seiten sind Zeichnungen für Theater-Inszenierungen erwähnt. Eine Biographie zu diesem Künstler würde eine noch immer bestehende Forschungslücke füllen.

Reigbert, der die historischen Kostüme entwarf.[209] Ebenso gestaltete Buchner die Jubiläumsfeier der Universität Heidelberg im Juni 1936 aus, an der auch Hubert Schrade mitwirkte.[210]

Der prominenteste Festarchitekt war Albert Speer. Als klassisch ausgebildeter Architekt hatte Speer, geboren am 19. März 1905 in Mannheim, ein Zögling der Preußischen Akademie, 1929 seine Assistenzzeit bei Heinrich Tessenow an der Technischen Hochschule Berlin verbracht. Er war mit dem gesamten klassizistischen Formkanon und gerade mit den Tendenzen einer durch Monumentalität geprägten internationalen und durch Tessenow vertretenen Architekturströmung vertraut. Schon früh bekannte er sich zur nationalsozialistischen Bewegung, als er 1931 in die SA und 1932 in die NSDAP und die SS eintrat. In dem Jahr des Machtwechsels, 1933, wurde er Mitarbeiter und bereits ein Jahr später Leiter der Abteilung ‚Aktive Propaganda'.[211] Diese Stellung des *Amtsleiters für künstlerische Gestaltung der Großkundgebungen* hatte ihm sein erster Erfolg bei der Ausgestaltung der Maifeiern auf dem Tempelhofer Feld in Berlin 1933 verschafft. Neben den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Großkundgebungen stattete er die Berliner Krolloper für die Reichstagssitzungen aus.[212] Als eine der wichtigsten politischen Inszenierungen des ersten Regierungsjahres gestaltete er die Tannenbergfeier bei Hohenstein in Ostpreußen zur Beisetzung Hindenburgs am 7. August 1934 aus, der am 2. August verstorben war.[213] (Abb. 27) Albert Speer wurde direkt von Hitler mit Aufträgen bestückt und prägte von Anfang an in erster Linie die Festarchitektur der Kundgebungsplätze.

Der autodidaktische Bühnenbildner und Filmausstatter[214] Benno von Arent war hingegen seit 1937 maßgeblich für den Stil der Berliner Straßendekoration verantwortlich. Beide Künstler arbeiteten unabhängig voneinander und befassten sich jedoch beide sehr ausgiebig mit Beleuchtungseffekten.[215] Benno von Arent hatte sich ebenfalls schon früh zu dem neuen Regime bekannt. Ab April 1933 war er zum Verwaltungsratsmitglied der *Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger* (GDBA) unter der Führung von Otto Laubinger aufgestiegen.[216] Die Erklärung, die der „gleichgeschaltete" Verwaltungsrat

---

[208] Von Bucher sind nur sehr wenige Bauten bekannt. Er baute in München z. B. die Kirche St. Albert an der Situlistraße 63, die noch erhalten ist. Vgl. Weihsmann 1998, S. 665.

[209] „Schmuck für Große Tage", in: *VB* 3. Juni 1939. Nach Wistrich 1996, S. 82 f. Vgl. auch Schrade 1939, S. 14 f.

[210] Die Ausführung oblag dem Oberbaurat Haller, Planungen hatten schon ab dem Frühjahr 1935 begonnen. Siehe: Hormann/Präger in Buselmeier/Harth/Jansen 1985, S. 337 f.

[211] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 207.

[212] Wolters 1943, S. 16.

[213] Den Innenraum stattete er mit schwarzem Flor und schwarzen Sitzbänken aus, der Trauermarsch wurde von Fackelträgern begleitet. Speer 1969, S. 66 f. Siehe zu der Inszenierung und zu der Ausgestaltung der Trauerfeier: Tietz 1999, S. 85 ff.; Ackermann in Behrenbeck/Nützenadel 2000, S. 98 ff.

[214] Einer der bekanntesten Propagandafilme, für den er zusammen mit Artur Günther 1933 das Set Design entworfen hatte, war *Hitlerjunge Quex. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* (35 mm, 95 min., Universum-Film A.-G, Berlin, 1933). Siehe zu Film und Theater im Nationalsozialismus: Joseph Wulf: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Berlin 1983.

[215] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 213.

[216] Beide hatten diese Ämter anstelle von ausgeschiedenen oder „beurlaubten" Mitgliedern angetreten. Schon im Januar 1933 hatte die Drangsalierung und Vertreibung jüdischer und politisch links stehender Schauspieler eingesetzt, denen der GDBA ebenso tatenlos zusah wie der Auswechslung aller missliebigen Intendanten und Theaterde-

der GDBA am 5. April 1933 bekannt gab, ist bezeichnend für die politische Ausrichtung, der sich die Bühnenkünstler fortan unterwarfen: „Sie gliedern sich bewußt und überzeugt in die nationale Bewegung ein und stellen sich und die Organisation für den Aufbau eines neuen deutschen Theaters zur Verfügung.“[217]

1935 wurde Benno von Arent zum Präsidenten der im gleichen Jahr gegründeten ‚Kameradschaft der deutschen Künstler‘ ernannt, einer weiteren Vereinigung auf der Grundlage nationalsozialistischer Weltanschauung. 1936 erfolgte die Ernennung von Arents zum ‚Reichsbühnenbildner der Reichstheaterkammer‘[218]. 1937 wurde er von Hitler persönlich nicht nur mit der kostümlichen und dekorativen Ausstattung der *Meistersinger von Nürnberg* in Weimar beauftragt, sondern mit der Gestaltung des Dauerfestschmucks für die Reichshauptstadt beauftragt.[219]

Gerade die Einbindung absolut linientreuer gestaltender Kräfte für Parteifeiern weist auf die starke und direkte Einflussnahme der Auftraggeber hin. In diesem Falle Goebbels und Hitler – im Gegensatz zu früheren Festdekorationen, bei denen den Künstlern die Erfindung des Festschmucks überlassen wurde und dieser dadurch viel stärker von individuellen stilistischen Merkmalen geprägt wurde.[220] Benno von Arent schrieb selbst in einem Artikel der Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich*: „Immer muß das Bild so bleiben, wie es der Dichter verlangt und wie es das Publikum in seiner Gesamtheit erwartet, denn für dieses ist das Bühnenbild als Erzeuger höchster Illusion da.“[221]

---

zernenten. Anfang März drangen SA-Leute in die Agentur ein und entließen eigenmächtig die jüdischen und ausländischen Verwaltungsangestellten. Mit dieser Absetzung hörte die GDBA auf, als demokratische Gewerkschaftsorganisation zu existieren. Siehe: Perrottet 1999 (5. Mai 2002), unpag.

[217] Perrottet 1999 (5. Mai 2002), unpag.

[218] Die Reichstheaterkammer unterstand der Reichskulturkammer, die am 22. September 1933 gegründet wurde. Siehe zur Reichskulturkammer: Rathkolb 1991, S. 12 ff.; Volker Dahm: „Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer“, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* Nr. 34, 1986, S. 53-84.

[219] Trotz eingehender Forschungen im Landesarchiv und Bundesarchiv Berlin mussten sich meine Bemühungen, nach Konstruktionsplänen und internen Darstellungen des Berliner Dauerfestschmucks des ‚Reichsbühnenbildners‘ Benno von Arent zu forschen, als enttäuschend und weitgehendst ergebnislos herausstellen. Diese Forschungslücke könnte durch die Aufdeckung eines eventuell noch existierenden Künstlernachlasses geschlossen werden.

[220] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 209. Vgl. auch: Weidner 1940, S. 108.

[221] Von Arent in *DKiDR* 2/1939, S. 43. Siehe ebd. zu der Rolle des Bühnenbildners im Nationalsozialismus. In einem weiteren Artikel wird noch deutlicher und vehementer der Aufruf zur Unterordnung der Bühnenkünstler formuliert. In dem höchst diffamierenden politischen Artikel wird gegen Theaterkünstler wie Brecht, Kerr oder Tucholski gewettert: Ziegler in *DKiDR* 2/1939, S. 44-53.

3. Verwaltende und exekutive Kräfte

Während die Konstituierung einer Feierstilästhetik Künstlern oblag, die in enger und persönlicher Beziehung zu Hitler oder Goebbels standen, zog jede Ausschmückung einen gewaltigen, hierarchisch gegliederten Mitarbeiterstab mit sich, der aus dem gestaltenden Künstler, den künstlerischen Leitern, verwaltenden Kräften und exekutiven Kräften, wie Lichttechnikern[222], Tischlern und Arbeitskräften vom Arbeitsdienst bestand, die in die Ausführung dieser Massenfeste eingebunden wurden.

Im ‚Kulturamt der Reichspropagandaleitung' gab es die Hauptstellen ‚Architektur' und ‚Künstlerische Formgebung', welche die Richtlinien für den Rahmen der lokalen Feiern erließen und regelmäßig Rundschreiben verfassten. Die Ausgestaltungen der Großkundgebungen der Partei wurden in der Abteilung II (Propaganda) des Amtes ‚Aktive Propaganda' erarbeitet[223], die von Wilhelm Haegert geleitet wurde und der Federführung des damals 31-jährigen Leopold Gutterer unterstand. Gutterer hatte als „Reichshauptstellenleiter für Grosskundgebungen" die künstlerische und technische Ausgestaltung aller großen Staatsfeiern zu betreuen.[224] Zu der Abteilung ‚Bildende Kunst' der Reichspropagandaleitung gehörte ab 1933 auch der Referent und Reichsfilmdramaturg Hans Weidemann. Er war maßgeblich an der künstlerischen Ausgestaltung der Reichserntedankfeste beteiligt. Auch er gehörte bereits vor der ‚Machtergreifung' der Partei an. Ab 1930 fungierte er als Propagandaleiter des Gaues Essen, stieg 1935 zum Vizepräsidenten der Reichsfilmkammer auf und wurde später Kriegsberichtserstatter.[225]

Häufig wurden die städtischen Bauämter mit Teilbereichen beauftragt, so der Berliner Architekt und Magistratsoberbaurat Richard Ermisch, der seit 1933 in der Stadtschmückung Berlins involviert war.[226] Im Zuge der Straßenausschmückungen für die Olympischen Spiele 1936 waren der Staatskommissar Berlins, Julius Lippert, und der ‚Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung', Hans Schweitzer, unter dem Architekten Leo Lottermoser für die künstlerische Seite zuständig[227], während die technische Durchführung der städtischen Haupthochbauverwaltung oblag.[228] Die einzige Massenfeier, die von einer Stadtverwaltung selbst konzipiert wurde und nicht in den Händen des Propagandaministeriums lag, waren die Feierlichkeiten zur 700-Jahrfeier Berlins, die in der ersten Augusthälfte 1937 als einmalige Festwoche angesetzt wurden. Anders

[222] Zu den bisher bekanntesten Lichttechnikern gehören: Ernst Hölscher, ein Assistent Joachim Teichmüllers vom Lichttechnischen Institut Karlsruhe, und Walter Köhler.

[223] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 207.

[224] Leopold Gutterer war bereits 1925 Mitglied der NSDAP geworden. Er studierte Germanistik, Völkerkunde und Theaterwissenschaften und trat als Referent bereits am 1. April 1933 in Goebbels Ministerium ein. Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 21 f.

[225] Hans Weidemann wurde am 22. Mai 1904 geboren. Eine Dokumentation seiner politischen Vergangenheit, insbesondere durch Zuschriften ehemaliger Mitarbeiter und Bekannter betreffs seiner Tätigkeit im Ministerium, wurde durch die Fernsehsendung „ZDF-Magazin" vom 2. Dezember 1970 veranlasst. Siehe Wolfram Werner (bearb.): *Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern*, Bestand R 56 VI, Bd. 31, BA-Koblenz 1987, S. 151 (BA-Berlin).

[226] Vgl. Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 214; Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 162.

[227] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 160.

[228] *Hamburger FB* 343/11. Dez. 1935; Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 160. Genannt werden die Stadtbauräte Kühn (Dezernent für das städtische Hochbauwesen) und Dr. Kölzow.

als bei den sich zyklisch wiederholenden Festivitäten lag die Verantwortung für das Konzept bei der Stadtverwaltung unter Leitung des Oberbürgermeisters und Stadtpräsidenten Julius Lippert.[229] Die künstlerische Gestaltung war erneut an Richard Ermisch übergeben worden.[230] Auch die Finanzierung war gänzlich Sache der Stadt. Diese Feier mag für die künstlerischen Leiter als Versuch gegolten haben, nicht nur verstärkt volkstümliche Elemente zu berücksichtigen, sondern etwas experimenteller vorzugehen. Doch galt die Gestaltung als eine der misslungensten Masseninszenierungen des Nationalsozialismus überhaupt.[231] (Abb. 28 u. 29) Da Lippert eine andere Vorstellung von nationalsozialistischer Feiergestaltung besaß, führte dies mehrfach zu Auseinandersetzungen mit Goebbels und Hitler. Wie Tagebucheinträge zeigen, fand Goebbels Lipperts Festschmuck „kindisch" – mehr noch, er schrieb: „Seine 700 Jahrfeier ist ein wahrer Witz."[232]

Die Parallelfeiern wurden häufig nach dem Vorbild der großen Zentralfeiern von den jeweiligen Stadt- und Bauämtern ausgestaltet, für die ebenfalls das Propagandaministerium die Richtlinien erstellte. Für die Einhaltung bestimmter Kriterien sorgte wiederum ein gigantischer Schriftverkehr zwischen dem Propagandaministerium oder dem Innenministerium und den zuständigen örtlichen Behörden und Dienststellen, welche die Ausführung organisieren, vor allem gewährleisten und zudem finanzieren mussten.[233] Denn es wurde auch hier vor allem eine gleichmäßige und vereinheitlichende Schmückung angestrebt, die immer wieder – wie der Ablauf jeweiliger Veranstaltungen – kontrolliert wurde.

Vielerorts wurden ‚Schmückungs-Ausschüsse' gegründet, um den Organisationsaufwand und die Ausführung zu bewerkstelligen. Für die Ausgestaltung der umliegenden Dörfer des Bückebergs beispielsweise und besonders der Hauptveranstaltungsorte wurde eigens ein ‚Schmückungs-Ausschuß' einberufen, der Sammelstellen für die Verteilung des Materials einrichtete, mit dem die Bewohner ihre Häuser und Grundstücke zu schmücken hatten.[234] Die Finanzierung dieser Massenfeiern verursachte immer wieder Streitereien. Schon bei der Ausschmückung weniger öffentlicher Gebäude und Straßen entstanden stets erhebliche Kosten. Für die Erntedankfeste musste beispielsweise die Stadt Hameln für eintausend Wagenladungen Grünzeug aufkommen. In den Großstäd-

[229] Vgl. Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 207 f.

[230] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 162.

[231] Obwohl diese Feier in der vorliegenden Arbeit nicht explizit behandelt wird, wäre es durchaus lohnenswert, primär unter dem Aspekt nationalsozialistischer Geschichtsinszenierung und -instrumentalisierung dieses Fest näher zu untersuchen. Denn die Inszenierung dieses Stadtjubiläums diente dazu, in einem bis dahin unvergleichlichen Ausmaß nicht nur die Geschichte Berlins, sondern – ganz bewusst, aus nationalsozialistischer Perspektive – *die* deutsche Geschichte schlechthin als Festzug zu thematisieren, in dessen Kontext das gesamte ‚Dritte Reich' eingespannt wurde und dadurch eine historisch fundierte Legitimation erhalten sollte.

[232] Goebbels/*Tagebuch 1937* 2000, S. 257 (Eintrag vom 10. August 1937) und S. 263 (13. August 1937).

[233] Die Anweisungen erfolgten durch Rundschreiben an die zuständigen Dienststellen, durch Aufrufe in der Presse und öffentliche Mitteilungen an schwarzen Brettern.

[234] Ein Mitglied des ‚Schmückungsausschusses' war Hermann Heps, ein Architekt aus Hameln. *Schreiben* vom 27. September 1933, Blatt 86 (StadtA Hameln, 1 Akte Nr. 1000, Blatt 44, Korrespondenzen 1933); *Schreiben* vom 21. Sept. 1933 an den Oberbürgermeister von Heinrich Junge, Reichsverband des deutschen Gartenbaus e.V. (StadtA

ten mussten oft die Förstereien das Material unentgeltlich zur Verfügung stellen.[235] Die Auslieferung erfolgte durch Gartenbauämter oder Baubehörden, wie ein ‚Reichserlaß' vom 17. April 1935 zur Feier des 1. Mai 1935 an alle öffentlichen Verwaltungsstellen anordnete.[236]

Ab 1936 mussten bei den Maifeiern einzelne Behörden und Ämter anteilmäßig die Kosten mittragen.[237] Da diese Lösung ebenfalls nicht ausreichend war und ständig zu internen behördlichen Streitigkeiten führte, wurde 1937 von Goebbels entschieden und per Nachrichtendienst verbreitet: „Die Kosten [...] sind von den Einnahmen aus dem Verkauf der Festabzeichen zu bestreiten."[238] Deshalb ist auch die wirtschaftliche Tragweite dieser Masseninszenierungen keinesfalls zu missachten. Auch wenn die Bevölkerung durch das Winden von Kränzen oder das Schmücken von Häusern unentgeldlich in Anspruch genommen wurde und billige Arbeitsdienste vielfach zu den Bauarbeiten der Festplätze herangezogen wurden, so hatten diese Feste zumindest für Teile der Wirtschaft starke Auswirkungen auf dem Gebiete der Arbeitsbeschaffung – ganz ähnlich wie bei dem Bau der Reichsautobahn (RAB). Auch auf die herstellende Industrie hatte der Bau und die technische Einrichtung dieser Plätze Auswirkungen: Schon für den Bückeberger Festplatz mussten 1933 „alle verfügbaren Bestände der deutschen Kabelindustrie an Kabel mit den benötigten Querschnitten angekauft werden [...], um dem plötzlich eintretenden Bedarf gerecht zu werden"[239]. Und alleine die Herstellung von meterlangen Fahnen, die im ganzen Reich zu Tausenden gehängt wurden, wird die Textilindustrie mit großen Aufträgen bestückt haben.

4. Die Einbindung der Bevölkerung

Die unterste Instanz dieses zentralistisch gelenkten Ausschmückungsapparates war die Bevölkerung: Während die ephemere Ausgestaltung öffentlichen Raums von staatlicher Seite ausgeführt wurde, war das Schmücken von Privathäusern, -grundstücken und Geschäften Sache der Besitzer und Bewohner. (Abb. 30 u. 31) Sogar die Kosten für die

---

Hameln, 1 Akte Nr. 1000, Blatt 44, Korrespondenzen 1933 Polizei-Funkdienst Polizeifunkstelle Hannover an sämtliche Oberpräsidenten und alle staatlichen Polizeiverwaltungen).

[235] *Rundschreiben* des Reichsministers des Innern vom 21. April 1933. Betreff: „Feier des 1. Mai" an die obersten Reichsbehörden, hier an den Hamburger Senat, StaHbg 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/1 1. Mai]; *Reichserlaß vom 17. April 1935 zur Feier des 1. Mai 1935 an alle öffentlichen Verwaltungsstellen*, hier an das Hamburger Senatsamt (StA Hbg 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/1, 1. Mai).

[236] *Reichserlaß zur Feier des 1. Mai 1935 an alle öffentlichen Verwaltungsstellen*, hier an das Hamburger Senatsamt vom 17. April 1935 (StA Hbg 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/1, 1. Mai).

[237] *Schreiben* von der Baubehörde, Garten- und Friedhofswesen, Amt Gartenwesen an das Hamburgische Staatsamt, Betreff: ‚Beschaffung von Maigrün zum 1. Mai' vom 6. April 1937 (StA Hbg 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/1, 1. Mai).

[238] Diese wurden durch die NSDAP vertrieben. *Ausschnitt aus dem Nachrichtendienst* Nr. 15 des deutschen Gemeindetages, hier an das hamburgische Staatsamt vom 21. Mai 1937 (StA Hbg 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/1 1. Mai).

[239] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 104.

entsprechenden Fahnen oder Girlanden oblagen häufig der Bevölkerung.[240] Nicht nur die öffentlichen Straßen, Plätze und Gebäude, sondern auch Privathäuser, ihre Zäune, Eingangstüren und Balkone sowie Geschäftsfronten sollten geschmückt werden, wie eine allgemeine Aufforderung in der *Berliner Morgenpost* vom 16. April 1939 lautet:

> Berliner! Wir wollen schon am 19. April abends dem Führer zu seinem 50. Geburtstage aus tiefstem Herzen kommende Glückwünsche übermitteln. Ganz Berlin steht am Vorabend des Führer-Geburtstages auf der Ost-West-Achse Spalier. An die gesamte Reichshauptstadt ergeht die Aufforderung: Fahnen heraus! Schmückt eure Straßen und eure Häuser! Berlin wird am 19. und 20. April die festlichste Hauptstadt des nationalsozialistischen Reiches Adolf Hitlers sein![241]

Durch die aktive Teilnahme „an der Herstellung des städtischen Festraums“ wurde versucht, auch diesen Bereich „zur inneren Angelegenheit der Bevölkerung zu machen”[242]. Die Bevölkerung sollte damit nicht nur *aktiv* an der Ausgestaltung eines politischen Festes beteiligt werden, sondern Bräuche und Handlungen, wie das Binden von Kränzen sollten wieder aufgenommen werden, um nicht nur ein größeres Bewusstsein für das Fest an sich, sondern eine höhere Empfänglichkeit für die politisch-propagandistischen Inhalte zu aktivieren.[243] Entsprechend schrieb der Florist und Publizist Franz Kolbrand: „...gerade darin, dass zu seiner Erarbeitung [des Festschmucks] möglichst weite Kreise der Volksgemeinschaft sich freudig einsetzen, liegt eine Vertiefung des festlichen Erlebens und eine Erziehung zum Gemeinschaftswirken.“[244] Dabei wurde keine individuelle Kreativität und Teilnahme gefordert, sondern eine rein exekutive Funktion verlangt. Im Rahmen der Olympischen Spiele wurden die Berliner nicht nur zum Aufziehen von Flaggen vor ihren Häusern aufgerufen, sondern es wurde sogar ein ‚Balkonschmuck-Wettbewerb‘ initiiert, der vom Werberat der deutschen Wirtschaft unterstützt wurde[245], welcher durch die Auswahl der Preisträger gleichzeitig als normierende Instanz gelten könnte. So war es in München den Anwohnern sogar im Rahmen eines Kulturfestes – zum *Tag der Deutschen Kunst* – „‚im Interesse der Schaffung einheitlicher großer Festräume‘ streng untersagt, ihre Häuser privat und individuell zu schmücken.”[246]

Ein Bestreben war eine einheitliche und nach genauen Bestimmungen ausgeführte Schmückung. Die zwei wesentlichen Schmückungselemente, die der Bevölkerung zur Verfügung standen, waren die Hakenkreuzfahne und Grünschmuck. Eine der juristischen Grundlagen bildete das Reichsflaggengesetz vom 15. September 1935, das über das obligatorische Hissen der Reichsflagge an nationalen Feiertagen an privaten wie

---

[240] Aus einem Schreiben an den Hamelner ‚Schmückungsausschuß‘ geht hervor, dass zu den Reichserntedankfesten die Leihgebühr für Hakenkreuzfahnen 3,50 Reichsmark pro Meter betrug. *Schreiben* vom 29. September 1933 (Sta Hameln 1, 1000, Blatt 184).

[241] „Aufruf Dr. Joseph Goebbels an die Berliner Bevölkerung und Programm“, in: *Berliner Morgenpost* vom 16. April 1939.

[242] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 310.

[243] In den Beratungsheften wurde trotzdem propagiert, alte Bräuche wiederzubeleben, um ein Bewusstsein für Traditionen zu erwecken. „Alter Brauch und neue Zeit“, in: Bockemuehl 1934, S. 13 ff.

[244] Kolbrand 1937, S. 122.

[245] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 310.

[246] „Die Ausschmückung Münchens zum Tage der Deutschen Kunst”, in: *ZdB* 1937, S. 923. Zit. nach Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 227.

auch an öffentlichen Gebäuden verfügte und dessen Vollzug strengstens von Parteiinstanzen kontrolliert wurde.[247] Wer dieses Gesetz nicht befolgte, wurde nach dem Heimtücke-Gesetz[248] angeklagt. Juden war wiederum nicht nur das Zeigen der Reichsflagge und der Reichsfarben verboten[249], sondern jüdischen Firmen wurde auch der „Handel mit Hakenkreuzflaggen und sonstigen nationalen Symbolen" untersagt.[250] Wie bei der Verweigerung des Hitlergrußes konnte damit optisch derjenige, der sein Haus nicht dekorierte, entweder als Teilnahmeverweigerer und zugleich als Systemgegner entlarvt werden oder als Aussätziger. Dies geschah zum Beispiel in Hameln, als Mitglieder der Zeugen Jehovas bei der Gestapo als Regimegegner denunziert wurden, da sie ihre Häuser nicht geschmückt hatten.[251]

Das Gefühl von politischer Teilnahme und Zugehörigkeit oder Ablehnung konnte spätestens durch diesen Eingriff in die Privatsphäre hervorgerufen werden. Für viele Parteianhänger mag die eigene aktive Anteilnahme an der festlichen Schmückung zu einer Steigerung des Erlebniswertes geführt und zudem identifikationsstiftend mit der ‚Volksgemeinschaft' gewirkt haben.[252] Die Möglichkeit, für alles, was eine öffentliche Regimebekundung betraf, Zustimmung oder Ablehnung durch eine Schmückung zu signalisieren, bestand nur im genannten Rahmen. Immer wieder wurde dennoch nach „Kontrollgängen" von öffentlicher Seite über die private Schmückung geklagt.[253] Auch die Belieferung von Schmückungsmitteln scheint nicht immer einwandfrei verlaufen zu sein.[254]

Damit breitete sich die Ausführung eines ephemeren Schmückungsapparats, in dem Streben nach ästhetischer Gleichschaltung[255], auf die private Raum- und Handlungs-

---

[247] *Schreiben* vom 1. Oktober 1935, Betreff: ‚Reichsflaggengesetz vom 15.09.1935'; *Erlaß über die Kirchenbeflaggung* vom 4. Oktober 1935; *Flaggenhissung durch Privatpersonen,* 1936 (N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7676).

[248] Das Gesetz wurde am 21. März 1933 von der Reichsregierung erlassen, um Kritik an der NS-Führung und ihren Organisationen zu unterbinden. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 506, Stichwort: ‚Heimtücke-Gesetz'.

[249] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 668, Stichwort: ‚Reichsflaggengesetz'.

[250] *Schreiben* der Geheimen Staatspolizei aus Berlin: ‚Handel mit Hakenkreuzflaggen und sonstigen nationalen Symbolen durch jüdische Firmen, Erlass vom 7. Oktober 1936' vom 15. März 1937 (N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7675).

[251] Gelderblom 1998, S. 29.

[252] So ist davon auszugehen, dass es durch die jeweilige neue Rolle der betreffenden Städte, die in der nationalen Presse zudem verbreitet und verherrlicht wurden, manchen Stadtbewohner, Anhänger der Partei oder Hitler-Verehrer mit heimat-patriotischem Stolz erfüllte, in die Schmückung der Stadt involviert zu werden.

[253] In einem ausführlichen Bericht an den Hamelner Oberbürgermeister von 1934 heißt es: „Die private Schmückung hat beim letzten Erntedankfest, speziell in der unteren Bäckerstrasse und auch sonst in der Stadt zum Teil zu wünschen übrig gelassen." *Schreiben* an den Oberbürgermeister vom 25.Oktober 1934, S. 3 (Sta Hameln 1, 1000, Blatt 94).

[254] Ein Jahr zuvor hatte ein Ortsgruppenleiter bei einem Rundgang festgestellt: „Wenn nicht Grün zur Schmückung in genügender Menge und zwar Abschnitt-Strassenweise angeliefert wird, [...] wird nie die beabsichtigte Fülle der Schmückkung [sic!] erreicht werden. [...] Die Leute scheuen das Geld mehr oder weniger, weil sie es nicht haben, um fertige Guirlanden [sic!] zu kaufen, sie sparen daran." *Schreiben* an den Bürgermeister Dr. Alswede vom Ortsgruppenleiter der NSKOV R. Kotze vom 22. September 1933 (Sta Hameln 1, 1000, Blatt 140). Wem es aus finanziellen Gründen nicht möglich war, diesen Befehl zu befolgen, konnte höchstens einen schriftlichen Antrag zwecks Bezuschussung an den ‚Schmückungsausschuß' stellen. *Schreiben* der Hamelner Bürgerin Anne-Marie Ganser an den ‚Schmückungsausschuß Hameln' vom 29. September 1933 (Sta Hameln 1, 1000 Blatt 184).

[255] Die Gleichschaltung ist in diesem Kontext als absolute Übereinstimmung oder Konformität zu verstehen und chiffriert auf ästhetischer Ebene die politischen Gesetze zur „Gleichschaltung", die langfristig „der strikten Zentralisierung der Staatsmacht nach dem Führerprinzip" dienten. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 490 f., Stichwort: ‚Gleichschaltung'.

sphäre aus. Die Intention einer einheitlichen und vor allem ideologiegerechten Schmückung ging von staatlicher Seite aus – neben der obligatorischen Hängung eines Hitler-Porträts –, sogar so weit, dass der heimische Weihnachtsschmuck miteinbezogen werden sollte, als eine der letzten Instanzen, die höchst individuell gestaltet werden können. (Vgl. Abb. 25) Doch schon die Akzeptanz der Wintersonnenwende anstelle des christlich-traditionellen Weihnachtsfestes war in der Bevölkerung enorm niedrig. Dieser Bereich unterlag zwar keiner staatlichen Kontrolle, doch ökonomische Maßnahmen, das heißt, das Angebot an Weihnachtskugeln[256] ohne Hakenkreuz stark einzuschränken, gehörten zu den Strategien, jede Lebenssphäre durch ideologische Symbole und Inhalte zu okkupieren.

[256] Eine kleine Sammlung solcher Weihnachtskugeln befindet sich im Deutschen Weihnachtsmuseum, Herrngasse 1, Rothenburg ob der Tauber.

Kapitel 2

Der städtische Festraum

Die Stadt als Inszenierungsort

Die Stadt ist der traditionelle Ort, in dem eine große Öffentlichkeit erreicht werden kann, und deshalb von jeher eng mit dem Begriff der Festkultur verbunden.[257] Dem nationalsozialistischen Regime war daran gelegen, möglichst große Gruppen von „Menschenmaterial" stellvertretend für das gesamte Volk zu mobilisieren und eine Befürwortung seiner Ideologien zu demonstrieren. Die Städte München und Berlin waren schon vor der Machtübernahme zum politischen Kampfplatz und Schauort der SA avanciert, die immer wieder in Straßenschlachten die sozialistischen Arbeiterparteien zu zerschlagen versuchte. Diese beiden Städte sollten im ‚Dritten Reich' neben Nürnberg zu den wichtigsten Schauplätzen politischer Masseninszenierungen werden.

So entstanden seit der ‚Machtergreifung' nicht nur „eine Reihe neuer Festplätze"[258], um Raum für die Erziehung des „neuen Menschen" zu schaffen, sondern dieses Anliegen bedingte ebenso „die Umänderung schon vorhandener Architektur-Plätze"[259]. Denn bevor das neue Regime der jeweiligen Stadt eine prägende topographische Gestalt verleihen konnte, erfolgte zwangsläufig die Indienstnahme historischer Prachtstraßen oder ‚Architekturplätze'[260], die genügend Kapazität für die megalomanischen Machtdemonstrationen des Regimes boten. Vergleichsweise einfach war die Umbenennung von Straßen und Plätzen – sogar eines ganzen Berliner Stadtbezirks: ‚Friedrichshain' in ‚Horst Wessel'. Als „Zeichen der Aneignung der Stadt"[261] sollte jede Kleinstadt einen zentralen ‚Adolf-Hitler-Platz' erhalten.[262]

Bedingt durch die Baudichte und Nutzungsgeschichte städtischer Straßenzüge und Plätze, wurden jedoch bereits bestehende politische, religiöse oder ökonomische Machtstrukturen in Form von Platzarchitektur, Monumenten oder gar Werbetafeln vorgefunden, die es zu okkupieren oder zu zerstören galt. Gerade die städtische Geschäftsreklame war bereits seit ihren Anfängen in der zweiten Hälfte des Kaiserreiches und verstärkt seit den 20er Jahren immer wieder Gegenstand scharfer Grundsatzdebatten gewesen, zu der sich vielfach Fachblätter äußerten.[263] Jetzt war es natürlich im Rahmen der nationalsozialistischen „Werbung" umso notwendiger geworden, die Geschäftswelt in der Stadtgestaltung nicht die Oberhand gewinnen zu lassen. Artfremde Symbole und Lockungsmittel mussten verbannt oder wenigstens eingeschränkt werden: „Wüstes

[257] Vgl. Oechslin/Buschow 1984, S. 43.

[258] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 188, Stichwort: ‚Festplätze'.

[259] Ebd. Als Beispiele für neu geschaffene Plätze werden hier die Aufmarschplätze und Anlagen in Nürnberg aufgeführt und kurz beschrieben. Als umgestaltete Plätze werden der Königliche Platz in München und der Lustgarten in Berlin genannt. Die Unterteilung in neu entstandene und umgestaltete Festplätze ist deutlich und lässt sich als Untersuchungskriterium übernehmen.

[260] Vgl. *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 439, Stichwort: ‚Platzanlage'.

[261] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 673, Stichwort: ‚Reichshauptstadt'.

[262] Siehe in vergleichbarer Weise zu diesen politischen Strategien der „Zerstörung und Umwandlung des öffentlichen Raums": Harten 1994, S. 30 ff.

[263] Wolf/*Heimatschutz* 1930, S. 138-145; Lindner 1934 und 1936; Lindner/Kulke/Gutsmiedl 1938; Lindner/Böckler 1939. Siehe zu der historischen Entwicklung von Reklame: Lamberty 2000; zu nationalsozialistischer Werbung: Westphal 1989.

Durcheinander“ musste bereinigt und „Reklameorgien“ beseitigt werden[264], um freie „Plakatierungsflächen“ zu schaffen.

Den zeitgenössischen Architekturzeitschriften sind immer wieder Verbesserungsvorschläge und der Versuch einer Eindämmung zu entnehmen.[265] Besonders in Bezug auf die städtische Lichtreklame war schon 1928 in der *Baugilde* zu lesen:

> Wir sehen ein blindwütiges Sichübertrumpfen, Ueberschreien, ein sinnloses Lichtgezappel, das um jeden Preis die Aufmerksamkeit auf sich lenken will. Was darum vor allem nötig wäre – und hier hat der Architekt – so will uns scheinen – auch eine erzieherische Aufgabe, wäre etwas mehr Disziplin.[266]

Denn alles, was ein bürgerliches Stadtbild stört und in die dehnbare Kategorie der „Unordnung“ fällt, kann zum Feindbild erklärt werden.[267] Oder wie es Berthold Brecht sagte: „Wo nichts am rechten Platz liegt, ist Unordnung. Wo am rechten Platz nichts liegt, ist Ordnung.“[268]

Während es also in den Städten wie Berlin oder München galt, die bauliche Historie selektiv auszuwählen, umzugestalten und dann zu vereinnahmen, stand dem Ausdruck einer neuen sozialpolitischen „Ordnung“ auf dem Reichsparteitagsgelände nur wenig gegenüber. Das neu erschaffene Reichsparteitagsgelände am Rande Nürnbergs konnte durch seine isolierte topographische Position gänzlich mit politischen Inhalten aufgeladen werden – anders als die Festplätze, die stets bauliche und symbolische Konkurrenz hatten.

---

[264] Bildunterschriften von Negativbeispielen in Düsseldorf und Berlin in: Lindner in *Baugilde* 34/1936, S. 1039. So auch der Architekt Johannes Krüger in Bezug auf Lichtreklame: „Auch hier würde eine größere Zurückhaltung meist mehr bringen.“ Krüger in *DB* 40/5. Okt. 1938, S. B 1090.

[265] Lindner in *Baugilde* 34/1936, S. 1038. Teilgebiete der Außenreklame wurden von einem vom Propagandaministerium eingesetzten ‚Werberat der deutschen Wirtschaft‘ geregelt. Diese Vereinigung unterstand somit der obersten Instanz der Festraumgestaltung. Dass „artfremde“ Symbole in deutlicher Konkurrenz zu denen der Partei standen, zeigt ein Grundsatzartikel, der zu einem der ersten wichtigen Festausschmückungen, zum ‚Tag der Deutschen Kunst in München‘, erschien: Mit diesen Richtlinien sollten „den in Berlin verantwortlichen Behörden Anregungen gegeben werden [...], wie in einer modernen Großstadt mit hohem Verkehrsaufkommen und auffälliger Geschäftsreklame eindrucksvolle Dekorationen zu gestalten waren“. Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 226.

[266] *Baugilde* 7/10. April 1928, S. 251.

[267] Wie im faschistischen Italien wurde „‚unordentliche‘ Architektur zum Abbild gesellschaftlicher Malaise stilisiert“. So richtete sich die Umgestaltung Roms „gegen eine tiefgreifende Unordnung, gegen eine Art sozialer Krankheit, deren Symptom und Vorzeichen fast immer die städtische Unordnung“ gewesen sei. Siehe dazu: Niklas Maak: „‚Mussolini bâtisseur‘: Die ‚Lecon de Rome‘ des Auguste Perret“, in: *KB* 1/1997, S. 84.

[268] Zit. nach: Adi Kälin: „Verschönerung oder Beschönigung. Kontra: Zürich ist nicht Ballenberg“, in: *Zürich Stadt Tagesanzeiger* vom 14. September 1998.

I. Städtische Festplätze: Berlin

1. Das Erbe preußischer Ordnung und großstädtischer Unordnung

Architektonisch hatte die Metropole Berlin zwei Gesichter: Einerseits war sie Zentrum preußischer Macht und Selbstdarstellung sowie Kasernenstadt und andererseits Industriemetropole und Schauplatz der avantgardistischen Moderne. Noch in der Weimarer Republik hatte die Inszenierung der Metropole dazu gedient, die Kaiserzeit zu überwinden, „ein neues Stadtbild soll[te] den Anbruch einer neuen Epoche signalisieren und die Erinnerung an die Kaiserzeit, die Kriegszeit, die Niederlage, die gescheiterte Revolution, an die verheerenden sozialen und politischen Folgen tilgen“[269].

Nach dem Machtwechsel wurde gerade die Anbindung an preußische Traditionen als ein wichtiges herrschaftslegitimierendes Mittel gesucht. So bot die Infrastruktur der Stadt bereits eine Abfolge von tradierten Fest- und Trauerstraßen. (Abb. 32) Das Brandenburger Tor markierte einen wichtigen Abschnitt dieser Strecke und sollte bereits am Abend des 30. Januars 1933 zur Machtübernahme in die Feststrecke miteinbezogen und als Geschichtssymbol okkupiert werden. Auch die Baukunst des „goldenen Zeitalters des preußischen Klassizismus“[270] erfuhr eine äußerst positive Rezeption. Folge war die Indienstnahme und das Kopieren klassizistischer Bauten, die in Berlin reichlich vorhanden waren.

Andererseits hatten die Nationalsozialisten mit Berlin ein „Erbe“ angetreten, das Teile bereithielt, von denen man deutlich Abstand zu nehmen versuchte und mit Synonymen wie Großstadt, Moloch oder schlimmer noch: *Chaos* belegt war. Besonders für die konservativen, radikalsten Agraisten, Romantiker und Vertreter der Rassentheorien galt die Großstadt als absoluter Antipode zum idealisierten Land und daher eher ungeeignet als Dauerfeststätte.[271] So ist in *Wasmuths Lexikon der Baukunst* nachzuschlagen: „Da die G[roßstadt] erfahrungsgemäß die Lebenskräfte der Nation im biologischen und seelischen Sinne immer wieder gehemmt hat, so müssen wir uns mit diesem Problem auseinandersetzen.“[272] Eine ganz deutliche Position bezog das *Zentralblatt der Bauverwaltung*, das vom Propagandaministerium herausgegeben wurde, im Kontext einer überaus gelobten Festausschmückung in München 1933:

> Wir bringen die ausführliche Schilderung der Festausschmückung Münchens besonders gern, um namentlich den um das würdige Stadtbild der Reichshauptstadt besorgten und zur Sorge verpflichteten Kreisen die Anregung zu geben, darüber

[269] Bienert 1992, S. 100. Freundlicher Literaturhinweis von Lars Quadejacob, Stuttgart.

[270] Whyte in: *Ausst. Kat. Kunst und Macht. Im Europa der Diktatoren*, London/Barcelona/Berlin 1996, S. 44 f.

[271] Großstadtfeindlichkeit hatte sich schon in den Wahlkampfkampagnen als äußerst wirksames Mittel herausgestellt, und sie flaute erst im Zuge einer wirtschaftlichen Wertsteigerung ab 1935 allmählich ab. Siehe dazu: Reichhardt/Schäche 1998, S. 29; Janet Ward: *Weimar Surfaces. Urban visual culture in 1920s Germany*, Berkeley/Los Angeles/London 2001. Siehe zur Großstadt in der Moderne: Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte.Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988.

[272] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937 S. 264 f., Stichwort: ‚Großstadt‘. Bezogen auf die Siedlungspolitik, mit dem (vage formulierten) Ziel, die Hochhausbebauung einzudämmen und Siedlungen und Flächen zu fördern.

> nachzusinnen, welche Plätze und Straßen Berlins nach ihrer so überaus starken Inanspruchnahme durch Verkehr und Geschäftsreklame in ihrer heutigen Gestalt noch den Untergrund für eine eindrucksvolle Ausschmückung zu geben vermöchten. Berlin könnte sogar noch ein eigenes Gesicht haben, das aber wie hinter einer häßlichen Maske verborgen ist.[273]

Bevor Berlin zur neuen Metropole ‚Germania' in unvergleichbaren Dimensionen gesäubert, ausgebaut und die Neugestaltung prägende Formen politischer Architektur annehmen konnte, durch Aufmarschachsen und weiträumige Feierplätze dominiert[274], wurde die Stadt abschnittsweise zum Festraum ausgedehnt. In den ersten drei Jahren beschränkten sich die politischen Inszenierungen auf das Tempelhofer Feld im Süden der Stadt und auf das Gebiet um den Lustgarten im Zentrum, das kontinuierlich ausgebaut wurde. Schon 1936 im Rahmen der Olympiade wurde anhand ephemerer Mittel eine Feststrecke bis zum Stadion im Westen, oberhalb des Grunewaldes, ausgestattet, die zugleich die geplante Ost-West-Achse markierte.[275] Denn erst zu Beginn des Jahres 1939 konnte der mittlerweile zum Generalbauinspektor aufgestiegene Speer die Fertigstellung der neu ausgebauten sieben Kilometer langen Ost-West-Achse – die vom Brandenburger Tor bis zum Mussoliniplatz reichte – präsentieren.

Die erste Masseninszenierung, die in der Reichshauptstadt unter dem nationalsozialistischen Regime zelebriert wurde, war die am 30. Januar 1933 am Abend der ‚Machtergreifung'. Die letzte Feier, die dort abgehalten wurde, fand am 14. Juni 1940 aus Anlass des Einmarsches der deutschen Truppen in Frankreich statt. So wurden nicht nur jeder Nationalfeiertag, sondern auch einmalig stattfindende ‚politische Feiern' im großen Rahmen zelebriert. Die Metropole Berlin war somit zeitweise wochenlang Austragungsort faschistischer Machtdemonstrationen und ständig im Festkleid.[276] Seit der ‚Machtergreifung' ging die Ausschmückung der Großstadt für Massenveranstaltungen konform mit ihrer baulichen Umstrukturierung, die sich sogar wechselseitig bedingten.[277]

2. Die Ausgestaltung des Tempelhofer Feldes für die Feiern zum 1. Mai

Am 28. April 1933 notierte Goebbels in seinem Tagebuch: im „Tempelhof sind gigantische Anlagen gebaut worden. Sie bieten ein grandioses Bild nationalsozialistischen Gestaltungswillens."[278] Auch bei Hitler fand die Ausgestaltung der „großen Abendfeier"[279]

---

[273] Schoen in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 575.

[274] Siehe Reichhardt/Schäche 1998.

[275] *Protokoll* einer Besprechung des Vorstandes der Olympiade 1936, Punkt 8: ‚Ausschmückung der Stadt Berlin', S. 6-8 (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 479).

[276] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 205.

[277] „Eine äußerste Steigerung erfährt die Aufmarschplatzgestaltung, die den bedeutendsten Beitrag des Nationalsozialismus zur Baukunst des Jahrhunderts darstellt, in den Stadtumbauplänen." Teut 1967, S. 181.

[278] Goebbels/*Tagebuch 1924-1941* 1987, S. 413 (Eintrag vom 28. April 1933). Weiter heisst es dort: „Das ganze Volk soll sich vereinen in einem Willen und in einer Bereitschaft."

[279] 1933 wurden drei große Feiern in Berlin abgehalten: Im Lustgarten wurde um 9 Uhr der feierliche Staatsakt mit Ansprachen begangen, um dort um 18 Uhr Abordnungen der reichsweiten Arbeiterschaft zu empfangen. Um 20:30 Uhr begann dann die Abendfeier auf dem Tempelhofer Feld. Alle drei Feiern wurden im Rundfunk übertragen.

auf dem Tempelhofer Feld Anklang.[280] Die riesigen Festräume, die für die insgesamt sieben großen Massenfeiern in der Reichshauptstadt, anlässlich des 1. Mai gestaltet wurden, galten als „die ersten nennenswerten Festraumschöpfungen nach dem Kriege [...] im Dritten Reich“[281]. (Abb. 33) Bis einschließlich 1935 wurde der zentrale Staatsakt auf dem Tempelhofer Feld begangen, ab 1936 dann im neu umgestalteten Lustgarten. Diese beiden Areale sollen im Nachfolgenden auf ihre bautechnische, ästhetische und rituelle Funktionen als Festplätze für Begehung der Massenfeiern zum 1. Mai untersucht werden.

Mit dem als Nationalfeiertag kalendarisch verankerten 1. Mai wurde ein Arbeiterfest okkupiert und in eine öffentliche Machtdemonstration der Partei umgelenkt. In dieser Bedeutung wurde der Feiertag bis einschließlich 1939 jährlich begangen. Die standardisierte Abfolge der Hauptveranstaltungen des Maifeiertags bestand hauptsächlich aus Kundgebungen. Am Vormittag beginnend mit einer Jugendkundgebung, gefolgt von der ‚Hauptkundgebung der Schaffenden Bevölkerung‘ und abgeschlossen mit dem Fackelzug der Wehrmacht und der Parteigliederungen als Abendkundgebung.[282] Das Bestreben der Propagandaspitze artikulierte sich darin, endgültig den klassenkämpferischen und internationalen Charakter des 1. Mai zu verdrängen.[283]

Neben der zentralen Veranstaltung in Berlin wurden Parallelveranstaltungen in weiteren Großstädten abgehalten.[284] Ab 1934 wurden reichsweit auch in Kleinstädten und Dörfern sehr volkstümlich geprägte Feiern organisiert und inszeniert. Die Richtlinien zur Gestaltung dieser Feste wurden in Berlin durch die Reichspropagandaleitung erstellt und an die örtlichen untergeordneten Parteigruppen gegeben, die für die Organisation der Parallelfeiern zuständig waren. Dies geschah einerseits, um die Feste auf einer nationalen Ebene einzubinden, andererseits um Traditionen politisch zu belegen.[285] Dieser Aspekt scheint gestalterisch diametral dem städtischen Raum gegenüberzustehen.

Die Tribünenaufbauten, die Albert Speer 1933 für die Massenkundgebung auf dem Tempelhofer Feld entwarf, gehören zu den ersten temporären Bauten des ‚Dritten Rei-

---

Schreiben des Reichsministers des Innern [Wilhelm Frick] an alle obersten Reichsbehörden vom 21. April 1933 (StA Hbg 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/ 1, 1. Mai).

[280] Speer schrieb, er sei „begeistert“ gewesen. Speer 1969, S. 40.

[281] Weidner 1940 S. 187.

[282] Siehe zum offiziellen Programm des 1. Mai 1933, Weidner 1940, S. 138 f.; Schellack 1990, S. 291. Siehe auch Schmädeke in Engel/Ribbe 1997, S. 82 ff.

[283] Gerade bei den Festinszenierungen zum 1. Mai wurde dem technokratischen Aspekt von „Arbeit“, der aus der Industrialisierung und der Weimarer Republik stammte, die „reine“ geordnete Volkstümlichkeit und der Wert des *deutschen* Handwerks entgegengesetzt. Dies geschah durch die Verstärkung von Volkstümlichkeit und der Propagierung des deutschen Handwerks unter Berücksichtigung regionaler Bräuche, die bei den örtlichen Feiern bewusst gefördert wurden. Vgl. Schellack 1990, S. 308.

[284] Im *VB* 3. Mai 1933 sind folgende Städte aufgeführt: Königsberg, Oberschlesien, Hamburg, Stuttgart, Köln, Mannheim, Kassel, Stettin, Dresden, Frankfurt am Main, Aachen, Leipzig und Nürnberg.

[285] Die Anbindung an germanisches Brauchtum diente dazu, historische Tradition so fern wie möglich von der „städtischen“ Arbeiterbewegung auszulagern. Gerade in kleineren Publikationen wie in Beratungsheften zur Festgestaltung des 1. Mai wird diese Perspektive immer wieder betont. Wie es in einem Heft von 1934 lautet: „...so steht am Anfang die germanische Maifeier mit ihrer symbolstarken Götterehrung.“ Scharff 1934, S. 44. Siehe vergleichsweise weitere Feier- und Beratungshefte, wie: *Nationaler Feiertag des deutschen Volkes. Beratungsstoff*. 3. Folge, Hamburg 1939; Gaudienststelle der NS-Gemeinschaft ‚KdF‘ in Verbindung mit der NSDAP (Hrsg.): *Unser Maibaum*, Stuttgart 1937; *Nationaler Feiertag des deutschen Volkes. Richtlinien und Anregungen zum 1. Mai*, Königsberg 1938.

ches‘, die für eine wiederkehrende Veranstaltung errichtet wurden.[286] Es war der erste Auftrag des noch jungen Architekten für eine politische Massenfeier, und er sollte damit zum ‚Amtsleiter für künstlerische Gestaltung der Großkundgebungen‘ in der Reichspropagandaleitung aufsteigen.[287]

Die Flächen des Tempelhofer Feldes, die im gleichnamigen Bezirk südlich des Stadtzentrums liegen, besaßen eine bereits fast 200-jährige militärische Nutzungsgeschichte. Als Exerzier- und Paradeplatz hatte das Tempelhofer Feld schon seit 1722 unter dem Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. gedient und blieb bis zur letzten Parade im Jahre 1914 als Truppenübungsplatz in dieser Funktion.[288] Gleichzeitig hatte das Gelände als ein beliebtes Wochenendziel und Naherholungsgebiet der Berliner Bedeutung erlangt. Seit den Anfängen der Fluggeschichte wurde das Gelände auch als Flugplatz genutzt, allerdings noch ohne weitere nennenswerte Infrastruktur.[289] Zwischen 1936 und 1941 wurde es zum heutigen Berliner Flughafengelände Tempelhof unter dem Architekten Ernst Sagebiel fertig gestellt[290], weshalb der Festraum für die Hauptkundgebung ab 1936 in den Lustgarten verlagert wurde.

Dieser Bezirk bot sich einerseits durch die militärische Nutzungsgeschichte, die einen gewissen Bekanntheitsgrad bedingte, und andererseits durch die Ausmaße der Flächen für die ersten Maikundgebungen des Regimes an. Von den großen Flächen, die 1933 noch vor dem Ausbau zur Verfügung standen, wurde ein rechteckiger circa 500 x 900 Meter großer Abschnitt des Geländes abgeteilt. Eine Eingrenzung des Platzes war östlich durch die vertikal verlaufende Berliner Straße und nördlich durch die Flughafenstraße bereits gegeben. (Abb. 34) Um eine weitere Abgrenzung und Einfassung des Feldes im Westen und im Süden zu erhalten, wurden Tribünenteile und Hakenkreuzbanner in Dreiergruppen herangezogen, als die beiden elementarsten Gestaltungselemente, die sich bei den Feiern des Regimes in entsprechender Form und Ausführungsart bewähren sollten.

Die Grundlage der künstlerischen Ausgestaltung war durch Ideenskizzen Speers festgelegt worden.[291] Die Bauleitung oblag der Bauabteilung der Zentralen Hochbauverwaltung Berlins.[292] An Materialkosten veranschlagte Speer nach seinen Skizzen für die

---

[286] Vgl. Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 205. Die Einlagerung des gesamten Fahnen- und Tribünenmaterials übernahm die Stadt Berlin.

[287] Wolters 1943, S. 8. Siehe dazu auch Speer 1969, S. 39 f.

[288] 1932 hatten dort auch politische Kundgebungen des ‚Stahlhelms‘, stattgefunden.

[289] Bereits 1909 hatte Orville Wright seine zweiwöchigen Flugversuche auf dem Tempelhofer Feld unternommen und einen Weltrekord im Höhenflug aufgestellt. Erst im Zuge des ersten regelmäßigen Flugverkehrs ab 1923 wurde es auf eine Fläche von 1.500.000 Quadratmetern mit Flugzeughallen, Werkstätten, einem Abfertigungs- und Verwaltungsgebäude ausgebaut. Siehe dazu: Philipp Meuser: *Vom Fliegerfeld zum Wiesenmeer. Geschichte und Zukunft des Flughafens Tempelhof*, Berlin 2000.

[290] Vgl. „Am Flughafen“, in: *Bauwelt*, Heft 46, Bd. 85 vom 2. Dezember 1994, S. 2543-2544.

[291] Vgl. Weidner 1940 S. 139; Speer 1969, S. 40.

[292] Zu der Bauabteilung gehörten 1933, der Magistrats-Oberbaurat Helmcke und der Regierungsbaumeister Hättasch. 1933 waren die ‚Organisationsbevollmächtigten‘ Schulze-Wechsungen und Speer. 1934 traf ein Arbeits- und Bauausschuss, der dem Propagandaministerium unterstand, die Vorbereitungen. Dem Ausschuss gehörten Ministerialrat Wilhelm Haegert, Regierungsrat Leopold Gutterer und Albert Speer an. Hinzu kamen Techniker und Bauzeichner, die den kommissarischen Stadtbauräten B. Kühn und Rendschmidt unterstanden. Siehe: Rendschmidt in *ZdB* 21/23. Mai 1934, S. 278 u. 285 f.

Ausgestaltung 50.000 Reichsmark. Ausgegeben wurde schließlich das Fünffache: insgesamt 259.218,41 Reichsmark. Dies führte zu einigen Unstimmigkeiten zwischen dem Reichspropagandaministerium und dem Magistrat, die die Kosten übernehmen sollten. Letztendlich trug der Magistrat die Kosten für den Festplatz und seine Ausschmückung und die Partei trug die Kosten für die Fackeln der Abendfeier.[293]

An der Flughafenstraße wurde der rechteckige Platz von hufeisenförmigen Tribünen eingefasst, die den zahlenden Zuschauern vorbehalten waren. Der 140 Meter breite Oststreifen des Feldes war als leere Fläche dann für die freien Zuschauer vorgesehen. Die Platzfläche wurde in zwölf Felder unterteilt und diente als Aufmarschgelände für die Betriebszellenorganisationen.[294] Die Kapazität umfasste 12.000 Tribünenplätze und rund 70.000 Rasenplätze.[295] Zu dieser Veranstaltung mussten von verschiedenen Stellen Fahnen ausgeliehen werden, da es zu dieser Zeit noch keinen Gesamtbestand gab. Des Weiteren umfassten die Schmückungselemente: zwei Tribünen, vier Pylone, circa 260 Fahnenstangen, circa 260 Banner (aus Wollstoff), für die Verkleidung der Tribüne Stoffbahnen und Gründekoration.[296]

Die wegen der Größe des Feldes nur spärlich „aus Fahnengruppen gebildete Längseinfassung stellten die ‚Wände' des Festraumes beziehungsweise die ‚Grenze' des Feldes dar"[297], die eher als Markierung dienten. Eine weitere räumliche Begrenzung bestand aus ephemerem Material: Die Uniformen der „ringsumfassende[n] Menschenmauern"[298] und die Fahnen wirkten gleichermaßen – besonders in photographischen Zeugnissen der Inszenierungen – wie eine ‚textile Architektur', die besonders bei der nächtlichen Anstrahlung zur Geltung kam. (Abb. 35)

Die technischen Einrichtungen, die aus Starkstrom- und Fernmeldeanlagen, einer Lautsprecheranlage und einer Beleuchtungsanlage bestanden, waren bereits 1933 sehr aufwändig und wurden bis 1935 kontinuierlich verbessert.[299] 1934 wurden „echofreie Pilzlautsprecher" von Telefunken aufgestellt. (Abb. 36) Während der Inszenierung 1933 entstand ein Wochenschaufilm, der bereits wenige Tage später gezeigt wurde. Auch hierfür wurden eigens insgesamt neun zehn bis vierzehn Meter hohe Filmtürme errichtet, Kabel verlegt und Scheinwerfer aufgestellt.[300] Die Lichtanlage wurde nach 1933

[293] *Schreiben* der zentralen Hochbauverwaltung Berlin vom 5. Mai 1933, LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 1809. Für das abschließende Feuerwerk, das nach einem Beschluss des Magistrats der Stadt Berlin veranstaltet wurde, entstanden Kosten von 275.000,- Reichsmark.

[294] Weidner 1940, S. 139.

[295] LA Berlin, A Rep 001-02 Nr. 1813, Tempelhofer Feld 1933/Karten. Bei der ersten Veranstaltung 1933 wurden die Absperrungen zum Feld wie auch zu den Tribünen so scharf kontrolliert, dass sogar Teilnehmer, die Eintrittskarten besaßen, nicht auf das Feld zugelassen wurden und sich daraufhin beim Magistrat Berlins beschwerten. Alleine in dem Amt, das auch den Vorverkauf organisiert hatte, gingen über 40 schriftliche Beschwerden ein. (LA Berlin, A Rep 001-02, Nr. 1813, 1933/Tempelhofer Feld).

[296] Unbezeichnetes und undatiertes Blatt von 1933 (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 1809).

[297] Weidner 1940, S. 187.

[298] Speer in *Baugilde* 13/Juni 1933, S. 613.

[299] *ZdB* 21/23. Mai 1934, S. 282 ff.

[300] Die daran beteiligten Firmen (Agfa, Ufa-Emelka, Tobis Film, Fox Tönende Wochenschau, Paramount (Stint) und Lignose Hörfilm) beteiligten sich teilweise anteilig an den dadurch entstandenen Kosten. (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 1809).

hingegen nicht wieder eingesetzt, da die Veranstaltung bis einschließlich 1935 morgens begann und vor den Abendstunden endete.[301]

2.1 Tribünenanlagen

Obwohl diese Platzgestaltung im Vergleich zu späteren Inszenierungen einen noch sehr provisorischen und ungeordneten Charakter hatte und vielerlei technische Pannen passierten[302], erfüllte sie als Festraum drei primäre Funktionen: Eine ausreichende Kapazität für die Erfassung der Massen, ihre Ausrichtung auf einen erhöhten Mittelpunkt und die Gewährleistung eines abgegrenzten markierten Areals. Eine konkrete *gleichförmige* und umschließende Begrenzung erfuhr diese Anlage nicht, sondern wurde durch zwei hölzerne Tribünen lediglich abgegrenzt und Blickpunkte durch Fahnensegel markiert.

Erstmals in der Baugeschichte bei antiken Theatern und Arenen[303] verwendet und noch heute als Bauelement der Sportarchitektur unerlässlich, um die Sicht der Massen auf das jeweilige Ereignis zu gewährleisten[304], sollten Tribünenanlagen in genau dieser Funktion zu einem festen Bestandteil der politischen Festarchitektur werden und spätestens in Nürnberg auf dem Reichsparteitagsgelände in die steinerne Architektur übergehen.[305] So leisten Tribünen ein Fassungsvermögen, das auf gleicher Grundfläche als Ebene nicht zu erlangen wäre. Um die Kapazität optimal ausschöpfen zu können, wurden die Publikumstribünen auf dem Tempelhofer Feld sogar nur zum Stehen eingerichtet.[306]

Unterschiedliche Ausformungen erhielten bei allen nationalsozialistischen Festplätzen die Publikums- und die „Führertribüne“, auch Ehren- oder Haupttribüne genannt. Während die Haupttribüne des Tempelhofer Feldes so angelegt war, dass sie sich durch Höhe und Gestaltung von den Massen auf dem Platz abhob, schufen die 406 Meter breiten Zuschauertribünen einen *Übergang* von zuschauender und „teilnehmender“ Masse. Sie wurden nicht voneinander getrennt, sondern die Aufgabe der Massen, quasi als Zuschauer ihrer selbst zu fungieren, wurde hier durch die Tribüne konkretisiert. Der Teilnehmer wurde zu einem Teil des ephemeren Inszenierungsraumes. Schließlich handelte

[301] *ZdB* 21/23. Mai 1934, S. 284.

[302] 1933 war es nicht möglich, auch bei nur geringem Wind die riesigen Fahnen zu befestigen. Trotz einer Kordeleinfassung rissen alle Fahnen. Organisatorische Probleme bereiteten die Schaffung von genügend Toiletten für 1,3 Millionen Menschen sowie die Einrichtung eines Kinderhortes für verloren gegangene Kinder. Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 249 f. Weitere Angaben werden sich in den entsprechenden ‚internen Berichten‘ im Staatsarchiv Berlin finden lassen, die nach jeder Massenkundgebung in minutiöser Ausführung angefertigt wurden, um vor allem die nächste Veranstaltung zu perfektionieren.

[303] Siehe dazu: Verspohl 1976.

[304] Dieser Frage widmete sich ganz intensiv der Architekt Werner March bei der Gestaltung des neuen Olympiastadions für die Reichshauptstadt, bei der er die Höhe der Sitzstufen aus der „Konstruktion der Sehlinien“ maß, sie sogar ausschlaggebend für die Gestalt des Ganzen ansah. March in *ZdB* 42/27. Sept. 1933, S. 499 (Skizzen von antiken und modernen Stufenkonstruktionen im Vergleich) u. S. 500 (theoretische Erläuterungen, ebenfalls Vergleich zu antiken Stadien und den Bemessungsgrundlagen bei Vitruv).

[305] Zu den Feiern zu Hitlers 50. Geburtstag 1939 wurden beispielsweise vor der Technischen Hochschule „beiderseits der Straße riesige, etwa 20000 Menschen fassende Tribünenanlagen für die Paraden errichtet“. Weidner 1940, S. 197. Zur Grundsteinlegung für den Reichsbank-Erweiterungsbau wurden ebenfalls hölzerne Tribünen errichtet. *ZdB* 21/23. Mai 1934, S. 286 f.

es sich wiederum auch bei jeder Formation um Stellvertreter einer ganzen Volksgruppe, die in idealisierter Form auf einer Platzfläche formiert und präsentiert wurde.

Diese Methode weist deutliche Vorbilder in der Theatergestaltung auf. Bereits 1908 hatte der Szenograph und Bühnengestalter Adolphe Appia im französischen Volkstheater in Jorat vorgeschlagen, durch eine große Proszeniumstreppe Zuschauerraum und Bühne miteinander zu verbinden. Das Publikum blieb dadurch frontal ausgerichtet, wurde aber nicht durch Orchestergraben, „Rampe oder Rahmen“[307], gegen die er stets vehement argumentierte, vom Bühnenraum abgetrennt. Es wurde auf diese Weise in eine räumliche Einheit mit dem Bühnengeschehen eingebettet: In „einer geräumigen Ebene, die sich zu Füßen der Zuschauerreihen beginnend entfaltet und bereit ist, die Bühnenaufbauten aufzunehmen“[308].

Sich deutlich von der Fläche abgrenzen sollte hingegen die Haupttribüne, die das dominante Zentrum der Tempelhofer Anlage bildete.[309] Die mehrstufige, symmetrisch angeordnete Hauptribüne aus Holz, in einer Breite von 106 Metern, erhob sich terrassenförmig zu einer Höhe von bis zu 9,5 Metern.[310] (Abb. 37) Mehrere Treppenanlagen führten zu den Sitzplätzen der breiten Holztribüne hinauf, deren Prinzip an die riesigen römischen augusteischen *rostra* erinnert. An zentraler Stelle war ein breiter, so genannter Ehrenstand hervorkragend angebracht, der an den Kanten mit Grüngirlanden dekoriert und mit zwei Hakenkreuzen an der Frontseite markiert war. Hier nahmen die Reichsregierung und ihre Ehrengäste auf Holzbänken Platz. (Abb. 38) Weitere Sitzplätze, die links und rechts davon eingerichtet waren, dienten den Arbeitervertretern, der Presse, dem Propagandaministerium, dem Gau und der technischen Leitung.[311] Hinzu kamen bei der Veranstaltung über 3.000 Fahnenträger und 1.000 mobile Fahnen und Banner, die von den dort aufmarschierenden Verbänden aufgestellt wurden. Deshalb wird dieser nochmals erhöhte Teil der Haupttribüne in den technischen Zeichnungen und Beschreibungen ‚Fahnenberg‘ genannt.[312] Um weitere Sitzplätze zu schaffen und eine einheitlichere Wirkung zu erlangen, wurde 1934 die Haupttribüne beiderseits zu einer im Grundriss flachen U-Form verlängert, die sichtbaren Flächen mit Holz verschalt und mit einem hellen naturfarbenen Anstrich (Membranit) versehen.[313] (Abb. 39)

Die wichtigste gestalterische Maßnahme galt der architektonischen Umsetzung des feierlichen Höhepunkts einer jeden Zentralfeier, der Anwesenheit des „Führers“. Entsprechend hieß es in einem zeitgenössischen Feierheft: „Ziel einer Feierdekoration kann jedenfalls nicht Ablenkung, Unterhaltung und Beunruhigung, sondern nur die würdige

---

[306] „Insgesamt konnten rd. 13 000 Personen untergebracht werden. Sitzplätze waren nicht vorgesehen, da hierdurch die Besucherzahl auf die Hälfte eingeschränkt worden wäre.“ Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 244.

[307] *Ausst. Kat. Adolphe Appia* 1979, S. 12.

[308] Ebd.

[309] Auf zeitgenössischen Photographien ist zu erkennen, dass der Platz so überfüllt war, dass sich die aufmarschierten Formationen auch an der Haupttribüne drängelten.

[310] Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 249.

[311] Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 244.

[312] Ebd. Siehe auch dort zu den Verbesserungen der technischen Konstruktion.

Konzentration auf den Mittelpunkt der Feier sein.“[314] Im Zentrum der Haupttribüne befand sich der Führerstand, und von dort, erhoben über den Massen, sprach Hitler zum Volk. Der Ehrenstand der Tempelhofer Haupttribüne war mit einem umlaufenden Balkon umgeben und mit Mikrophonen für die Platzbeschallung und für die Rundfunkübertragung ausgestattet. Um seine herausgehobene Position zu verbessern, wurde er 1934 weiter vorgezogen und nochmals um drei Meter über die Regierungstribüne erhöht.[315] (Abb. 40)

Um dieses kultische Zentrum in der Hauptblickrichtung auch von weitem zu markieren, wurden hinter der Haupttribüne drei riesige Gruppen von Fahnensegeln aufgestellt, deren Konstruktion ebenfalls 1934 verbessert wurde. (Abb. 41) 1933 wurden diese noch in Holzgerüsten eingespannt, durch Drahtseile verankert und „‚seetüchtig‘ gesichert“.[316] (Abb. 42 u. 43) Jede Dreiergruppe bestand aus zwei roten Stoffbahnen in der Mitte, die von zwei Hakenkreuzbannern umgeben waren. Dieses Motiv einer Dreiergruppe sollte auch hinter der Haupttribüne der Luitpoldarena auf dem Reichsparteitagsgelände umgesetzt werden.[317] (Abb. 44) Wie die Illustrationen in zeitgenössischen Ratgebern zur Feiertagsgestaltung bestätigen, sollte sich dieses Ensemble als Teil eines Ausschmückungsrepertoires etablieren. (Abb. 45 u. 46)

Die zentralen Fahnenmasten, die sich genau hinter der Rednertribüne befanden, waren 33 Meter hoch, und das darin eingespannte Tuch maß 19 x 6 Meter. Die beiden äußeren Fahnengruppen waren mit dem Gerüst 26 Meter hoch. Das eingespannte Fahnentuch maß 15 x 5 Meter. Diese Anordnung setzte sich hinter der Tribüne in 14 kleineren Gruppen fort. Weitere, zwölf Meter hohe Fahnen deuteten eine Umsäumung des Platzes an. Die riesigen Hauptfahnen, für die 1934 dann eiserne Fahnenmasten konstruiert wurden, übertrumpften alle anderen insgesamt 132 Fahnen, die den Platz bereits 1933 markiert hatten.[318]

Albert Speer, der kurz nachdem er auch mit die Ausgestaltung des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes beauftragt worden war, schrieb: „Die gewonnene Macht sollte schon in der Architektur der Kulisse zum Ausdruck kommen.“[319] Der besondere Stellenwert wurde durch die räumliche Dominanz der Fahnen geschaffen. Sie fungierten als symbolischer Appell an die häufig stundenlang wartende Masse (auf den Tribünen wie auf dem Feld) vor dem Eintreffen Hitlers an dem Zentrum der wichtigsten kultischen Handlung. Die Fahne symbolisierte dabei die Omnipräsenz der höchsten Autoritätsfigur des NS-Staates. Die gewaltige Höhe, in die der Blick der Aufmarschierten gezwungen wur-

---

[313] Rendschmidt in *ZdB* 21/23. Mai 1934, S. 282.
[314] Dippe-Bettmar 1938, S. 44. Sperrung im Original.
[315] Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 282.
[316] Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 249. Zu genauen technischen und hydraulischen Angaben siehe dort weiter.
[317] Siehe Abb. bei Wolters 1943, S. 17.
[318] Weidner 1940, S. 187; Speer in *Baugilde* 13/Juni 1933, S. 613 f.; *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 249; Speer in Teut 1967, S. 187.
[319] Speer 1969, S. 41.

de – wie zur Kanzel des „Hohepriesters“ oder zum Altarbild –, machte diese in solch einer Raumkonstellation zu Unterworfenen. Gleichzeitig diente dieser Stellvertreter als Vergrößerung. Auch für den entferntesten Zuschauer (bis zu einem halben Kilometer) wurde der Ort Hitlers, der ansonsten nur als winziger Fleck wahrnehmbar war, optisch überhöht.[320] Denn auch auf zeitgenössischen Fernaufnahmen ist Hitler häufig nur durch die Präsenz der Fahnen zu erahnen. Durch die Größe und Höhe der Fahnen befand sich dadurch das Hakenkreuz, genauso wie Hitler, stets erhöht zum Betrachter.[321] So schrieb Hubert Schrade: „Es ist ein Ausdruck dieses zielgerichteten Gestaltwillens, dass eine Seite [...] zur beherrschenden gemacht worden ist. [...] Diese Ausrichtung geschieht durch die Steigerung der Formen auf der herrschenden Seite.“[322]

Fahnen wurden zu einem unabdingbaren Bestandteil einer jeden nationalsozialistischen Feierraumgestaltung. Erstens, um den Raum politisch zu kennzeichnen und, zweitens, um die Autorität des Staates darzustellen. Die Fahne sollte sich dabei einerseits zu einem raumkonstituierenden Element entwickeln und andererseits eine wichtige Beziehung mit der Festarchitektur eingehen. So schrieb auch Weidner: „Im modernen Festschmuck ist die Fahne mit der Tribüne in sehr enge Verbindung gebracht worden, wie es die Tribünenbauten anläßlich der Maifeiern im Dritten Reich mit ihren riesigen, an Holz bzw. Stahlgerüsten aufgehängten Bannern zeigen.“[323]. Es ergab sich eine neue Baugattung, ein Konglomerat von Architektur und ephemeren Inszenierungsmitteln, welche sich in den folgenden Jahren nicht nur für einmalig genutzte Festplatzstationen bewähren sollte, sondern auch zu einem bestimmenden Teil der festen Architektur wurde.

[320] „In optischer Beziehung ist die Wirkungsmöglichkeit eines Redners auf 80 bis 100 000 Menschen praktisch begrenzt.“ Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933, S. 243.

[321] Auf diese Bildsprache geht Rudolph Herz ein. Vgl. Herz 1994, S. 235.

[322] Schrade in *ZdB* 18/29. April 1936, S. 386.

[323] Weidner 1940, S. 182.

3. Die Verlagerung des Hauptkundgebungsplatzes: Der Lustgarten

Im Zuge der Bauarbeiten zum Flughafen Tempelhof wurde der Festplatz ab 1936 in den umgestalteten Lustgarten verlagert, der die Funktion einer zentralen Feierstätte übernehmen sollte.[324] Die Planungen für die Umgestaltungsmaßnahmen hatten bereits 1934 begonnen und wurden am 30. Januar 1935 in der Tagespresse bekannt gegeben.[325] Ein Jahr später, am 3. Februar 1936, schrieb die ‚Reichsleitung der NSDAP', dass „der Lustgarten in Berlin in Zukunft dasselbe darstellen wird, was der Königsplatz für München bedeutet"[326]. Die Lage in Berlins Mitte ermöglichte gleichzeitig die Einbindung des Hauptveranstaltungsortes in die ehemalige königliche Paradestrecke.[327] (Vgl. Abb. 32) Das erlaubte die Gestaltung einer insgesamt sechs Kilometer langen Feststraße, die am Deutschen Opernhaus begann und ihren Endpunkt am Lustgarten erhielt.

Während Inszenierungsstätten wie das Reichsparteitagsgelände oder das Tempelhofer Feld nur beschränkt bebaut waren, stellte bei der Aneignung dieses Platzes nicht nur die Gartenarchitektur, wie Springbrunnen, Zierbüsche und Bäume ein Problem dar (Abb. 47), sondern besonders die Bauten, die ihn umgaben und topographisch die Umgebung beherrschten. Der Lustgarten[328], ein rechteckiger Architekturplatz, war, wie noch heute, in seiner im 19. Jahrhundert mehrfach veränderten Gestalt auf drei Seiten von dominanten öffentlichen, politischen und sakralen Bauten umgeben: Gegenüber dem Berliner Stadtschloss befand sich das zwischen 1822-1830 gebaute Alte Museum von Karl Friedrich Schinkel, links davon der von Julius Carl Raschdorff und Otto Raschdorff errichtete Berliner Dom (1894-1905), während die gegenüberliegende, unbebaute vierte Seite an die Spreeufer stieß.

Die im 17. Jahrhundert als „Lustgarten" des Großen Kurfürsten ausgeführte Anlage besaß zu dem Zeitpunkt bereits eine lange Tradition als Ort öffentlicher politischer Versammlungen. Wie das Tempelhofer Feld hatte auch der Lustgarten unter Friedrich Wilhelm I. als Parade- und Exerzierplatz gedient. Auch Napoleon hatte nach seinem Einzug in Berlin am 27. Oktober 1806 seine Truppen über den Lustgarten exerzieren lassen. (Abb. 48) Zu einem Schauplatz und Forum politischer Ereignisse wurde der Lustgarten dann aber vor allem im 20. Jahrhundert.[329] Während der Weimarer Republik versammelten sich und demonstrierten dort zahlreiche vor allem linke politische Gruppierun-

---

[324] Die Baumaßnahmen zur Umgestaltung setzten relativ spät ein. Noch im Dezember 1934 waren die Eigentumsfragen ungeklärt, obwohl die Denkmäler bereits zu dem Zeitpunkt entfernt werden sollten. Die Presse veröffentlichte zwar das Bauvorhaben, doch auch im Februar 1935 war man noch immer mit organisatorischen Fragen, wie die Abtretung städtischen Geländes an den Staat oder die Straßen- und Gehwegbefestigung, beschäftigt. Auch die Einrichtung von öffentlichen Bedürfnisanstalten verursachte ein lange diskutiertes Problem. LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416 Akte Tempelhofer Feld/Lustgarten.

[325] *Schreiben* vom 30. März 1935, LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416, Tempelhofer Feld/Lustgarten.

[326] *Schreiben* der Reichsleitung der NSDAP der stellvertretenden Reichspropagandaleitung an Julius Lippert vom 3. Februar 1936, LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416, Akte Tempelhofer Feld/Lustgarten.

[327] Vgl. Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 222.

[328] Zu der Geschichte und Neugestaltung des Lustgartens siehe auch: Wimmer in *Die Gartenkunst* 2/1998, S. 281 ff.

[329] Die Kriegserklärung des deutschen Kaisers am 1. August 1914 und die Ausrufung der sozialistischen Republik am 9. November 1918 wurden hier von Karl Liebknecht bekundet.

gen wie die KPD, die SPD, aber auch bereits die NSDAP.[330] (Abb. 49) Unter der totalitären Herrschaft Hitlers sollte der Lustgarten dann gänzlich für die Parteifeiern okkupiert und dementsprechend baulich umgestaltet und inszeniert werden.

Als veränderungsbedürftig hatte der Lustgarten schon vor 1933 gegolten. Doch jetzt wurde vor allem die Dominanz des protestantischen Domes bemängelt, der „mit seinen gewaltigen Abmessungen, seiner pomphaften Architektur und seinem starken Relief“[331] das Alte Museum von Schinkel in den Hintergrund drängte.[332] Die zentrale dominante Position einer Kirche stellte bei der Aneignung von Plätzen sehr häufig die größte Konkurrenz dar.[333] Als Sakralbau und als „altes“ Wahrzeichen stand der Dom in ernsthafter Konkurrenz zu dem neuen Kultraum, der geschaffen werden sollte.[334]

Ein hierarchisches Ordnungsprinzip wurde angestrebt. Deshalb sollten auf keinem Festplatz die Platzwände gleichwertig sein – genauso wie es bei der Anordnung von Holztribünen geschah. Durch die Schaffung einer erhöhten und optisch markierten Haupttribüne sollte eine Seite hervorgehoben werden, als Kulisse für den „Führerstand“. Eine Diskussion über die Umsetzung dieser Strategie flammte bei jeder Form der Platzgestaltung auf – ob im Zusammenhang mit Neuentwürfen oder Umgestaltungsmaßnahmen.[335] Eine Möglichkeit bestand darin, durch neue Gebäude Schwerpunkte zu verlagern oder Blickachsen und Sichtbeziehungen in den Zuführungsstraßen zu verändern. Vielfach war es geplant, auch Teile der profanen Platzarchitektur abzureißen. Doch erfolgte dies zunächst selten. Üblicher war es, Baulücken durch neue Repräsentationsbauten zu schließen und dadurch Proportionen und symbolische Schwerpunkte anders zu gewichten und zu verändern. Im Lustgarten galt es, auf diese Raumkonstruktion Einfluss zu nehmen, ohne dabei die bestehenden Gebäude architektonisch

---

[330] Am 7. Februar 1933, wenige Tage nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, wurde auf dem Lustgarten von SPD-nahen Organisationen eine Demonstration veranstaltet, an der an die 200.000 Menschen teilnahmen, um gegen die Hitler-Regierung zu protestieren. Am 19. Februar 1933 fand der letzte Reichsbanneraufmarsch gegen die nationalsozialistische Regierung statt, der ebenfalls auf dem Lustgarten mit einer großen Kundgebung endete. Grube/DHM Berlin 1998 (1. März 2003), unpag. Eine Publikation von Heinz Knobloch besteht aus einer reichhaltigen Sammlung kleinerer Aufsätze und historischer Artikel aus Presse und Literatur zu Themen um den Lustgarten. Da aber keine Quellen genannt werden, ist das Buch zu wissenschaftlichen Zwecken unbrauchbar. Trotzdem sei darauf hingewiesen. Heinz Knobloch: *Berlins alte Mitte. Rund um den Lustgarten. Geschichte zum Begehen*, Berlin 1996.

[331] Dammeier in *ZdB* 7/13. Feb. 1935, S. 115.

[332] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 222.

[333] Schon bei der Wahl des jeweiligen Platzes musste deshalb genau selektiert werden. Der Stuttgarter Gaupropagandaleiter Adolf Mauer beschrieb 1937 diese Schwierigkeit im Zusammenhang mit kleinstädtischen Maifeiern: „Einmal wird der Baum auf einer von der Gemeinde weit entlegenen und einsamen Spiel- und Festweise aufgerichtet, ein anderes Mal wird er auf einem Asphaltplatz inmitten von ‚modernen‘ Hochhäusern einbetoniert. Derartige Plätze sind für den Maibaum denkbar ungeeignet.“ Eingebunden ist zugleich die Verachtung von großstädtischem Material wie Asphalt und Beton. „Der Maibaum gehört mitten ins Dorf, auf den Marktplatz oder auf den Kirchplatz – dort wo sich die Menschen aufhalten [...] Auch die Großstadt hat geeignete Plätze [...] Auf dem schönsten Platz [...] soll der Maibaum als Zeichen der Volksgemeinschaft und der erwachenden Natur seine Aufstellung finden.“ Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S.2.

[334] Der Dom erfuhr keine insgesamt negative Rezeption. Schließlich fand hier am 10. April 1935 die Prunkhochzeit des Reichsministers und preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring mit der Staatsschauspielerin Emmy Sonnemann statt.

[335] Wie in dem Aufsatz *Gedanken zur Platzgestaltung*, in dem par example unterschieden wird, ob ein wichtiger oder großer Bau überhaupt „seiner Lage nach eine Hauptachse schafft“, und es wird die Ansicht vertreten, dass dann aber die anderen Gebäude als „Gebäude untergeordneter Bedeutung an nebensächlichen Platzwänden“ erscheinen sollen. *DB* 25/19. Juni 1935, S. 486. Auch in den Kommentaren zu verschiedenen Wettbewerbsentwürfen wurde dieses Kriterium immer wieder aufgegriffen.

zu verändern. Denn die gesamte Stätte „verkörperte das absolute Epizentrum Preußens und folglich, nach der Vereinigung der deutschen Staaten im Jahr 1871, des gesamten Deutschen Reiches“[336].

Anders als auf dem Tempelhofer Feld, wo eigens eine Haupttribüne errichtet wurde, war als dominierende Stirnwand Schinkels preußisch-klassizistischer Bau mit seiner breiten Freitreppe, dem ionischen Portikus und der dahinter liegenden langen Vorhalle vorgesehen, auf den es galt, den Platz auszurichten. Gerade dieser Bau erfuhr zu der Zeit eine außerordentlich positive Rezeption. 1932 schrieb der Kunsthistoriker Richard Hamann: „Die Säulen- und Tempelfront wird wieder in ihr Recht eingesetzt.“[337] (Abb. 50) In diesem Ausspruch hatte er Bezug auf Bauten der Architekten Josef Hoffmann, Heinrich Tessenow und Peter Behrens genommen, die in den 1910er Jahren eine neue Phase dieses Formenkanons eingeläutet hatten und die, wie er schrieb, von „strenger Gesetzlichkeit geometrischer Flächen [...] mit einer auf Haltung und Repräsentation bedachten Monumentalisierung des Baukörpers“[338] geprägt waren. (Abb. 51) Im Zuge dieser Aufwertung galt die Fassade des Schinkelbaus als ultimativer preußischer „Archetyp“. Die „mächtige Säulenfront“ beschrieb Schrade als „die erste in Deutschland, die so unbeirrt das Pathos antiker Tempelfronten noch einmal sprechen wollte“.[339] Zugleich sprach er dem „Kunsttempel“ eine „sakrale Würde“[340] zu. Der preußische Staatsbaumeister Schinkel wurde als der „deutsche Grieche“[341] reklamiert, womit sich die zentralen ideologischen „Vorstellungen vom klassischen Edelmenschen und von rassischer Reinheit“ verbanden.[342] Gerade im Hinblick darauf, dass der Festplatz im August 1936 auch für eine Hauptfeier zu den Olympischen Spielen fungieren sollte, diente die Okkupation der Säulenfront des Alten Museums als idealer Hinweis auf diese Ideologien.[343]

Die wichtigsten Bestandteile der Berliner Inszenierung zum 1. Mai nach dem Umbau des Lustgartens wurden auf einem Gemälde des Parteimalers Rudolf Hengstenberg[344] verdichtet: (Abb. 52) Das Bild *Maifeier*, angefertigt in Berlin 1936 und ein Jahr später auf der *Internationalen Ausstellung* in Paris im ‚Deutschen Pavillon‘ ausgestellt, diente

[336] Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 43.
[337] Hamann [1932] 1951, S. 863.
[338] Ebd.
[339] Schrade in Krieck 1936, S. 54 f. Siehe dort auch zu Schrades Rezeption der Innenraumdisposition.
[340] Ebd.
[341] Pehnt 1989, S. 50.
[342] Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 44-45. So heißt es bei Wasmuths schon über die deutsche Festdekoration des 18. Jahrhunderts, dass diese „Festveranstaltungen [...] ihren Niederschlag [...] in den idealen Platz- und Denkmalsgedanken der jungen Architektengeneration des ausgehenden 18. Jahrhunderts, auch in Deutschland in den Entwürfen von *Gentz*, *Friedrich Gilly*, Weinbrenner, des jungen *Schinkel* und Klenze um 1800“ gefunden hätten. *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, Stichwort: ‚Festdekoration‘, S. 187. Kursiv im Original.
[343] Siehe zu der Ausstattung des Festraums bei den Olympischen Spielen in der vorliegenden Arbeit das Kapitel: ‚‘Opferfeuer‘: Das Eintreffen der Olympischen Flamme in Berlin‘, S. 228 ff.
[344] Den Nachlass des in Bremen verstorbenen Malers Ruldolf Hengstenberg (1894-1974) verwaltet die Rudolf-Hengstenberg-Gesellschaft in Bremen, Sankt Magnus. Seine Arbeiten als Regime-Künstler umfassen ideologieverherrlichende Bilder wie auch „dokumentarische“ Kriegsbilder. Siehe zu Hengstenberg: Lilli Hengstenberg (Hrsg.) und Georg Jedamski (Bearb.): *Rudolf Hengstenberg*, Bremen 1996; *Ausst. Kat. Der Maler Rudolf Hengstenberg,*

als Verkörperung und internationale Propagierung der offiziellen Parteiideologie dieses Festes.[345] Dargestellt sind genau die drei Ebenen, welche die Hauptteile der ästhetischen Inszenierung konstituierten: Im fernen Hintergrund ist als klassizistische Kulisse und zugleich Stirnwand aller dort stattfindenden Inszenierungen Schinkels Altes Museum zu erkennen. Das Zentrum wird von einem riesigen Maibaum bestimmt. Um den Raum ideologisch zu besetzen, ist im rechten Vordergrund eine Anordnung von Fahnen und schlicht gekleideten Menschengestalten zu sehen, über die sich im Himmel weiße Wolkenfetzen türmen.

Ein Gemälde von August Blunck aus dem selben Jahr und die zeitgenössischen Photographien geben eine sehr strenge Ordnung der Maiinszenierungen wieder: (Abb. 53) Für die Feiern wurde auf der Freitreppe als ephemerer Aufbau ein Führerstand aufgestellt. Das Museum wurde links und rechts von hohen getreppten Zuschauertribünen flankiert, die sich nach der Breite der Museumsfront richteten und eine längsrechteckige Platzfläche definierten. Diese wurden gestrichen und an den Vorderseiten wurde Stoff und Grünschmuck angebracht.[346] Ein deutliches Vorbild mag die Ausgestaltung des Pariser Platzes, 1905, zur 200-jährigen Feier von Charlottenburg gewesen sein: Mit ganz ähnlichen getreppten Zuschauertribünen, die an der Rückwand hohe, frei flatternde Fahnen und Girlanden erhielten, wurde eine längsrechtecke Paradefläche geschaffen.[347] (Abb. 54)

Im Lustgarten reihten sich hinter den einander zugewandten Tribünen an Stahlkonstruktionsmasten gleich große, straff gespannte Fahnenreihen, die zwei identische Wände bildeten. (Abb. 55) Das Zentrum der Anlage wurde von einem riesigen Maibaum in der zentralen Achse im hinteren Drittel des Festraumes besetzt. Neben den megalomanischen Fahnen bildete der riesige Maibaum das zentrale Schmückungselement des 1. Mai und verwob die omnipräsente Machtdemonstration des Staates mit dem traditionellen volkstümlichen Gedankengut, als verbindendes Element „zwischen dem alten Brauchtum des Frühlingsfestes [...] und [...] der großen politischen Feier des Tages der deutschen Arbeit"[348]. Denn der vom großstädtischen Alltagstreiben[349] isolierte kubische Raum stellte ohne diese Grünspolie noch keinen Bezug zur konkreten propagandistischen Absicht dieses Massenfestes als ‚Tag der nationalen Arbeit' her.

1894 - 1974, Hrsg. Jörn Barfod und Lilli Hengstenberg anlässlich der Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag des Malers im Potsdam-Museum, Potsdam/Husum 1994.

[345] Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 43. Das Gemälde befindet sich heute im US Army Center for Military History, Washington, D.C..

[346] *Sachstandsbericht über die von der Hochbauverwaltung der Stadt Berlin zum 1. Mai 1936 getroffenen Maßnahmen* (LA Berlin Pr. Br. Rep. 57, Nr. 416). Es geht nicht aus dem Bericht hervor mit welcher Farbe die Tribünen gestrichen wurden. Vermutlich waren sie weiß oder grau.

[347] Siehe zu der Ausgestaltung der Feiern 1905: Weidner 1940, S. 126 ff.

[348] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 5.

[349] Der nationalsozialistische Feierraum sollte „eine Einstimmung der Teilnehmer an der Feier bewirken, [...] sie von ihrem Alltag, von allem ‚Unwesentlichem' freimachen". Damus 1978, S. 127.

3.1 Leer Räumen, Pflastern, Ordnen und Markieren: Der Boden des Festplatzes

> Der F[ußboden] ist die Grundlage der Raumgestaltung. Wände (als senkrechte oder gekrümmte) Raumumgrenzung lassen sich auflösen zu dünnem Netzwerk, durchsichtigen Glasflächen, zu andeutenden Pfeilern, Masten und Stangen, Decken als oberer Raumabschuß können überhaupt fehlen, der Boden allein, die begehbare Grundfläche des Raumes, ist und bleibt ein unerläßliches Hauptelement.[350]
>
> *Wasmuths Lexikon der Baukunst, 1937*

Im Gegensatz zum Tempelhofer Feld wurde also eine strenge rechtwinklige und sehr hohe Einfassung angestrebt, wodurch der Platz „fast zu einem geschlossenen Raum“[351] wurde, wie es Wilhelm Lotz über die ephemere Gestaltung des Lustgartens schrieb. Und da Geschlossenheit eine Rahmung, also Wände oder Wälle voraussetzt, war es das Ziel, den Festraum als Architektur zu gestalten. Dieses Anliegen, den Lustgarten optisch streng einzufassen und vor allem genug Platz für die Formationen zu schaffen, artikulierte sich auch in der Umgestaltung des Festplatzbodens, der mit einem einheitlichen Steinbelag ausgelegt wurde. (Abb. 56)

Noch bevor Tribünenaufbauten aufgestellt werden konnten, war deshalb eine der ersten Maßnahmen, die vorhandenen Rasenflächen und die mittleren Anlagen zu entfernen, die den Platz zierten.[352] (Abb. 57) Diesen Vorschlag hatte schon der Architekt und Professor der technischen Hochschule Berlin, Arthur Mäkelt[353], gemacht, der am 4. Mai 1934 bei dem Staatskommissar Julius Lippert einen ersten Entwurf für ein ‚Staatsforum Berlin‘ eingereicht hatte: In seiner fünfseitigen Denkschrift schlug er die Entfernung aller Grünanlagen und Bäume, des Reiterstandbildes und der Granitschale vor. Das Alte Museum sah auch er bereits als Rednerzentrum mit einer monumentalen steinernen Rednertribüne.[354] In dem Entwurf plante er eine granitene Pflasterung, die in einer Senke gestaltet werden sollte und, nach Auffassung des Architekten, „als starkes künstlerisches Steigerungsmittel die Monumentalität des Platzes [...] erhöhen würde“[355]. Der Stadtrat B. Kühn stimmte in einem ausführlichen Bericht diesem Vorschlag zu und schrieb: „...die Platzgestaltung vor dem Museum – Plattenbelegt? – [...] Ästhetisch dürfte eine solche Anordnung nur von Vorteil sein, [...] sie [ist] unbedenklich und schließ-

---

[350] *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 1937, S. 220, Stichwort: ‚Fußböden‘.

[351] Lotz in *Die Kunst* 75, 8/Mai 1937, S. 241. Zit. nach Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 223. Goebbels schrieb am 2. Mai 1936 in sein Tagebuch: „Im Lustgarten ein zauberhaftes Bild. Unbeschreiblich. Ganz geschlossen.“ Goebbels/*Tagebuch 1936/1937* 2001, S. 73.

[352] Auch beim Wilhemsplatz, der einen Abschnitt der Feststrecke bildete, wurden die Grünflächen entfernt.

[353] Vermutlich handelt es sich um den 1891 geborenen Arthur Mäkelt, da er im Index eines Architektenverzeichnisses der TU Berlin aufgeführt wird. Mäkelt publizierte zwei Architekturbücher: Arthur Mäkelt: *Mittelalterliche Landkirchen aus dem Entstehungsgebiete der Gotik,* Beiträge zur Bauwissenschaft Heft 7, Berlin 1906; Ders.: *Baustoffe*, Leipzig 1957.

[354] Im „Sinne der antiken Rostra (...) flankiert von mächtigen, mit den Hoheitszeichen der Bewegung gekrönten Fahnenmasten und mit einer Standhöhe des Redners, die ihn auch der entferntest stehenden Teilnehmer der Veranstaltung erkennen lässt. Trotzdem bleibt die Rostra so tief unter dem Säulengange des Museums liegen und tritt so sehr gegen dessen mächtige Front zurück, dass die Erscheinung des Museums völlig unbeeinträchtigt bleibt.“ *Denkschrift Mäkelt* (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416).

[355] *Denkschrift Mäkelt* (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416).

lich würde mehr Fassungsraum bei Veranstaltungen geschaffen."[356] Abschließend vermerkte er: „Zusammenfassend darf gesagt werden, dass die Schaffung eines Forums vor dem Alten Museum – wie sie Prof. Mäkelt vorschlägt – durchaus zu begrüßen wäre, eine Erweiterung über den gegebenen Rahmen hinaus jedoch abzulehnen wäre, zumal die damit erreichte größte Ausdehnung inbezug auf den Versammlungsmaßstab des neuen Deutschlands nicht genügen dürfte."[357]

Unter Friedrich Wilhelm I. war der Lustgarten schon einmal leer geräumt, der Rasen des ursprünglichen Lustgartens abgetragen und der Platz mit Sand für die Parademärsche aufgeschüttet worden. Alle Schmuckelemente des Platzes verschwanden; die Büsche, die kleinen Springbrunnen wie auch die von dem Steinmetzmeister und späteren königlichen Baurat Johann Gottlieb Christian Cantian geschaffene monumentale Granitschale, die in der Mittelachse des Platzes vor dem Alten Museum stand und eine skulpturale Korrespondenz zwischen dem Bau und der Fläche herstellte. (Abb. 58) Ab 1827 aus einem massiven Granitfindling gemeißelt und 1834 festlich eingeweiht, war diese Schale zu einer der Hauptsehenswürdigkeiten im königlichen Berlin avanciert.[358] Die etwa 70 Tonnen schwere Granitschale mit einem Durchmesser von fast sieben Metern wurde bei den Umbauten in die Anlagen nördlich des Domes versetzt. Heute steht sie wieder an ihrem ursprünglichen Ort.

Auch das 1871 errichtete Reiterstandbild Friedrich Wilhelms III. von Hans Hartz, welches das Zentrum des Lustgartens beherrschte und die irreguläre, kreuzförmige Struktur des Wegesystems vorgab, war im Weg. Die folglich geplante Umplatzierung begründete man wie folgt: „Die engen Beziehungen, die König Friedrich Wilhelm III. zum Alten Museum als Bauherr und zum Dom als Schöpfer der protestantischen Union hatte, lassen es angebracht erscheinen, historische Pietät zu üben und sein Denkmal in der Nähe dieser beiden Bauten zu belassen."[359] Es wurde bei den Umbauarbeiten an die westliche Längsseite mit der Front zum Dom versetzt.[360] Gerade das Reiterstandbild, das bei seiner Entstehung weniger als individuelles Monument des dargestellten Monarchen betrachtet werden sollte, sondern eher als Denkmal der Monarchie, musste dieser zentralen Position enthoben werden. Die Versetzung an den Rand des Platzes machte das Monument erst recht zu einem Erinnerungszeichen dieser vergangenen Regierungsform.

Im Vergleich zu einer architektonischen Veränderung oder dem Neubau von Platz-Architektur ist die Neuplatzierung, Entfernung oder Zerstörung von Standbildern und Denkmälern, um sich von einem alten politischen System oder Regime zu distanzieren und um eine eigene neue politische Aussage zu artikulieren, mit verhältnismäßig gerin-

[356] *Bericht von B. Kühn vom 13. August 1934 über die Gestaltungsvorschläge von Mäkelt*, LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416, Tempelhofer Feld/Lustgarten.
[357] Ebd.
[358] Grube/DHM Berlin 1998 (1. März 2003), unpag.
[359] Dammeier in *ZdB* 7/13. Feb. 1935, S. 115.
[360] Ebd. Vgl. Behrenbeck 1990, S. 222. 1934 war das Fundament des Denkmals (wie auch das vieler anderer historischer Bauten an dem Platz) ohnehin durch den Erweiterungsbau der Reichsbank und der damit verbundenen Grund-

gem Aufwand verbunden – auch wenn die Umplatzierung und Aufstockung der Siegessäule[361] um sieben Meter auf der Hauptparadestrecke einen wesentlich größeren Aufwand bedeutete. Die Entfernung alter politischer Zeichen erinnert an Maßnahmen, die während der Französischen Revolution mit ähnlicher Vehemenz durchgesetzt wurden.[362]

In der ersten Planungsphase sollten in jeder Ecke des Lustgartens schmale längsrechteckige Rasenflächen angelegt werden, auf denen jeweils zwei der insgesamt acht Sandsteinfiguren von Wilhelm Christian Meyer aufgestellt werden und „zur Belebung beitragen“ sollten.[363] (Abb. 59-61) Diese Idee wurde wieder verworfen. Der Platz sollte weder Rasenflächen noch „belebende“ Bildwerke erhalten.

Die Tendenz im Nationalsozialismus, personenbezogenen Denkmälern einen untergeordneten Stellenwert innerhalb eines Festraumes zu geben, stellt sich als ein weiteres wichtiges Merkmal der Festraumgestaltung dar. Denn angestrebt war stets eine leere Monumentalität des Platzes und die Kargheit einer Platzfläche. Bei *Wasmuth* wurde, weniger politisch als primär mit einer mangelnden Qualität, förmlich mit einer „Denkmalsepidemie“ historischer Denkmäler des 19. Jahrhunderts argumentiert.[364] Erst der Kunstkritiker Werner Rittich vermochte die wirklichen Motive zu nennen, als er schrieb: Die Bauplastik „ist die Parallele zur Ausweitung des Begriffes der Architektur auch auf die städtebauliche Planung“[365]. Der Festplatz sollte als politischer Raum mit den übergeordneten Symbolen der Partei ausgestattet sein, die miteinander korrespondierten.

Richtungweisend war auf dem Festplatz die Mitte. „Nicht richtungslos auf die Mitte bezogen, sondern eine Mitte umfassend und zugleich orientiert“[366], wie Hubert Schrade über das Zeppelinfeld auf dem Reichsparteitagsgelände schrieb. So fanden nicht nur historische, sondern auch zeitgenössische figurale Monumentalplastiken ihren Aufstellungsort nie zentral auf dem Hauptkundgebungsplatz, sondern auf kleineren Vorplätzen

---

wasserabsenkung beschädigt worden. Siehe dazu: Dietmar Arnold und Ingmar Arnold: *Schloßfreiheit: Vor den Toren des Stadtschlosses*, Berlin 1998.

[361] Siehe dazu: Reichhardt/Schäche 1998, S. 83 f.

[362] Siehe dazu beispielsweise: Harten 1994, besonders S. 50 ff. Der hohe politische, soziale oder auch religiöse Stellenwert eines Aufstellungsortes für eine Skulptur oder ein Monument zieht sich durch die Geschichte. Der Aufstellungsort von Michelangelos Kolossalstatue des David auf der Piazza della Signoria zählt hierbei zu den prominentesten Beispielen . 1504 wurden in einer großen Kommission insgesamt neun verschiedene Aufstellungsmöglichkeiten von den namhaftesten der damals in Florenz ansässigen Künstler debattiert, noch bevor die Figur überhaupt vollendet war.

[363] Dammeier in *ZdB* 7/13. Feb. 1935, S. 115 f.

[364] Das Denkmal als Erinnerungszeichen hat „im 19. Jahrhundert eine förmliche Denkmalepidemie in allen Ländern Europas [hervorgerufen] sehr zum Schaden der künstlerischen Qualität und des Denkmalgedankens überhaupt. [...] In Deutschland versucht man besonders durch Neuaufstellung älterer D[enkmäler] eine städtebaulich günstigere Wirkung zu erzielen.“ *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 143, Stichwort: ‚Denkmal‘. Als Beispiele werden aufgeführt: die Umgestaltungen des Lustgartens, des Ehrenhofs der Universität und des Wilhelmplatzes in Berlin (1936).

[365] „die Plastik [hat] sich auch dann in ihren Maßen, in ihrer Form und Haltung dem Gesamtbild als einer höheren Ordnung einzufügen [...], wenn sie z.B. in der Mitte eines Platzes steht, räumlich von den umgebenden Bauten getrennt ist, und wenn vielleicht – wie es bei Denkmälern oft der Fall war – keine direkte Beziehung zwischen Plastik und umgebender Architektur vorhanden ist.“ Rittich [1938] in Teut 1967, S. 293.

[366] Schrade in *ZdB* 18/29. April 1936, S. 386.

oder häufig auch *vor* der Architektur[367]. Als Sinnbilder des „neuen" arischen Idealmenschen fanden die kämpferischen Athleten, die militärischen Sieger oder die stolze, gesunde Mutter ihren Aufstellungsort an öffentlichen Orten wie in Schulen und Verwaltungsbauten – bekanntestes Beispiel: die ‚Partei' und ‚Wehrmacht' im Hof der Neuen Reichskanzlei[368] (Abb. 62) –, nicht aber im Zentrum des Festplatzes, das stets karg blieb. Der neue Mittelpunkt innerhalb des Festraums war die „Raumspannung"[369] selbst, markiert von einem ephemeren Denkmal wie dem Maibaum. Der rituelle Mittelpunkt war ein non-figurales, abstraktes „Denkmal": die Rednertribüne am Rande des Platzes.

Nachdem der Platz also leer geräumt worden war, begann die Auslegung mit Granitplatten. Erste Vorschläge und daraus entstandene Debatten, die Platzfläche mit Mosaiksteinen auszulegen, wurden abgelehnt. Der Stadtbaurat schrieb: „Bei Wahl von Mosaikpflaster würde die Großartigkeit des – ebenfalls königlichen – Lustgartens zur platten Bürgerlichkeit herabsinken."[370] Im Gegensatz zu der Verlegung von preisgünstigeren unregelmäßigen Platten in der Gebrauchsarchitektur[371], waren diese „sechsseitig behauenen"[372], in zwei Farbabstufungen ausgeführten Platten rechteckig. Helle Bahnen, „von etwa 1,30 m Breite aus Plötzyer Material", durchzogen kreuzförmig die „Felder aus etwa 4,0 x 4,0 m großen Flächen aus Basaltsteinen".[373]

Der Königsplatz in München, mit dem der Lustgarten immer wieder verglichen wurde, und die Luitpoldarena in Nürnberg zählen neben dem Lustgarten zu den prominentesten Beispielen einer neuen und einheitlichen Platzpflasterung im ‚Dritten Reich'. (Abb. 63) So schrieb der Berliner Stadtbaurat: „Dies Mittel zur Hebung des bedeutendsten Platzes von Berlin darf sich die Reichshauptstadt keinesfalls entgehen lassen."[374] Ganz nüchtern kommentierte auch Goebbels am 30. April 1936 in seinem Tagebuch: „Neuer Plan von

---

[367] Vgl. zu dieser neuen Funktion der Skulptur, „vor der Architektur als Folie" zu agieren: Nicolai in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 336. Heinrich Hartmann, Leiter des Amtes Bildende Kunst der Reichspropagandaleitung der NSDAP hatte noch 1937 für die Schaffung von figuralen Bildern und Plastiken an der Stirnwand von Feierräumen plädiert. Diese Stellungnahme richtete sich sogar gegen „jene blutleere Richtung [...] die meint, dass mit nationalsozialistischen Symbolen, mit einer immer weiter gehenden Vergrößerung der dargestellten Körper, mit ihrer Auflösung in starre, konstruierte Flächen eine ‚heroische' Kunst geschaffen würde. Gerade die Klarheit der Architektur verlangt von dem Bild im Blickpunkt des Feierraums eine sprudelnde Lebendigkeit und die Monumentalität des gesunden Körpers." Heinrich Hartmann: „Der Feierraum", in: *Musik in Jugend und Volk*, Heft 38, 1937, S. 456-457. Abgedruckt in: Wulf 1983, S. 196 f.

[368] Siehe dazu: Schönberger in Warnke 1984, S. 257-266. Siehe Abb. Nr. 5, S. 254. Die Gestaltung dieser figurativen Plastiken, wie sie von Josef Thorak oder Arno Breker geschaffen wurden, waren eng mit dem Bedürfnis verbunden, nationale und militärische Thematiken zu versinnbildlichen, die jedoch nicht personengebunden waren. Sie erhielten ihre „Bedeutung im konkreten ideologischen Gebrauch, daher häufig in Verbindung mit der Fassade eines öffentlichen Baus – nicht aber so sehr aus ihrer bildlichen Funktion heraus". Nicolai in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 336. Oder wie es zeitgenössisch über Breker hieß: „...aus dem Erlebnis des überpersönlichen Gehalts der politischen Idee unserer Zeit hat sich Brekers Formenwille zum monumentalen Ausmaß gereckt." Robert Scholz: „Die Sendung der neuen deutschen Plastik. Zur Arno Breker-Kollektivausstellung in Paris", in: *Die Kunst im Deutschen Reich* 6/1942, Ausg. B, S. 172. Zit. nach Nicolai in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 334.

[369] Vgl. Schrade in *ZdB* 18/29. April 1936, S. 386.

[370] LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416, Tempelhofer Feld/Lustgarten.

[371] Fuhrmeister 2001, S. 216.

[372] *Der deutsche Steinbildhauer, Steinmetz und Steinbruchbesitzer*, Heft Nr. 11 vom 11. April 1934, S. 81 f.; Nr. 20 vom 11. Juli 1935, S. 147, Nr. 32 vom 11. November 1935, S. 229-231. Zit. nach Fuhrmeister 2001, S. 216.

[373] *Schreiben* des Oberbürgermeisters an den Staatskommissar vom 2. Januar 1936, Betreff: Lustgarten-Abpflasterung (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416, Tempelhofer Feld/Lustgarten).

Wilhelmplatz [sic!] vom Führer genehmigt. Ich glaube, das ist die beste Lösung: Bäume weg, kein Rasen, Steinplatten.“[375] Auch die zentrale Achse des Reichsparteitagsgeländes, die immerhin 2,4 Kilometer lange und 95 Meter breite ‚Straße des Führers‘, wurde mit quadratischen Steinplatten angelegt, die in der Längsachse in regelmäßigen Abständen durch dunkle Linien abgesetzt sind, um richtungsweisende Bahnen für das Schreiten von Hitler und seiner Gefolgschaft vorzugeben.[376] (Abb. 64) Sogar im Zuge der Umgestaltung des Platzes vor dem Berliner Schauspielhaus plädierte man auf die Verwendung von großen Granitplatten: „Obgleich diese Anordnung bedeutende finanzielle Anforderungen an die Stadt stellt, sind sich alle städtischen Stellen darin einig, dass diese großen Opfer getragen werden müssen, um eine vorbildliche monumentale Wirkung zu erzielen.“[377]

Diese formale und materielle Vereinheitlichung stand ganz im Zeichen der Zeit: Auch in Moskau waren 1930 auf dem Roten Platz die Monumente von Armeeanführern[378] von der Platzmitte entfernt und vor der Kirche St. Basil aufgestellt worden, um für die Paraden und Demonstrationen Platz zu schaffen. Außerdem wurde das historische Kopfsteinpflaster abgetragen und durch eine gerasterte Pflasterung aus Granit ersetzt. Diese Rasterung diente als Richtlinie zum Marschieren. Um einen organisierten Verlauf der Paraden zum 1. Mai zu gewährleisten, werden noch heute die Platten des Steinbelags numeriert. Bereits die Heldengedenkstätten der 20er Jahre waren mit Platten ausgelegt worden, wie der Vorplatz der „Neuen Wache“ in Berlin oder das ostpreußische Tannenberg-Denkmal der Gebrüder Krüger.[379]

In einem Entwurf von Wilhelm Kreis[380] für den ‚Adolf-Hitler-Platz‘ in Dresden[381], der unausgeführt blieb, sollten die Platten nicht nur kreuzförmig angeordnet, sondern mit großflächigen, aber nur geringen Erhebungen gelegt werden. (Abb. 65 u. 66) Die Pflasterung sollte so das System einer breiten Hauptachse mit schmalen Seitenarmen vorgeben. Dazwischen sollten die riesigen, leicht erhobenen quadratischen Felder für die sich dort aufstellenden Militärtrupps der ‚Garnisonsstadt‘ entstehen. Karge Weiträumigkeit und zugleich die Schaffung eines Formationsrasters waren also für den Platz beabsichtigt, der ansonsten kein Wegsystem mehr vorgab.

Wenn große Rasenflächen als Festplätze dienten, wie zum Beispiel auf dem Zeppelinfeld in Nürnberg oder auf dem Bückeberger Festplatz bei Hameln, wurden aus demselben Grund mit Kreide Linien gezogen, die als Markierungen zur Orientierung der Marschierenden auf den Feldern dienten. Auch Sägemehl wurde verwendet, um die Aufstel-

---

[374] Ebd.

[375] Goebbels/*Tagebuch 1936/1937* 2001, S. 71.

[376] Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 216.

[377] *Schreiben* des Oberbürgermeisters an den Staatskommissar vom 2. Januar 1936, Betreff: Lustgarten-Abpflasterung (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416, Tempelhofer Feld/Lustgarten).

[378] Es handelte sich dabei um Monumente des Kuzma Minins und des Prinzen Dmitry Pozharsky, die 1612 die polnische Invasion gezwungen hatten, sich zu ergeben.

[379] Siehe dazu: Tietz 1999.

[380] Siehe zu Kreis: Nerdinger/Mai 1994.

lungsräume zu umreißen.[382] Als Trainingsbahnen fungierten auch Straßenbahngleise mit ihrer exakten Ausrichtung der Schienen als Leitlinie und den hölzernen Querstreben als Abstandsmesser.[383]

In der strengen strukturierenden Pflasterung eines Platzes sind eindeutig pragmatische militärische Intentionen zu erkennen, denn sie gewährleistete die Entstehung gerader Marschbahnen und Achsen.[384] (Abb. 67) In der choreographisch exakten Ausrichtung teilnehmender Formationen lagen volkserzieherische Absichten, wie eine Definition der Tanzpädagogin Jutta Klamt deutlich macht:

> Die Gerade ist Ausgerichtetsein nach dem willensmäßig betonten Gegenwärtigen. [...] Wir sehen die Geraden in höchster Form in allen militärischen Übungen und großen Aufmärschen [...] – überall, wo das Willensmäßige geschult wird, wo das Willensbetonte eine größere Gruppe binden muß.[385]

Genau diese beiden Pole, die sich auch in der Raumkonstruktion der Tribünenanlagen wiederfinden, werden hier genannt: Ein „Ausgerichtetsein" auf den Autokraten Hitler und die „Schulung", vielmehr die Gleichschaltung des Willens der Massen, für das Volk gleichsam sichtbar in den in der Presse verbreiteten Propagandaphotos. So steht bei Klamt an anderer Stelle: „In der geradlinigen Raumaufteilung liegt ein großer erzieherischer Wert in Bezug auf Festigung unserer geistigen Haltung."[386]

Bei einem *leeren* gerasterten Platz – besonders deutlich in seiner idealen medialen Umsetzung erkennbar – wird raumästhetisch eine optische Gliederung und perspektivische Verlängerung evoziert. Denn gerade beim Lustgarten, der von historischen Bauten umstellt war, sollte nach dem Entfernen aller ephemeren Aufbauten und Schmuckelemente, wie der Tribünenaufbauten und Fahnenbanner, der Platz nicht gänzlich in seinen ursprünglichen politisch nicht konkret definierten Zustand zurückfallen, sondern weiterhin einer nationalsozialistisch okkupierten, *denkmalhaften* Bestimmung nachkommen. Auch außerhalb der Feste sollten diese Plätze ständig an die Aufmärsche erinnern und so ihre Aufgabe als Memorialarchitektur erfüllen.

Bei steinernen Flächen ist sogar eine Doppelsymbolik anzutreffen. Die formale vereinheitlichende Maßnahme, die sich in der Schaffung von Weite und Monumentalität äußerte, ist eine Funktion, mit der „Leerstellen" geschaffen wurden, die mit dem „Ornament der Masse" zu füllen waren. Die andere liegt in der quadratischen Platte an sich verborgen: Genauso wie die Multiplikation des Einzelnen, die Auflösung des Individuums bei einem Massenaufmarsch zu einer einheitlichen Masse führte, wurde in der multiplizierten quadratischen Steinplatte, die eine ganze Platzfläche schuf, ihre genaue Parallele geschaffen. Die Pflasterung fungierte somit als Erinnerungszeichen daran.

---

[381] Siehe dazu: Troost [1938] 1942, Abb. S. 88; Weihsmann 1998, S. 371-375.

[382] Kolbrand 1937, S. 125.

[383] In den Erfahrungsberichten wird wiederholt bemängelt, dass die Straßenbahnen in Nürnberg durch das Marschieren verschiedener Trupps auf den Gleisen behindert wurden. *Erfahrungsbericht* Referat X i.v. Wallraff vom 3. Oktober 1938, S. 3 (Sta N C 7/I GR 961).

[384] Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 216.

[385] Klamt [1936] 1942, S. 92.

Als dritte Ebene kommt die symbolische Aussage des Materials hinzu, das seinen besonderen Wert durch die aufwändige handwerkliche Bearbeitung erfuhr und zugleich mit der exakten Aufstellung der Formationen korrelierte.[387] Die Neupflasterung eines Platzes konnte somit materiell Nationalität symbolisieren und zudem in seiner graphischen Qualität die ständige Erinnerung an die hier aufmarschierenden Formationen aufrufen. Dies mag auch der Grund gewesen sein, weshalb die monumentale Granitschale von Cantian nicht einmal bei den Olympischen Spielen im selben Jahr als ‚Opferschale'[388] für die „heilige olympische Flamme" verwendet wurde. Cantians Granitschale sollte die berühmte Schale aus Neros Goldenem Haus noch übertreffen, die sich heute im Vatikan befindet, und wäre so eine verlockende Verbindung nicht nur zu ihrem antiken Vorbild, sondern auch zu den machtdemonstrierenden Preußen gewesen – ganz im Sinne der Strategie, vor allem antike Anknüpfungspunkte zum „Dritten Reich" herzustellen. Doch sollte der Platz vor der Museumstreppe nicht nur als kultisches Zentrum frei bleiben, sondern die Herkunft des Gesteins, eines Granits, war lange Zeit umstritten gewesen. Nachdem 1925 eine genauere Untersuchung ergeben hatte, dass der Granitblock aus Schweden stammte[389], war das Monument auch materialikonographisch unbrauchbar geworden.[390] Nur *heimisches* Material, wie es ursprünglich auch Schinkel vorgeschlagen hatte, wäre denkbar gewesen, um eine wirklich nationale Gebärde wie auf dem Platz zu manifestieren.

---

[386] Klamt [1936] 1942, S. 90 f.

[387] Fuhrmeister 2001, S. 218.

[388] Siehe zu der Aufstellung von Opferschalen im Lustgarten für die Olympischen Feuer in der vorliegenden Arbeit das Kapitel: ‚‚Opferfeuer': Das Eintreffen der Olympischen Flamme in Berlin', S. 228 ff.

[389] Friedrich Wilhelm III. hatte die Anregung zum Entwurf der Schale gegeben, doch Schinkels Idee war es, die größte Schale der Welt herzustellen, die aus *heimischem* Material gefertigt werden sollte. Angeblich war die Schale aus einem der Markgrafensteine, zwei der größten Findlinge Ostbrandenburgs, gefertigt worden. Zu der Materialdiskussion hatte sich auch Goethe geäußert. Er erklärte: „Mir mache man aber nicht weis, dass die in den Oderbrüchen liegenden Gesteine, dass der Markgrafenstein bei Fürstenwalde weit hergekommen sei; an Ort und Stelle sind sie liegengeblieben, als Reste großer, in sich selbst zerfallender Felsmassen." Lediglich der Sockel war aus grauem Lausitzer Granodiorit gefertigt. Johannes H. Schroeder (Hrsg.): *Führer zur Geologie von Berlin und Brandenburg. Nr. 6: Naturwerksteine in Architektur und Baugeschichte von Berlin. Gesteinskundlicher Stadtbummel zwischen St. Marienkirche und Siegessäule*, Berlin 1999. Zit. nach: Eberhardt in *Berlinische Monatsschrift* 1/2001 (10. März 2003), S. 43.

[390] Zu der Rezeption und der ideologischen Bewertung von Granitfindlingen siehe: Fuhrmeister 2001, S. 242 ff.

4. Die liturgische Struktur des Raums

Eine konkrete liturgische Struktur des Festraums stand in Korrelation mit dem Vollzug quasi-religiöser Riten. Einer der zentralen Programmpunkte einer jeden Massenveranstaltung war das langsame und weihevolle Schreiten Hitlers durch die wartende Menge zur Haupttribüne, noch bevor die Hauptreden und Hauptfeierlichkeiten einsetzten. Dieses Ritual war bereits vor der ‚Machtergreifung' entwickelt und praktiziert worden.[391] Bis zu 45 Minuten konnte dieser Akt dauern. Er sollte in das Bewusstsein der Bevölkerung dringen und fest im Brauchtum verankert werden. Einerseits war die zeitliche Dimension dieses Rituals durch die Größe der Festplätze bedingt, andererseits prägte die Langsamkeit des Vollzugs die Dauer, die gleichzeitig den sakralen Charakter dieses Schreitens verankerte.[392] Noch heute steht im kirchlichen Kontext der langsame Vollzug religiöser Handlungen im Kontrast zu alltäglichen Handlungen.[393]

Die Transformation dieses Rituals in liturgische Raumstrukturen konkretisierte sich erst bei den Veranstaltungen. Ebenso war die Architektur „nur ein Teil des Bildes" und vervollständigte sich erst durch „die Formationen, die hier aufmarschier[t]en".[394] Die Aufstellung der seitlichen Tribünen, die den Raum nach außen durch hohe Fahnenbanner abgrenzten, zielte schon deutlich auf die Isolierung eines sakralen Bereichs ab. Doch erst die Aufstellung der Formationen, der „menschlichen Architektur" (Schrade) in zwei gleich großen Blöcken, markierte liturgische Wegsysteme: In der Mittelachse wurde bei Inszenierungen durch die geordneten Menschenblöcke ein breiter Einzugsweg, als ein zum Altar führender Weg, freigelassen. (Abb. 68 u. 69) Ganz anders als in den Jahren zuvor, wie auf dem Tempelhofer Feld, als die Massen noch auf und unmittelbar vor der Haupttribüne ihren Platz eingenommen hatten.

---

[391] „Es war in der Kampfzeit. In hundert und aber hundert Versammlungen packte uns immer wieder das gleiche Bild: Ein Saal, eine Halle, von einem Weg durchschnitten, der zu einem breiten Podium führte. Aus dieser Gasse, mitten durch die versammelte Gemeinschaft, marschierten die Fahnen und Standarten ein, feierlich gegrüßt von einem Wald von erhobenen Armen, [...] nahmen allen sichtbar oben auf dem Podium Aufstellung; diesen Weg durchschritten die Führer, um dann unter den Zeichen der Bewegung zum Volke zu sprechen." *VB* 30. Jan. 1936. Vgl. zu diesem Ritual auch: Vondung 1971, S. 155 f.

[392] „Die feierliche Schreitbewegung wird weitere Vertiefung und Förderung erhalten, da sie würdig auszuführen ist und wirkt. Tanz ist also hier keine Unruhe, sondern Marsch zum kämpferischen Schwur oder gläubiges Schreiten. Die beschrittenen Figuren sind nicht spielerisch gewählt, sondern entstammen tiefer kultischer Bedeutung. Beim Manne: Klärung, Angriff und Tat, bei der Frau: Hut des Herdes und der werdenden Seele zarter Flamme aus Heim, Heimlichkeit und Liebe." Dippe-Bettmar 1938, S. 46 f.

[393] „Heilige Riten wollen *langsam* gefeiert werden. Das folgt aus ihrem gottgeweihten Anderssein. Während alle profanen Handlungen rasch ablaufen dürfen und z. T. sollen, weil sie relativ sinnarm und bisweilen sinnentleert sind, müssen die heiligen Riten langsam, manche (z. B. Weihen von Personen und Sachen) äußerst langsam vollzogen werden, weil sie überreich an Sinngehalt sind und der Mensch eine gewisse Zeit benötigt, diese Tiefe und Fülle des enthaltenen Sinnes aufzunehmen. Dies ist besonders heute der Fall, da das Tempo des allgemeinen Lebens eine fortlaufende Beschleunigung erfährt. Der Mensch braucht daher gegenwärtig *noch mehr Zeit, sich vom Alltag zu lösen* und die Tür zum Wirkbereich der Ewigkeit, d. h. zur fruchtbaren Teilnahme an einer heiligen Handlung, zu durchschreiten. Daher müssen sämtliche Riten langsam und bedeutungsvoll vollbracht werden (und der Zelebrant soll keine Angst vor heiligem Pathos haben: durchaus darf es sein, durchaus!)". Reinhardt 1994 (22. Aug. 2002), unpag.

[394] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309. Bezogen auf das Zeppelinfeld in Nürnberg. Die *Baugilde* schrieb: „Speer hat schon von Anfang an [...] die Ansicht vertreten, dass hier mit der Menschenmenge an sich gestaltet werden muß und dass die Aufbauten nur den Zweck haben, die Gestaltung der Massen noch zu unterstützen." *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1011.

Durch den Abstand zwischen Museum und seitlichen Zuschauertribünen, der als Weg für die Fahneneinmärsche diente, konkretisierte sich durch die Einhaltung dieses Abstandes ein Grenzbereich zwischen „Altarbezirk“ und Gläubigen. Auch das auf dem Festplatzboden markierte und vorgegebene Stehen der Formationen, im Kontrast zu dem Schreiten, kann mit einer christlichen Symbolik belegt werden: So gilt es nach dem Alten Testament „als Ausdruck der Glaubenshaltung und Zeichen dafür, dass Gott den Betenden annimmt und hält, damit er nicht wankt“[395].

Das Ritual fand seine Umsetzung in liturgischen Raumstrukturen, die zu immer gültigem Brauchtum avancieren sollten. So wurde dieses Prinzip auch beim Zeppelinfeld auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg befolgt und sollte sich ständig wiederholen, wie auch Hubert Schrade über eine Gefallenenehrung 1933 schrieb:

> Die fast unübersehbaren Massen der Kämpfer waren im Luitpoldhain aufmarschiert. Sie füllten ihn bis zum letzten Platz. Nur in der Mitte hatten sie eine breite Straße freigelassen. Sie führte von der Tribüne, auf der sich die drei riesigen, alles über leuchtenden Hakenkreuzfahnen erhoben, zu dem Ehrenmal. Der Höhepunkt der Feier kam, als der Führer und der Stabschef, nachdem sie die breite Straße langsam durchschritten hatten, an dem mächtigen Kranze, der vor dem Ehrenmal lag, zum Gedenken innehielten.[396]

Mit liturgischen Absichten deutlich inszeniert war der Übergang vom Aufmarschfeld in den „geheiligten Bereich“ der Zeppelintribüne durch die Stufen, die zu den offenen Hallen hinaufführten. Genau diese Funktion übernahm jetzt auch die Freitreppe des Schinkelmuseums, eindeutiger noch abgegrenzt durch die Entfernung der Granitschale, die zuvor eine Korrespondenz zwischen Platzfläche und Bau hergestellt hatte. Anders als auf dem Tempelhofer Feld wurde zwischen den seitlichen Zuschauertribünen und der Formationsfläche keine Grenze gezogen.

Mit Hilfe des „Menschenmaterials“ war nicht nur eine miteinander korrespondierende quasi-religiöse Innenausstattung gegeben, sondern eine komplette Isolierung des Raums vom profanen Alltagsgesicht der Stadt. Denn der neue Kultraum war von blutroten Fahnen umstellt. Mit Ausnahme des „Tempels“, der als Stirnseite in das Raumschema einbezogen wurde, wurden die umliegenden Bauten ausgeblendet und damit die Grenzziehung zwischen profanem (städtischen) und sakralem Raum konkretisiert. Die Verwandlung des Denkmals von einem individuell betrachtbaren Anschauungsobjekt zu einem kollektiv erfahrbaren geheiligten Bezirk war schon in den 20er Jahren bei den Gefallenendenkmälern vollzogen.[397] Der Platz wurde zu einer autonomen Zone, die vom profanen Raum abgekoppelt war.[398] Das Raumordnungssystem eines nationalsozialistischen Festplatzes verfolgte so vielmehr das Prinzip einer Kultstätte, nämlich das der christlichen Kirche.

---

[395] Reinhardt 1994 (22. Aug. 2002), unpag. Nach Psalm 40,3.

[396] Schrade in *NS Monatshefte* 51/Juni 1934, S. 510.

[397] Vgl. Raith 1997, S. 52 f. Zu der Entwicklung des Nationaldenkmals aus zeitgenössischer Perspektive siehe: Schrade 1934.

4.1 Monumentale Freitreppen und Altäre

Die Treppe, wie sie bei nationalsozialistischen Festplätzen immer wieder als Bestandteil des Raumschemas verwendet wurde, war schon in der römischen Antike wichtiger Bestandteil kultischer Anlagen, die, zum hohen Heiligtum hinführend, imposante Treppenanlagen verlangten. Doch nicht nur antike Archetypen und die überaus beliebten klassizistischen Anlagen dienten als Vorbilder für die Umsetzung eines architektonischen Strebens nach Weihe und Monumentalität. Unlängst hatten Freitreppen bei Monumentalentwürfen, wie bei Wilhelm Kreis' Kriegerdenkmal bei Kutno oder Peter Behrens' Entwurf für ein Bismarckdenkmal[399] Eingang gefunden. (Abb. 70 u. 71) Auch im Bühnenbild hatte die karge steinerne Freitreppe vielfach Verwendung gefunden, spätestens seit Max Reinhardt[400] die Theaterkunst mit neuen monumentalen Inszenierungsmitteln geprägt hatte: (Abb. 72 u. 74) Bei Appia waren es flache Stufen, eingebettet im Spiel senkrechter und waagerechter Linien aus Schatten und Licht, die einen Großteil seiner Bühnenbauten auszeichneten. (Abb. 73) Auch die Szenenentwürfe des Bühnenbildners Ewald Dülberg, „Paradeplatz vor dem Schloss" oder „Kerker" für eine Inszenierung von *Fidelio* in der Berliner Krolloper im November 1927, waren von kargen kubischen Formen und Freitreppen geprägt.[401] Der Kritiker Paul Zschorlich beklagte „die grausige Kälte dieser Vorstellung"[402].

Monumentale Freitreppen erfuhren somit insgesamt, um Weihe und Würde auszudrücken, eine positive Rezeption. So war auch 1930 in Berlin der Pergamonaltar für die Öffentlichkeit zugänglich geworden und diente Speer schließlich als ganz konkretes Vorbild für die Zeppelintribüne, wie er selbst formulierte.[403] Als formale Anleihen sind hierbei besonders die breite Freitreppe und die Säulenhalle zu nennen. Bei den nur wenige Jahre früher entstandenen oder umgebauten Heldengedenkstätten führten vielfach Treppen in geheiligte Zonen. Im Zuge der Umbaumaßnahmen des Tannenberg-Denkmals 1934/35 wurden sogar die vorhandenen Freitreppen, die den oktagonalen Grundriss im Innern der Anlage nachzeichneten und auf die vormals begrünte, leicht

---

[398] A „zone, which is singled out and is detatched within the profane space". Mircea Eliade: „Sacred Architecture and Symbolism", in: *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, Hrsg. dies. New York 1986, S. 107. Zit nach: Branham in *The Art Bulletin*, LXXIV/3/Sep.1992, S. 375.

[399] Vgl. den Entwurf für ein oldenburgisches Bismarckdenkmal bei Springer in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 31/1992, S. 147.

[400] Siehe zu Max Reinhardts Massentheater und seinen Einfluss auf Gestaltungstendenzen im Nationalsozialismus: Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 191 ff. Siehe zu Reinhardt: Heinrich Huesmann: *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, München 1996.

[401] Siehe dazu: *Ausst. Kat. Raumkonzepte* 1986, S. 331-347. Zu den Entwürfen: Abb. auf S. 331-334.

[402] Paul Zschorlich: „Fideleo auf Eis", in: *Deutsche Zeitung*, Berlin vom 21. November 1927. Zit nach *Ausst. Kat. Raumkonzepte* 1986, S. 334.

[403] Der Pergamonaltar beziehungsweise Zeusaltar von Pergamon wurde zwischen 1878 und 1886 auf Initiative des deutschen Ingenieurs Carl Humann in mehreren Grabungsetappen aus dem Boden unter dem türkischen Städtchen Bergama freigelegt. Teile des Frieses wurden schon Ende des 19. Jahrhunderts in Berlin ausgestellt und erste Beiträge publiziert. Bis 1930 erfolgte die Rekonstruktion im Mittelsaal des neuen Pergamon-Museums. Die wissenschaftliche Bearbeitung erfolgte dann abschließend zwischen 1936-1939. *Lexikon der Kunst* Bd. VII/1994, S. 908-910, Stichwort: ‚Zeusaltar von Pergamon'. Die Angabe Speers, der Altar habe als Vorbild gedient, ist daher nachvollziehbar.

abgesenkte Innenfläche führten, durch eine weitere Absenkung des Bodenniveaus um mehr als das Vierfache erweitert.[404] (Abb. 75)

Das Prinzip einer monumentalen Freitreppe war nur wenige Monate vor Speers ersten Aufbauten auf dem Tempelhofer Feld in einem nicht ausgeführten Denkmalsentwurf *Der Weg* von Domenikus Böhm aufgegriffen worden.[405] (Abb. 76) Das Arbeiterdenkmal für das Tempelhofer Feld sah eine monumentale steinerne Freitreppe mit gleich hohen steilen Stufen vor, auf denen die Fahnen aufgestellt werden sollten[406]: „Auf der Spitze der Treppe spricht der Führer zu seinen Arbeitern und weist ihnen den Weg ins 3. Reich, der dargestellt ist durch einen festlichen Bau“[407], wie der Architekt zu seinem Entwurf erläuterte. Eine eindeutige symbolische Belegung der Freitreppe war somit auch in Böhms Entwurf beabsichtigt. Wie der Architekt schrieb: „...einfach und gross ist diese Treppe, dieser Weg, den der Führer uns weist, hinauf in die Zukunft, ins 3. Reich.“[408] Die metaphorische Belegung des Aufsteigens auf einer Treppe verbildlicht eine Vorwärtsbewegung, ein „in die Zukunft“ streben. Auch die Polaritäten oben und unten waren hier architektonisch in Szene gesetzt und stets im Ritual visualisiert.[409]

Ähnlich wie bei der Schaffung von richtungsweisenden Bahnen durch gepflasterte Plätze, fungierten Stufen bei Gedenkfeiern als Parameter für die sich dort aufstellenden Standartenträger oder soldatischen Formationen.[410] (Abb. 77) Durch die Aufstellung „Auserwählter“, wie jene Träger der „heiligen“ Standarten, Ehrengäste und Hitler selbst sowie durch die Markierung einer räumlichen Abgrenzung zwischen Treppe und Platzfläche war die Treppenanlage ein „geheiligter“ Bereich. So wurden auch die Stufen der gesockelten und offenen Feldherrnhalle in München, die im Rahmen der Heldengedenkfeiern am 9. November in Dienst genommen wurde, in liturgischen Texten als „Altar“[411] tituliert.

Die Platzierung eines so genannten „Führerstandes“ auf den Treppen der Haupttribüne markierte den architektonischen und rituellen Mittelpunkt jeder nationalsozialistischen Tribünenanlage. Das kultische Zentrum schlechthin bildete im Lustgarten der Blockaltar auf der Treppe, als wichtiger Bestandteil einer jeden ephemeren Raumausstattung. Wie auf zeitgenössischen Photographien zu erkennen ist, bestand dieser Altar stets aus einer schlichten Holzkonstruktion, die mit heller Farbe angestrichen wurde. In Anbindung an die traditionelle religiöse Altargestaltung ist es ungewöhnlich, das Zentrum einer kultischen Handlung und somit des Festplatzes aus dem profanen Material des Holzes zu

[404] Siehe zur Umgestaltung und zu ergänzenden Baumaßnahmen bis 1945: Tietz 1999, S. 85 ff.
[405] Siehe zu insgesamt drei Entwürfen: Raith 1997, S. 110 ff. Hier S. 115.
[406] *Erläuterungsbericht Entwurf C* (von insgesamt drei Entwürfen) vom 23. 8.1933, S. 1f., Nachlaß Böhm, Akte 184. Zit. nach Raith 1997, S. 116.
[407] Ebd.
[408] Ebd.
[409] Genauso wie es bei sakralen Bauten häufig physiognomisch erfahrbar umgesetzt wird, bei denen die Höhe der Stufen keine Rücksicht auf menschliches Maß nehmen.
[410] Vgl. in Bezug auf das Tannenberg-Denkmal nach 1935: Fuhrmeister 2001, S. 221.
[411] Vgl. Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 48, Fn. 48.

fertigen.[412] So schrieb der Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers 1939: „Damit ein katholischer Priester auf einem Altare Messe lesen kann, muß dieser Altar erstens aus gewachsenem Stein sein. Auch das kostbarste andre [sic!] Material, auch Gold und Silber sind nicht zulässig [...] die Steinplatte darf nicht gesprungen und die Siegel und Ölungen dürfen nicht verletzt sein.“[413]

Innerhalb politischer Kulträume war es dennoch schon in der Französischen Revolution nicht ungewöhnlich, schlichte *mobile* Vaterlandsaltäre, als Symbol der Freiheit, aufzustellen, deren Standort man variieren konnte und deren Gestaltung sich auf vergängliches Dekor, wie Blumen, beschränkte.[414] Während diese ersten Altäre „vor allem die Konstitution und Einheit der Nation repräsentieren“, trat später eine „Opferfunktion [...] zutage, als die ersten Märtyrer der Freiheit zelebriert werden konnten“.[415] So hatte Schinkel schon 1814 (und 1866 erneut) in Berlin, in Anbindung an den antiken Brauch, nach siegreich beendetem Krieg ein „Dankopfer“ zu leisten, auf einer terrassenförmigen Estrade einen christlichen Altar errichten lassen[416]. Auch im Tiergarten war zum Jahrestag des Sieges über Napoleon ein vaterländischer Altar aufgestellt worden.[417] So war der „Vereidigungsaltar“ unlängst zu einem Opferaltar umfunktionalisiert worden und erfuhr seine Renaissance im nationalsozialistischen Kultraum. Als Träger vor allem patriotischen Gedankengutes hatte der Vaterlandsaltar auch im Ersten Weltkrieg wieder symbolische Bedeutung erlangt und war daher als politisch okkupiertes Symbol gegenwärtig. In Anbindung an die Französische Revolution, „gereinigt von den Bedeutungen der Monarchie und des Katholizismus wird er zum Symbol der höheren Ordnung“ und zum Synonym von „Volkssouveränität und Patriotismus“.[418] Die übergeordnete Legitimationsinstanz bestand dennoch auch damals schon darin, „als Emanation eines göttlichen Willens“[419] verstanden zu werden. Neben politisch-kultischen birgt die Raumdisposition damit konkrete christliche Vorbilder. So ist fast in allen Religionen der Altar erhöht oder räumlich distanziert zum Gläubigen.[420]

---

[412] Vor allem, weil auch auf anderen Festplätzen wie am Bückeberg dem zentralen Ritual, der Abgabe der Erntegaben an Hitler, ein Brauch der römisch-katholischen Kirche vorausging, die Erntegaben auf oder am geschmückten Altar zu platzieren. Als hölzerner Tisch war der Altar höchstens in den frühchristlichen Basiliken bis um 600 liturgisch zulässig wurde dann aber durch den steinernen ersetzt. *Lexikon der Kunst* Bd. I/1987, S. 118 f., Stichwort: ‚Altar‘.

[413] Evers [1939] 1970, S. 14.

[414] Harten 1994, S. 36. Nach einem Gesetz vom 26. Juni 1792 waren Vaterlandsaltäre für alle Städte vorgeschrieben.

[415] Hoffmann-Curtius in *Anzeiger des GNM* 1989, S. 287 f.

[416] Siehe: Weidner 1940, S. 175.

[417] Siehe dazu: Hoffmann-Curtius in *Anzeiger des GNM* 1989, S. 291.

[418] Harten 1994, S. 116.

[419] Ebd.

[420] Für die katholische Kirche wäre noch heute „eine distanz- und differenzlos fraternisierende Sicht des Verhältnisses von Erlöser und Erlösten [...] häretisch. Daher muß *der Altar deutlich höherstehen als das Bodenniveau der übrigen Kirche*: mindestens um drei Stufen, doch sind sieben Stufen angemessener.“ Reinhardt 1994 (22. Aug. 2002), unpag. Kursivstellung im Original. Eine deutliche Sphäre der Distanz schuf auch das konkrete Vorbild eines Vaterlandsaltares, das 1790 in der Mitte der Festanlage auf dem Champ de Mars nur symbolisch Monarchie, Kirche und Volk zu vereinen vermochte. Harten 1994, S. 116. Siehe zu dem vaterländischen Altar auf dem Marsfeld zur Feier des Verfassungseides 1790 auch Hoffmann-Curtius in *Anzeiger des GNM* 1989, S. 286 f. Ähnlich wie auf dem nationalsozialistischen Festplatz waren diese drei Entwürfe mit Treppenanlagen, Flammenschalen und Freiheitsbäumchen ausgestattet.

5. Fahnenwände: Die Isolation des Platzes und die Negation der Stadt

Im Lustgarten bekam die Fahne eine „höhere“ Funktion, als nur Requisite oder „dekoratives Versatzstück“[421] zu sein: Erstmalig kam „vor allem bei den 1936 und 1937 im Lustgarten hinter den langen seitlichen Tribünenbauten errichteten Fahnenwänden [...] der wandbildende Charakter des Banners zur Geltung“[422], wie es Weidner beschrieb. (Abb. 78) Schinkels Museum bildete im Lustgarten die Schaufront. Im Zentrum der Treppe stand die Rednerkanzel, die während der Inszenierungen vom Rot und Gold der aufmarschierten Standarten gerahmt war. Die hellen ionischen Säulen des Museums wechselten sich mit den in voller Länge straff gespannten roten Fahnenbannern mit Hakenkreuz ab. Das Kolonnadenmotiv des Alten Museums wurde auf den Längsseiten hinter den getreppten Zuschauertribünen in den Fahnenwänden der Längswände fortgesetzt: Die riesigen Banner waren zu Fünfergruppen zwischen weiße schlanke Holzpfeiler gespannt, die das Motiv der Stirnwand wiederholten, indes sie die lange Wand rhythmisierten.[423] Genau diese Anordnung wurde auf dem Märzfeld auf dem Reichsparteitagsgelände umgesetzt. (Abb. 79 u. 80)

Die seitlichen Fahnenwände, die den Lustgarten isolierten, hatten eine Masthöhe von 45 Metern. 200 hölzerne und eiserne Masten waren eigens als Vorrichtung konstruiert worden[424], die „mehrere Meter tief im Boden verankert“[425] waren. Nach Goebbels sollten diese Konstruktionsmasten sogar bis zum August desselben Jahres für die Olympischen Spiele stehen bleiben.[426] (Anhang 1) In die Vorrichtungen wurden die Fahnen, deren Größte 10 x 34,5 Meter maß, eingespannt.[427] (Abb. 81) Schon die Maße dieser Riesenbanner übertrafen damit bei weitem die Fahnen, die von 1933-1935 noch auf dem Tempelhofer Feld aufgestellt worden waren.

Die Fahne stellte im Nationalsozialismus bei jeder Veranstaltung das wichtigste Inszenierungsmittel dar, welches zur Allgegenwärtigkeit des Parteisymbols, des Hakenkreuzes, beitrug.[428] Weidner beschrieb die Rolle der Fahne im Festschmuck „als dessen bis

---

[421] Karow 1997, S. 36 f.

[422] Weidner 1940, S. 182.

[423] Weidner 1940, S. 187; Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 223.

[424] Weidner 1940, S. 183, 180; *Schreiben* von Popitz an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda vom 16. Mai 1936, Betreff: Fertigstellung des Berliner Lustgartens und Errichtung von Tribünen (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416).

[425] Ebd.

[426] *Schreiben* des Berliner Stadtbaudirektors vom 18. Mai 1936 (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416). Wie aus dem Schriftverkehr hervorgeht, waren gerade Vertreter der Stadt der Ansicht, dass der Lustgarten wieder in einen öffentlichen Erholungsort für die Bevölkerung zurückverwandelt werden sollte.

[427] Diese wurden 1936 in der Nacht vom 30. April zum 1. Mai aufgehängt. Bei einer Durchlaufprobe am Nachmittag des 29. April wurden nur fünf Fahnen „zur Ansicht aufgebracht“. *Sachstandsbericht* über die von der Hochbau-Verwaltung der Stadt Berlin zum 1. Mai 1936 getroffenen Maßnahmen (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416).

[428] Bekanntlich war Hitler durch eine kommunistische Kundgebung in den 20er Jahren auf die einprägsame Signalwirkung der roten Fahne aufmerksam und beeindruckt worden. Schon 1920 hatte Hitler die Hakenkreuzfahne entworfen und zum Banner der NSDAP deklariert: Er wählte Rot als Grundfarbe, knüpfte damit an die Arbeiterbewegung an, mit einer weißen kreisrunden Fläche und dem schwarzen, nach rechts drehendem Hakenkreuz. Siehe dazu: Thöne 1979, S. 27 f. Schwärmerisch heißt es bei Dippe-Bettmar: „...allein die von ihm [Adolf Hitler] entworfene S o n n e n f a h n e der Deutschen Wiedergeburt ist nicht nur in Bezug auf ihre politisch-propagandistische Bedeutung, sondern auch in der Schönheit von Farbe und Form, in den Maßen ihrer Zeichnung und in ihrer symbolischen Bedeutung ein Kunstwerk.“ Dippe-Bettmar 1938, S.44 f. Sperrung im Original.

heute unentbehrlichster Bestandteil“[429]. Bei der Feiergestaltung war die Fahne „immer gegenwärtig, unabhängig von der Art des Ereignisses, von den Menschen, die sie umgeben, von der Landschaft und den Gegebenheiten“[430], hieß es 1938. Nahezu schwärmerisch schrieb im selben Jahr ein weiterer Zeitgenosse: „Wie oft war diese Fahne die einzige dekorative und doch so sinnvolle Ausstattung eines sonst nur bescheiden ausgeschmückten Feierraumes.“[431] Bei der ‚Machtergreifung‘ wurde sie noch neben der schwarz-weiß-roten Fahne als Reichsflagge des neuen Regimes gezeigt – wie die Inszenierung auf dem Tempelhofer Feld bezeugt. Zwei Jahre später, am 15. September 1935, wurde sie dann aber mit dem Flaggengesetz zur alleinigen Reichsflagge erhoben.[432] Das Gesetz bestimmte die Farben Schwarz-Weiß-Rot als Reichsfarben und verordnete die obligatorische Hissung der Reichsflagge an nationalen Feiertagen nicht nur an öffentlichen, sondern auch an privaten Gebäuden.[433]

Die Verbindung riesiger Fahnen mit städtischer Architektur nahm im Laufe der Jahre zu. Die Hängungsarten variierten dabei: An Gebäuden, wie bei der Luitpoldhalle auf dem Reichsparteitagsgelände, wurden die Fahnen oben an Masten wie längs verlaufende Lamellen gehängt (Abb. 82) – im Unterschied zu freien Stadträumen, bei denen die Fahnen mit der flächigen Seite zum Raum als Wandfläche gespannt wurden. Sogar an der Fassade des UFA-Palastes[434] in Berlin wurden die Fahnen wie Lamellen angeordnet und wie Signale verwendet: Während der vorstellungsfreien Zeit waren die Fahnen eingezogen, während der Vorstellung dann straff gespannt. (Abb. 83)

Man verwendete also Fahnentuch um Leerstellen, wie Interkolumnien, auszufüllen oder Freiflächen abzuhängen. (Abb. 84) Bei städtischen Inszenierungen war dies eine Hauptaufgabe und vor allem eine ganz neue Einsatzmethode der Fahne. Die zeitgenössischen Ratgeber zur Feierplatzausstattung liefern vielfach Gestaltungsvorschläge dieser Art. (Abb. 85) In *Wasmuths Lexikon der Baukunst* wurde sogar die Fahne als „ein Glied der Architektur“[435] bezeichnet. Entsprechend schrieb auch 1936 die *Baugilde*: „Die Fahne ist sozusagen Bauglied und Maß der Bauten, sie ist nicht Zutat.“[436] Auch Weidner folgte diesem Gedanken; der Fahnenschmuck ist nicht mehr „Zutat“, sondern „selbständiger

[429] Weidner 1940, S. 179. Es heißt dort: „Die Fahne ist zwar bereits bei den ersten Ausschmückungen Berlins festzustellen, spielt jedoch erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts eine bedeutendere Rolle im Berliner Festschmuck als dessen bis heute unentbehrlichster Bestandteil.“ Weidner bezieht sich hier zwar wegen des Schwerpunktes seiner Arbeit auf Berlin, diese Aussage kann aber als allgemein gültig betrachtet werden.

[430] Roth 1938, S. 50 f.

[431] Dippe-Bettmar 1938, S.44 f.

[432] Das Flaggengesetz war eines der drei Nürnberger Gesetze, die am 15. September1935 auf dem *Reichsparteitag der Freiheit* verabschiedet wurden. Es bestimmte die Hakenkreuzflagge als Reichs- National- und zugleich Handelsflagge. Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 501, Stichwort: ‚Hakenkreuz‘; S. 668, Stichwort: ‚Reichsflaggengesetz‘.

[433] *Der große Brockhaus*, Ergänzungsbd./1935, S. 224 ff., Stichwort: ‚Deutsches Reich‘ (S. 204 ff.). Vgl. auch *Enzyklopädie des NS* 1998, S.668, Stichwort: ‚Reichsflaggengesetz‘; Zur Hakenkreuzfahne siehe: Weißmann 1991, S. 136 ff.

[434] Vgl. Abb. in: Wolters 1943, S. 14.

[435] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 413, Stichwort: ‚Nürnberg‘. Bezogen auf die Ausschmückung der Zeppelintribüne.

[436] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1005.

Schmuckbestandteil“[437]. Sie wurde verwendet, um eine fehlende Isolation des Festraumes vom Stadtgefüge zu ermöglichen: sowohl als verdeckende als auch ergänzende Wand. Neben der Methode, ikonographisch „unbrauchbare“ Bauten – wie den Dom – (zeitgenössisch sogar als „Rahmenbauten“[438] bezeichnet) abzudecken, wurde die Fahne substituierend eingesetzt. Aus diesem Grund mussten bei einmalig verwendeten oder ausgeschmückten Festplätzen, wie der Vorplatz des Münchener Hauptbahnhofs, der im Rahmen des ‚Tags der Deutschen Kunst‘ 1937 ausgestaltet wurde, radikalere Maßnahmen ergriffen werden. Dieser Platz galt „schon in seiner Form [als] wenig günstig“, weil „dessen Wände durch die Einmündung zahlreicher Straßen stark aufgelockert“[439] waren.

> Man half sich in geschickter Weise dadurch, dass der Platz ringsum mit 250 verhältnismäßig eng gestellten, 11 m hohen Fahnenmasten eingesäumt und so gewissermaßen eine zweite geschlossene Platzwandung geschaffen wurde. Die Lücken der einmündenden Straßen wurden durch mit Tannengrün verkleidete Pylonen geschlossen, zwischen denen schwere teppichartige Fahnentücher oder große runde Schilde mit dem Kopf der Pallas Athene aufgehängt waren.[440]

Schon Heinrich Gentz und Schinkel hatten den Lustgarten bei früheren Veranstaltungen und Festen dekoriert. Bei den Trauerfeierlichkeiten für Wilhelm I. wurde eine lange Wand aus Tannengrün dem Dom entgegengesetzt.[441] Doch die ephemeren Dekorationen waren eine Ergänzung und Verzierung des bestehenden Platz- und auch Stadtgefüges.[442] Sie griffen nicht in das perspektivische Raumkonstrukt ein. Bei den nationalsozialistischen Feiern im Lustgarten hingegen, verschwanden durch die Höhe der Fahnen der Fluss, die Bäume wie auch der mächtige Dom fast völlig aus dem Blickfeld der Teilnehmer. Wiederum konnten auch Außenstehende nicht mehr in den Platz einsehen. Der preußische Finanzminister Johannes Popitz „erlaubte“ sich sogar, dies in einem Schreiben an das Propagandaministerium zu kritisieren:

> Ich verschließe mich nicht der monumentalen Wirkung, die der Lustgarten bei der Feier des diesjährigen 1. Mai ausübte. Aber diese festliche Wirkung wurde nur von der verhältnismäßig beschränkten Zahl von Personen genossen, die den Vorzug hatte, sich innerhalb des Platzes aufhalten zu dürfen. Den sonstigen Volksgenossen war der Anblick des Lustgartens und der Museumstreppe mit dem Rednerstand des Führers durch die hohen Rückwände der Tribünen völlig entzogen.[443]

---

[437] Weidner 1940, S. 181 f.

[438] Weidner 1940, S. 190. Dort heißt es: „Aus den beiden Plätzen hat man die mittleren Anlagen entfernt und die Denkmäler an eine Platzseite gerückt. Nur durch diese Veränderungen war es z. B. möglich, die für die Gegenwart charakteristischen hohen Bannerfahnen vor den Rahmenbauten des Platzes als innere Festwände aufzustellen.“

[439] *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 925.

[440] Ebd.

[441] Vgl. zu den Inszenierungen: Ackermann 1990, S. 240 ff. Hier S. 242.

[442] Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 46.

[443] Popitz plädierte weiter in dem Schreiben: „Die am 30. Januar d.Js. gewählte Lösung war m.E. weitaus die bessere. Damals hatte man sich darauf beschränkt, nur auf dem hinteren Viertel des Platzes nahe dem Museum je eine kurze Tribüne für besondere Ehrengäste zu errichten, und in der Vorderflucht dieser Tribünen je eine blickdurchlässige Reihe von 16 Fahnen an gewöhnlichen Holzmasten aufzustellen.“ *Schreiben* von Popitz an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda vom 16. Mai 1936, Betreff: Fertigstellung des Berliner Lustgartens und Errichtung von Tribünen, S. 1-2 (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416). Johannes Popitz wurde allmählich zum Gegner des Nationalsozialismus und war innerhalb des Regimes aufgrund seiner Kontakte zu Himmler umstritten. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 870, Stichwort: ‚Popitz, Johannes‘.

Es gilt generell, dass die räumliche Wirkung von dem Verhältnis der Platzwände zu den notwendigen Platzöffnungen beeinflusst wird. Diese waren jetzt auf die kultisch bestimmten Eingänge reduziert. Eine Zeichnung von Speer zeigt den Dom am rechten Bildrand als einen in Schatten gehüllten, leicht verwischt dargestellten ominösen Koloss, dessen Umrisse nur vage als Kennzeichen dieses Sakralbaus erkennbar sind.[444] (Abb. 86) Speer, der „keinen höheren Ehrgeiz [kannte] als den, ein zweiter Schinkel zu werden“[445], hatte mittels der Fahne seine Architektur der Schinkels förmlich entgegengesetzt und einen isolierten politischen Kultraum geschaffen.

Durch die Schließung und die Einbindung der Museumsfront in das wiederholte Prinzip der Reihung an den Längswänden wurde die Dreidimensionalität des Schinkelbaus negiert. Der Bau wurde zu einer Fassade des neuen isolierten Kultraums degradiert. Denn die tief in den Bau hineinragende Vorhalle war jetzt verschlossen. Ihre Raumverbindung und Durchsichtigkeit[446] war ihr genommen und die Funktion des Baus als Kulturstätte negiert. Schließlich stellt auch ein Museum einen Ort des kulturellen Gedächtnisses dar, das nun in subjektive und parteipolitische Bahnen gelenkt werden sollte. Nur allzu deutlich wurde durch die „architektonische Formgebung [...] das Bestreben, die gesamte Geschichte auf die Partei zu vereinen und für sie in Besitz zu nehmen“[447].

Neben der optischen Isolation des Raumes war durch die hohen Fahnenbanner eine akustische möglich. Dieses Prinzip hatte Laszlo Moholy-Nagy 1929 schon formuliert – allerdings ohne die Benennung präziser Vorstellungen: „...weitere raumerlebnismöglichkeiten liegen im akustischen [...] durch akustische erscheinungen“.[448] Auch wenn der Raum nach oben hin offen war, konnte durch die absorbierende und dämmende Eigenschaft von Stoff der profane Alltagslärm der Umgebung reduziert werden, so dass akustisch der Fokus nicht von den Kulthandlungen abgelenkt wurde. So war sogar das Tannenberg-Ehrenmal, das im ‚Dritten Reich‘ zum ‚Reichsehrenmal‘ erklärt wurde, durch die Verlagerung der Zufahrtsstraßen und landschaftliche Veränderungen in „erhabene Ruhe und Einsamkeit“[449] versetzt worden: „Ostpreußischer Mischwald und Weiden umgeben das Denkmal, so dass nirgends mehr lautes Getriebe die Ruhe der Toten stört“[450], wie die Architektin und Publizistin Gerdy Troost[451] formulierte.

Während der Totenort nach Stille verlangte, hatte die Akustik der ‚Tatpropaganda‘ als Werbemedium schon in den 20er Jahren eine nicht unwesentliche Rolle gespielt, um

[444] Abgedruckt, ohne Kennzeichnung der Technik, in: *ZdB* 18/29. April 1936, S. 396.

[445] Pehnt 1989, S. 50.

[446] Vgl. Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 43.

[447] Karow 1997, S. 36 f.

[448] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 195 f.

[449] Troost [1938] 1942, S. 34.

[450] Ebd.

[451] Gerdy Troost war die Witwe des 1934 verstorbenen Architekten Paul Ludwig Troost, der nach der ‚Machtergreifung‘ zum ersten Baumeister des Reiches avanciert war. Gerdy Troost, die selbst Architektin war, übernahm als Repräsentantin das Atelier Troost. Sie war 1937 Mitglied der Jury für die erste ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ in München und publizierte vielfach zum Bauen im Nationalsozialismus.

Präsenz und Dominanz zu inszenieren[452], die akustischen sowie körperlich spürbaren Lärm auslöste: „Im Geiste hören wir schon den ehernen Schritt der braunen Kolonnen [...] und fühlen das schütternde Dröhnen vorüberrollender Tankgeschwader auf der Fahrbahn“[453], heißt es in einem zeitgenössischen Bericht. Im Gegensatz zu der Abdämmung eindringender Geräusche stand beim Lustgarten die Pflasterung aus Granit, welche die Geräusche – wie die Reden und Ansprachen durch den zusätzlichen Einsatz von Lautsprecheranlagen[454] – in dem isolierten Raumgefüge sogar verstärkte. Die Fahnenbanner erfüllten damit nicht nur eine wichtige symbolische, sondern auch eine raumkonstituierende Funktion in architektonischer wie auch in inszenatorischer Hinsicht.

5.1 Die Bedeutung der Blutfahne

Assoziativ war jede getragene, gehängte oder gespannte Fahne des Dritten Reiches unmittelbar mit der Blutfahne verbunden, die neben der Reichsfahne einer der wichtigsten nationalsozialistischen Kultgegenstände war. Durch ihre rituelle Funktion hatte die Blutfahne eher einen Denkmals- oder Skulpturcharakter und keine architektonische, raumab- oder -eingrenzende Funktion wie die Fahnenbanner. Die Blutfahne war die Hakenkreuzfahne, die beim Marsch auf die Feldherrnhalle am 9. November 1923 mitgeführt worden war und in der Vorstellung durch das Blut der erschossenen Putschisten eine besondere Weihe erhalten hatte. Sie hatte damit einen Zeugenstatus, als Garant für das parteieigene historische Geschehen. Am ‚Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung‘ wurde sie bei der Hauptprozession vorangetragen, wurde stets mit erhobenem Arm gegrüßt und in den liturgischen Texten als Heiligtum bezeichnet.[455]

Ihre wichtigste Funktion war deshalb die einer heiligen Reliquie, die nur zwei Mal im Jahr gezeigt und ansonsten im Verborgenen gehalten wurde.[456] So wurden auch Fahnen, die noch geweiht werden sollten und bei Aufmärschen zu diesem Zweck mitgeführt wurden, eingerollt und verhüllt.[457] Mitbestimmend für eine Reliquienfunktion war die

---

[452] „Das nicht alltägliche Schauspiel hält für einen Augenblick die Vorbeieilenden am Straßenrand fest. Schmetternde Musik, die den Verkehrslärm übertönt, ruft Neugierige aus den Nebenstraßen oder von ihren Arbeitsplätzen herbei.“ Schmeer 1956, S. 18.

[453] Helmut Götzelt: „Großdeutschlands Reichsparteitagsbauten“, in: *Steine und Erden. Fachliches Schulungsblatt der DAF*, Ausgabe A: Naturstein, vom 8. August 1939, 5. Jg., Nr. 8, 1939, S. 64. Zit. nach Fuhrmeister 1998, S. 254, Fn. 1033.

[454] Es „muss die Aufplanung der Lautsprecheranlage dort [im Lustgarten] unbedingt klargestellt werden. Um eine einwandfreie akustische Wiedergabe zu erzielen, ist es unbedingt erforderlich, dass auch innerhalb des gepflasterten Raumes Lautsprecher aufgestellt werden. Es ist zu diesem Zweck dringend zu raten, sofort die nötigen Kabelschächte und Rohrleitungen einzubauen, da die heute verhältnismäßig geringen Kosten vor der Pflasterung, welche ca. RM 1300,- betragen, sich später um ein Vielfaches erhöhen würden. Die Vorschläge der Firma Telefunken, Berlin, hierfür, sind geprüft und für richtig befunden worden.“ *Schreiben* der Reichsleitung der NSDAP der stellvertretenden Reichspropagandaleitung an Julius Lippert vom 3. Feb. 1936 (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416).

[455] Vgl. Vondung 1971, S. 188. Siehe zur liturgischen Funktion dort weiter, wie auch bei Behrenbeck 1996, S. 299 ff.

[456] Vgl. Vondung 1971, S. 167. Einen festen Aufbewahrungsort sollte die Blutfahne ursprünglich in einer Art Reliquienschrein in einem Zentralraum des geplanten ‚Denkmals der Bewegung‘ finden, das in München im Osten der Ost-West-Achse bis 1950 errichtet werden sollte, aber nicht ausgeführt wurde. Siehe dazu: Weihsmann 1998, S. 652 f.; Rasp 1981, S. 88-90.

[457] *Rundschreiben* vom 6. Mai 1933, Betreff: Untergruppen Aufmarsch Generellappell am 15. Mai 1933 in Hamburg (StA Hbg. 614-2/5 NSDAP und ihre Gliederungen, B 212).

Authentizität der jeweiligen Fahne, die sich auch im Besitztum ausdrückte.[458] Neben ihrer Funktion als Zeigereliquie diente sie vor allem als Berührungsreliquie: Wer sie berührte, vereinigte sich dauerhaft mit der Bewegung und blieb ihr, gekoppelt mit dem Treueschwur, für immer verpflichtet. Alle Parteistandarten und die neuen Sturmfahnen wurden seit 1926 für die Weihung durch Hitler mit dieser Fahne berührt[459]. Sie hatte somit eine bindende Funktion. Die rituelle „Fahnenweihe" fand alljährlich auf den Reichsparteitagen statt: Als Höhepunkt des nationalsozialistischen Märtyrerkultes wurde bei der „Totenehrung für die Gefallenen der Bewegung" in der Luitpoldarena am Ehrenmal ein Kranz für die ‚Gefallenen der Bewegung' niedergelegt, auf den die Blutfahne gesenkt wurde. Durch diese ihr zugesprochene multiplikatorische Kraft war die Blutfahne somit „gewissermaßen symbolisches Urbild all der Millionen Hakenkreuzfahnen"[460], die bei jeder Inszenierung allgegenwärtig waren. Sie verhielt sich wie das Kreuz von Golgatha zu Kruzifixen.[461] Blut wurde so bei jeder noch so kleinen HJ-Feier in Form der Fahne verkörpert.

Blut wurde bei den Inszenierungen nie direkt als physischer flüssiger Stoff gezeigt. Es war dennoch so bei jeder Feierlichkeit in symbolischer Form durch die Fahne zugegen. Die materielle Symbolik entstammte nicht den Stofffasern – die Fahne war nur Vehikel –, sondern dem „echten" Blut, das an ihr haftete. Durch das Rot des Stoffes konnte das Blut ausgewaschen oder verblichen sein. Die Farbe gab ihm dennoch symbolisch Präsenz. Zugleich multiplizierte und überhöhte die Farbe das Blut so, dass alle anderen Fahnen nicht nur durch ihre Weihe, sondern imaginär mit dieser Bedeutung aufgeladen waren. So waren die Fahnensegel, die den Lustgarten umschlossen, nicht nur allmächtige, den Raum umschließende Symbole der Partei, sondern imaginäre Wände aus Blut.

Blut hatte eine omnipotente Funktion. Es war „die Essenz alles Guten wie alles Schlechten, des Aufstiegs wie des Untergangs"[462]. Blut bedeutete also auch im Nationalsozialismus Leben und Tod zugleich. Die wichtigste Eigenschaft dabei war die rassenideologisch, also biologisch wie auch moralisch auslegbare *Reinheit*, die es zu destillieren und fortzuführen galt. Der bedeutendste und einflussreichste Vertreter der nationalsozialistischen Rassentheorien, Richard Walter Darré[463], betrachtete das Blut als Determinante zur Erhaltung und Vollendung der arischen Rassengestalt.[464] Der Mensch fungierte dabei als „Vehikel" oder „Gefäß" des Blutes. Er war als Individuum entmach-

[458] Denn sogar im Rahmen der Olympischen Spiele war man der „Ansicht, dass die Fahne, die bei den Olympischen Spielen der Mannschaft vorangetragen wird, einen ureigenen Besitz darstellen müsse ... – eine Fahne also, die man aufbewahrt, mit sich trägt und die man sich nicht erst leiht, ...", wie es Carl Diem schrieb. Diem [1936] 1967, S. 79.

[459] Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 399, Stichwort: ‚Blutfahne'.

[460] Vondung 1971, S. 188.

[461] Ebd.

[462] Eidenbenz 1993, S. 83.

[463] Richard Walter Darré war Reichsminister für Landwirtschaft, Reichsbauernführer und zugleich SS-Mann. Später wurde er Leiter des Rasse- und Siedlungshauptamtes unter Heinrich Himmler. Siehe zu Darré: Corni in Smelser 1989, S. 15-27. Siehe ebenfalls zu Darré, Rosenberg, Himmler und Goebbels: Kroll 1998.

[464] Darré setzte rassentheoretisch Blut mit „Reinheit" und mit „Mobilität" gleich. Mobilität „ist bei ihm die Ursache der Vermischung der Menschen und stellt deshalb für die Reinheit die entscheidende Gefahr dar". Zwei weitere Metaphern, die nach Darré Blut beinhaltete, waren die „soziale Energie" und „Züchtung". Siehe dazu ausführlich: Eidenbenz 1993, S. 60-84.

tet – wie es die Euthanasie im ‚Dritten Reich' auf grausamste Weise zeigen sollte. Er diente nur als Teil der Rasse, an deren Erhaltung, Fortleben oder Vervollkommnung er teilnahm – oder aus der er ausgeschlossen wurde. Dem quasi entgegengesetzt war, dass „seiner Existenz keine absolute Grenze gezogen ist, sondern sie in einem zugleich lokalisierbaren und überzeitlichen Ganzen, der ‚Rasse' aufgehoben ist"[465] – was zugleich ein Argument für den Heldentod implizieren konnte.

Das Blut galt also als „Signet der Geschichtlichkeit der Menschen", als „Kreuzungspunkt zwischen Unendlichkeit und Zeitlichkeit"[466] und zugleich als Garant für die Unsterblichkeit des (Non)Individuums als Fragment der Masse. Blut implizierte daher zukunftsgerichtete Ewigkeitswerte. Das Ritual der Fahnenweihe verbildlichte in abstrahierter Form genau diesen Kreislauf[467], den es stets neu anzutreiben galt. Er wurde jedoch nicht durch germanische oder griechische Ahnen verkörpert, sondern durch die „neu zu produzierende biologische Elite"[468]. Es wurde deshalb mit der Fahne als raumkonstituierendem Element an die *nationalsozialistische* Vergangenheit angeknüpft. An der Blutfahne war in der Vorstellung das Blut der ‚Märtyrer der Bewegung'. Ihr Blut war die „Keimzelle" für die Bewegung. Denn es wurde nicht nur als heilig bewahrt und konserviert, sondern quasi als rassisch reines, geradezu heiliges Material weitergegeben, um neue Fahnengenerationen zu „zeugen".

5.2 Von der ‚farbigen Architektur' zur uniformen Architektur

> Farben können auch Räume verändern, sie größer und kleiner erscheinen lassen, sie höher oder niedriger, warm oder kalt machen. Farben können einen Raum in unendlich verschiedene Stimmungen versetzen und ihm einen Wert als Alltagsraum oder als Fest- und Kultraum geben.[469]
>
> *Max Laeuger, 1933*

In einem Bericht über die Innenraumgestaltung der Ausstellung *Die Kamera* hieß es 1933: „Die in diesen Räumen sparsam verwendeten Farben sind weiß, silbergrau und rot. Wenn die Gestaltung unserer Ausstellungen so fortschreitet, werden wir bald zu dem Stil kommen, dessen der neue Staat bedarf."[470] Nicht nur im Lustgarten, sondern auch auf dem Reichsparteitagsgelände dominierten drei Jahre später genau die Farben Weiß, Grau und Rot und erfüllten somit jenes Plädoyer. Auch Albert Speer schrieb im Nachhinein:

> Fahnen liebte ich damals sehr und benutzte sie, wo ich nur konnte. Auf diese Weise ließ sich ein farbiges Spiel in die Steinarchitektur bringen. Mir kam entgegen, dass die von Hitler entworfene Hakenkreuzfahne sich für eine architektoni-

[465] Eidenbenz 1993, S. 69 f.
[466] Eidenbenz 1993, S. 70.
[467] „...erneute Verkörperung des *Kreislaufs*" Eidenbenz 1993, S. 83.
[468] Ebd.
[469] Laeuger in *BM* 1/Jan. 1933, S. 3.
[470] *BM* 49/6. Dez. 1933, S. 955. Verantwortlich für die Ausstattung der Räume war der Architekt Windfried Wendland, Berlin.

sche Verwendung weit besser eignete als eine in drei Farbstreifen aufgeteilte Fahne.[471]

Die ausgeprägte symbolische Verwendung von Farben umfasste überwiegend Rot- und erdige Brauntöne[472], die dann bei uniformierten Massenaufmärschen zur optischen Vervielfachung beitrugen. Massen konnten, gleichsam mit landschaftlichen Bildern assoziiert, wie „Tulpenbeete“ oder ein „braunes Meer“ erscheinen.[473] Diese Eindrücke setzte sogar der Maler Ernst Vollbehr in seinen Gemälden um, in denen die aufmarschierten Truppen wie Kornfelder erscheinen. (Abb. 87 u. 88) Der Autor Otto Simon ging in einem Aufsatz *Der Aufbau der kommenden Kleinstadt* von 1936 sogar kurz auf die Farben der wichtigsten Gebäude ein, denen er eine erdgebundene politische Symbolik zusprach: „Die großen Bauten der Stadt haben ihre eigene Farbigkeit ihrer Eigenart entsprechend. [...] Die Feierstatt mit Führerschule, Sitz und Stätte der höchsten geistigen Macht in der Stadtgemeinde, hat das gelbe Kleid des Erdenherrschers.“[474] Ein politisch-ikonographischer Status von Farbe – ob in ephemerer oder dauerhafter Umsetzung – war somit eindeutig präsent.

In der Festgestaltung ist Farbe seit jeher ein elementarer Bestandteil gewesen.[475] So urteilte auch Schrade über die zeitgenössische Anwendung: „Für die Festlichkeit dieser Architektur spielt die Farbe eine wesentliche Rolle.“[476] Gerade bei Festtagsinszenierungen war durch Farben vor allem eine divergente Wirkung zu erzielen, wie viele zeitgenössische Pressebeschreibungen der Feiern und Zeremonien belegen. Für die Berücksichtigung dieses Kriteriums wurde auch in Ratgebern und Beratungsheften zur Gestaltung kleinerer Parallelfeiern plädiert.[477]

Besonders deutlich kontrastiert wurden die Fahnenbanner mit der steinernen Architektur. Die „Kulisse“ einer Säulenfront als Stirnwand im Wechsel mit rotem Fahnentuch sollte sich zu einem weiteren ästhetischen Prinzip des nationalsozialistischen Festraums entwickeln. Auch ‚Die Neue Wache‘, die 1930 nach Entwürfen von Heinrich Tessenow zu einem Erinnerungsmal umgebaut worden war[478], diente im Nationalsozialismus als ritueller Ort, dessen Fassade zugleich als Kulisse für Fahnenbanner diente. Wie Zeichnungen von Wettbewerbsentwürfen und auch ausgeführten städtischen Festplätzen im-

---

[471] Speer 1969, S. 72.

[472] Seit 1925 war Braun die Uniformfarbe der SA, der Politischen Leiter und der Hitler-Jugend. Lediglich die Uniformjacken und -röcke der BDM waren dunkelblau. Siehe Herbert Knötel, Paul Pietsch u. Claus Becker: *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei, Reichsjugendführung: Vorschrift und Vorbild für die Bekleidung und Ausrüstung der HitlerJugend, des Deutschen Jungvolks, des Bundes Deutscher Mädel* (amtliche Uniformtafeln der Reichsjugendführung d. NSDAP), Hamburg 1934.

[473] Schrade in *NS Monatshefte* 51/Juni 1934, S. 511.

[474] Simon in *DB* 10/4. März 1936, S. 196. Sperrung im Original.

[475] „Bei allen Völkern und zu allen Zeiten war der Anlass zur festlichen Veranstaltung gleichzeitig auch Anlass zu dem Bestreben, mit irgendwelchen Mitteln, vorzugsweise aber mittelst der Farbe eine besondere Steigerung der schönheitlichen Wirkung der Form zu erreichen“. Langenberger 1914, S. 3.

[476] Schrade 1939, S. 20.

[477] „...bei der mannigfachen Möglichkeit der dekorativen Ausgestaltung einer Feier haben die Grundgesetze der Kunst ihre Geltung, besonders die Forderung: durch sparsamste Mittel größte Wirkung. [...] Die Dekorationsmittel [...] müssen in der Anbringung eine klare Aufteilung und ein künstlerisch für den Sinn der Feier verantwortbare Farbenstimmung aufweisen.“ Dippe-Bettmar 1938, S. 44. Sperrung im Original.

[478] Siehe zur ‚Neuen Wache‘: Tietz in Stölzl 1993, S. 9 ff.

mer wieder bezeugen, waren die Interkolumnien historischer Bauten nicht nur hervorragend dazu geeignet, Hakenkreuzbanner dazwischen einzuspannen (Abb. 89), sondern nationalsozialistische Entwürfe wurden darauf hin konzipiert. Damit wurde eine ständige Wiederholung und Rhythmisierung der Säule als Symbol staatlicher Macht schlechthin mit dem Parteizeichen an den Wänden aus Blut geschaffen. Schon Gottfried Semper hatte die Umsetzung dieses Gestaltungsprinzips in der antiken Baukunst sehen wollen und postulierte daher:

> Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dass das Freibleiben der Zwischenräume der Säulen bei den Alten etwas Ungewöhnliches war, dass der Säulen Bestimmung zum Theil darin bestand, eben solche Draperieen und Scherwände, von denen oben die Rede war, aufzunehmen, eine Anschauungsweise, die freilich der modernen Aesthetik eben so wenig behagen wird, wie meine Ansicht von der Polychromie der Alten.[479]

Diese Beobachtung hielt auch Schrade in Bezug auf die festliche Ausgestaltung des Zeppelinfeldes fest: „Der Bau selbst besteht aus Juramarmor in höchst wirksamen zarten Tonabstufungen. Dagegen steht der starke Klang des leuchtenden Rots der Fahnen, die in der Pfeilerhalle zwischen den hinteren Pfeilern ausgespannt sind.“[480] Über das Zeppelinfeld heißt es auch im *Deutschen Baumeister*, wie die „Fahnen mit ihren starken Farben [...] das Bild noch strenger und fester zusammen[faßten]“[481]. Sie gaben der Kargheit der Bauten Farbe und es entstand eine Form von „farbiger Architektur“[482]. Fast euphorisch kommentierte Hubert Schrade in einem weiteren Aufsatz über das Zeppelinfeld: „Wie laut ist in den letzten Jahren nach farbiger Architektur gerufen worden! Hier ist sie. Wie sehr ist in den vergangenen Jahren nach feierlicher Architektur verlangt worden! Hier ist sie.“[483]

Tatsächlich war die Bewegung der ‚farbigen Architektur‘, die sich in den 20er Jahren formiert hatte, national vertreten gewesen und noch immer als Strömung präsent.[484] Ab 1925 hatte in mehreren deutschen Städten[485] die Wanderausstellung *Farbige Architektur* stattgefunden[486] und ein Jahr später, 1926, wurde der ‚Bund zur Förderung der Farbe im

---

[479] Semper 1878, S. 283. Freundlicher Hinweis von Wolfgang Sarges, Hamburg. Siehe dort weiter zu der Ausschmückung der Interkolumnien mit verschiedenen Bildmedien.

[480] Schrade 1939, S. 20.

[481] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

[482] „Die Fahnen, nur an Festtagen aufgezogen [bezieht sich hier auf die Zeppelintribüne] sind gleichsam das festliche Kleid der Architektur. Bei den abendlichen Kundgebungen wird die Farbigkeit noch gesteigert. Scheinwerfer strahlen dann die Fahnen an“. Schrade 1939, S. 20.

[483] Schrade in *ZdB* 18/29. April 1936, S. 388.

[484] Dass der „Chefdekorateur“ Albert Speer diese Bewegung kannte, ist sehr wahrscheinlich. Nicht nur durch ihre nationale Propagierung, sondern auch dadurch, dass Bruno Taut 1929 an der Technischen Hochschule Charlottenburg lehrte. Zur selben Zeit war Albert Speer dort bei Heinrich Tessenow Assistent und daher sicherlich mit Tauts Ideen und Utopien vertraut. Siehe zu diesen biographischen Verflechtungen: Krauter Kellein 1997, S. 143 f. Zu Taut siehe: Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren und Manfred Speidel (Hrsg.): *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, München 2001; Manfred Speidel, Karl Kegler und Peter Ritterbach: *Wege zu einer neuen Baukunst*, Berlin 2000; Ian Boyd Whyte: *Bruno Taut - Baumeister einer neuen Welt*, Stuttgart 1981.

[485] Die weiteren Ausstellungsstationen waren: Frankfurt an der Oder, Cuxhaven, Hannover, Zwickau, Stettin, Freiburg im Breisgau. *Presseschreiben* der Staatlichen Pressestelle Hamburg an alle Tageszeitungen vom 31. Juli 1925 (StA Hbg Staatl. Pressestelle 2016, Baupflegekommission).

[486] Diese war ursprünglich in Hamburg vom Oberbaurat Werner Hellweg initiiert und vom 9. bis zum 19. April 1925 in der Stadthalle im Stadtpark gezeigt worden. Werner Hellweg war 1933 in Hamburg im Vorstand des Baupflegeam-

Stadtbild‘[487] gegründet, der in den nachfolgenden Jahren weitere Tagungen, gerade in mittelgroßen Städten wie in Augsburg, ausrichtete. Veröffentlichungen in der Tagespresse und in Fachzeitschriften trugen zu einer Beförderung des Gedankens der ‚farbigen Architektur‘ bei.

Von der Avantgarde wurde diese Bewegung nicht getragen. Vielmehr verhalfen spätexpressionistische Tendenzen und ein volkstümlicher Charakter der ‚farbigen Architektur‘ zur Popularität. Großstadtfeindlichkeit war auch in diesem Kontext eine aufkeimende Tendenz, die sich aber nicht auf das kleinstädtische Leben bezog. Deswegen umfasste die ‚farbige Architektur‘ größtenteils Altstadtbezirke und keine modernen Siedlungen. Etwas fortschrittlicher war dabei der Einsatz farbiger fester Baumaterialien, wie glasierte Keramikplatten, Terrakotten, Backstein oder sogar „künstliches“ Material, „Preßbeton mit beigemischter farbiger Tünche“[488], mit denen der städtische Raum von „dem eintönigen grauen Anstrich“[489] befreit werden sollte. Man sah dabei „die graue Großstadt [als] ein Symbol für soziales Elend, für farbloses stupides Leben, ist das nicht ein Sinnbild für ein Menschengeschlecht, das eigentlich nur Nachts [...] ein Heim hat?“[490] Schuld schien das moderne Baumaterial zu sein: „Farblose, d.h. graue Architektur gibt es eigentlich erst, seit es Mietskasernen gibt, seit also Zement und Mörtel das Baumaterial der Großstadt wurden“[491], schreibt der *Hamburger Anzeiger* im März 1925 – ganz im Sinne von Bruno Tauts „Mietskaserneninsassen“ und „Asphalttretern“[492].

Wie Werner Hellweg in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* schrieb, sollte sich die ‚farbige Architektur‘ jedoch „nicht nur auf die farbige Behandlung einzelner Bauten beziehen, sondern in erster Linie auf die farbige Behandlung ganzer Straßenzüge oder bedeutender Plätze“[493]. Trotz des Bestrebens, gliedernde Elemente zu schaffen,

---

tes tätig und publizierte noch 1935 unter dem nationalsozialistischen Regime vielfach über Reklame im Stadtbild, unter dem Motto „Sauber der Geist und sauber das Land!“ („Reinigt das Stadtbild von verunstaltenden Reklamen“, in: *Hamburger TB* 24. Okt. 1933) Teil nahmen Aussteller der chemischen Farbindustrie, Hersteller von farbigen Keramiken, Edelputzen und Mosaiken. *Rundschreiben* für die Presse des Oberbaurates Dr. ing. Werner Hellweg (Vorsitzender der Ausstellung) vom 20. März 1925 (StA Hbg Staatl. Pressestelle 2016). In diesem Rahmen wurde am 15. April der ‚Deutsche Farbentag‘ ausgerichtet, eine Tagung, an der wichtige Architekten teilnahmen, die Vorträge über die historische sowie die zeitgenössische Anwendung von Farbe in der Baukunst hielten, wie einer der führenden Architekten dieser Bewegung, Bruno Taut, der einen Vortrag über die „Wiedergeburt der Farbe“ hielt. *Rundschreiben/Hellweg* 20. März 1925 (StA Hbg Staatl. Pressestelle 2016). Zu historischen Beispielen vgl. *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 2/1930, S. 420 ff., Stichwort: ‚Farbige Architektur‘. Siehe dazu: Rieger 1979, S. 148 ff.

[487] Siehe: Rieger 1979, S. 147 ff.

[488] „Farbige Architektur“, in: *Hamburger Anzeiger* vom 31. März 1925. Immer wieder als beispielhaft genannt wurde in Schriften und in der Presse die Aktion „farbiges Magdeburg“, wo Bruno Taut als Stadtbaurat von 1921 bis 1923 erste Versuche einer farbigen Architektur unternommen hatte. Vom Expressionismus beeinflusst, bezog Taut die Farbe als relevantes Element mit in die Architektur ein und ließ Straßenzüge sowie das barocke Rathaus von verschiedenen Künstlern teils unsymmetrisch, teils mit abstrakten Farbformen bunt übermalen. Siehe Olaf Gisbertz und Tillmann Buddensieg: *Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg. Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik*, Berlin 2000; Rieger 1979, S. 65 ff.

[489] „Das Farbenproblem als städtebauliches Problem. Ausstellung farbiger Architektur vom 9. bis 19. April“, in: *Hamburgischer Correspondent* vom 9. April 1925.

[490] „Farbige Architektur“, in: *Hamburger Anzeiger* vom 31. März 1925.

[491] Ebd.

[492] Taut: „Neu-Magdeburg, eine realistische Selbstbetrachtung“, in: *Frühlicht* 3/Frühling 1923, abgedruckt in: Taut/Conrads 1963, S. 141.

[493] Werner Hellweg: „Farbige Baukunst“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 6. April 1925. Sperrung im Original. Dieses Kriterium wurde auch bei einem Wettbewerb, farbige Fassaden für den Großen Burstah in Hamburg zu entwerfen, angesetzt: „Die Einheitlichkeit des Straßenbildes hat offensichtlich das Preisgericht geleitet [...] Recht viele

war die Polychromie ein wichtiges Anliegen der „Farbarchitekten“, die nicht nur durch die Farben, sondern auch materiell in Erscheinung treten sollte: Durch Baustoffe, wie die changierenden Glasuren von Baukeramiken oder irregulärem gebranntem Backstein – ganz anders als die ‚farbige Architektur‘, die sich dann knapp zehn Jahre später zur uniformen Festarchitektur entwickeln aber gerade Straßenzüge und Plätze umfassen sollte. In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung „Farbige Architektur“ nannte der Hamburger Oberbürgermeister Schramm ein wichtiges Vorbild:

> Ich denke an Gottfried Semper. Jener Architekt, der [...] besonders der farbigen Behandlung der klassischen Bauten seine Aufmerksamkeit schenkte, versuchte, der Farbe als Bau- und Stimmungselement auch bei uns wieder Geltung zu verschaffen. Seine Schrif[ten] [...] hatten den Zweck, der von dem Kunsthistoriker und Architekten verbreiteten Fabel von der marmorweißen Reinheit der Bauten der klassischen Epoche entgegenzutreten und der Farbe im Stadtbild zur Wiedergeburt zu verhelfen.[494]

Ab 1933 wurde dann in der nationalsozialistischen Festarchitektur beides okkupiert: die „marmorweiße Reinheit“[495] und die Farbigkeit. Für die dauerhafte farbige Architektur der Fassaden sollten hingegen, ab 1933, nur helle, gedämpfte Farben – der „deutschen Seele“ entsprechend – eingesetzt werden. Farben wie „Marsrot“ und „Eisenoxydrot“[496] sollten nicht mehr verwendet werden, da sie vermutlich zu sehr mit der roten Hakenkreuzfahne konkurrierten. Dominieren sollte auch im Straßenschmuck nunmehr die Farbigkeit der Fahne und des Grünschmucks.[497] Ab 1936 war die farbige Stadt eine stark rückläufige Tendenz. Semper und Hittdorf zum Trotze wurde die Staatsbaukunst wieder zum „eisgrauen Unding“[498].

Während die Farbarchitekten der 20er Jahre auf „Dissonanzen“[499] setzten, reduzierte sich die „farbige Architektur“ der Nationalsozialisten auf trikolore Kombinationen. Die

---

Entwürfe wirken durch effektvolle Farben, lassen aber die einheitliche Ruhe vermissen.“ „Ausstellung farbiger Architektur“, in: *Norddeutsche Rundschau* vom 14. April 1925. Den ersten Preis gewann der Hamburger Architekt Carl Schindler, Motto: „Einheitliches Straßenbild“. *Presseschreiben* „Ergebnis des Wettbewerbs zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für farbige Hausbemalungen“ vom April 1925 (StA Hbg Staatl. Pressestelle 2016).

[494] *Manuskript* der Eröffnungsrede zur Ausstellung „Farbige Architektur“ des Hamburger Oberbürgermeisters Schramm am 9. April 1925, S. 2 (StA Hbg Staatl. Pressestelle 2016). An Schriften nennt er „Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“; „Die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik“ und „Über Polychromie und ihren Ursprung“. Ebd.

[495] Dieses sollte sich auf die Staatsbauten beziehen. Die weißen Bauten im Siedlungswesen der 20er wurden zwar im NS als ordentlich und sauber rezipiert, die zur Pflege durch die Bewohner animieren würden, doch schon 1937 wurde die weiße Farbe in Zusammenhang mit dem Luftschutz gestellt und 1941 per Anordnung das weiße Streichen oder Tünchen verboten. Siehe dazu: Rieger 1979, S. 170 f.

[496] Siehe zu den Farbmaterialien: *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 2/1930, S. 424, Stichwort: ‚Fassadenfarben‘.

[497] Vgl. Rieger 1979, S. 170.

[498] Semper 1884, S. 222.

[499] „Die stofflichen Voraussetzungen der Farbe sind anders geartet als diejenigen der Form. Deswegen muß die Farbe anderen Gesetzen folgen als die Form und kann ein eigenes Thema anschlagen und verfolgen, ein Thema, das nicht unbedingt neben der Form parallel zu laufen braucht, sondern die Form durchkreuzen, sich von ihr trennen, eine Dissonanz hervorbringen und eine Auflösung dieser Dissonanzen in Wiedervereinigung darstellen kann. Die Beziehungen zwischen Farbe und Form werden dadurch erheblich ausgeweitet und bereichert. Ein erstes Beispiel dieser Art ist eine Hausgruppe in der Kolonie Reform, bei der die Farbe in ihrer Flächenverteilung sich zwar an die architektonische Gliederung hält, aber in ihrer eigenen Tonfolge thematisch anders, d. h. in diesem Falle unsymmetrisch verläuft. Das Haus Barasch, eine Arbeit des Karlsruher Malers Oskar Fischer, bedeutet einen Versuch mit ähnlichen Mitteln, das Lastende der über den Schaufenstern hängenden Mauer zu nehmen: abstrakte Farbformen, welche unten und oben symmetrisch gebunden sind und dazwischen im statischen Spiel der Kräfte verlaufen. Die Farbtöne sind meergrün bis hellgrau in verschiedenen Abstufungen, Konturen schwarz.“ Taut: „Architekturmalereien“, in: *Frühlicht* 2/Winter 1921/22, abgedruckt in: Taut/Conrads 1963, S. 139 f.

Intention der farblichen Gestaltung ging damit einher, Räume und Straßenzüge linear zu gliedern und zu vereinheitlichen beziehungsweise gleichzuschalten. Hier bildete die Fahne nicht nur ein wichtiges Segment, sondern das trikolore Farbkonzept spiegelte gleichsam ihre Gestaltungsgrundlage wider.

Der Schwerpunkt lag auf der Kombination von Grün, Weiß und Rot. Über das Zeppelinfeld bei Tageslicht heißt es beispielsweise: „Es wird ein unvergeßlicher Farbenzusammenklang sein, wenn die Helle dieser Türme mit dem Grün der Wälle und dem leuchtenden Rot der Fahnen des Dritten Reiches zusammenklingt.“[500] (Abb. 90 u. 91) Gerade weil die Farbphotographie zu dieser Zeit noch in ihren Anfängen lag und wenig Verbreitung erfuhr, wurden diese Farbklänge verstärkt in Presse- und anderen Propagandatexten beschrieben. Auch das Olympiastadion wurde mit diesen Farbkontrasten ästhetisch überhöht: „Die weite Granitschale, überdimensional, ist fast gefüllt. In ihrem Körper hellgrün die Kampfbahn, der Rasen, im leuchtenden Braunrot die Laufbahn.“[501] (Abb. 92) Mit diesen Kontrasten hantierten auf ephemerer Ebene sogar die abschließenden Licht- und Feuerwerksinszenierungen 1933 auf dem Bückeberger Erntedankfest: „Zum Schluß wird der dem Bückeberg gegenüberliegende Ohrberg illuminiert. Riesige Mengen Magnesium – rot, weiß und grün – werden wieder ins Feuer geworfen.“[502] Sogar der Maibaum wurde innerhalb dieser Farbzusammenklänge gestaltet: Ein grüner Kranz mit weißen und roten Bändern[503] – gleichermaßen den Farbkanon der festen und ephemeren Architektur des Festplatzes im Lustgarten mit dem Grün komplettierend.

Während sich die entsprechenden Zeitschriften und Presseartikel mit einer Auslegung dieser Symbolik bedeckt halten, findet diese Farbkombination bei dem Volkskundler Otto Lauffer in seinem Buch *Farbensymbolik* von 1948 tatsächlich Erwähnung.[504] Er schrieb ihren Ursprung dem Mittelalter zu und zählt historische Quellen auf, in denen diese Farbkombination vorkam. Doch auch er liefert keine zeitgenössischen Interpretationsvorschläge für die Kombination dieser Farben. Dabei wäre allein dieser historische Bezug im Sinne der Nationalsozialisten, Anknüpfungspunkte zu wichtigen deutschen Geschichtskapiteln herstellen zu können, mehr als verlockend gewesen. Umso mehr erscheint es, als hätte man diese Symbolkonstellation gänzlich für parteieigene, zeitgenössische Zwecke okkupieren wollen.

---

[500] *Pressetext* vom 26. Juni 1936 (Sta N, C 7/I GR 933). Auch über ein städtisches Ambiente heißt es: „Das Bild, das sich am ‚Deutschen Hof‘ bietet, ist denkbar reizvoll. [...] Der schlanke gotische Turm leuchtet grün auf, die satten roten Farben der langherabwallenden Fahnen des Reiches und der grüne Schmuck bilden in ihrem Kontrast zur hellen Fassade einen unbeschreiblich schönen Anblick.“ *Pressetext* „Die Politischen Leiter huldigen dem Führer“ vom September 1936 (Sta N C 7/I GR 936).

[501] *VB* 215/2. Aug. 1936.

[502] „Das Programm des Staatsaktes in Hameln“, in: Beilage der *Niedersächsischen Tageszeitung*, Sonntag, 1. Oktober 1933, Nr. 232.

[503] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 14. Siehe zum Maibaum in der vorliegenden Arbeit das Kapitel: ‚Ephemere Symbolbäume: Der Maibaum‘, S. 197 ff.

[504] Lauffer 1948, S. 15. Lauffer nennt in dem Kontext die Untersuchungen von Otto Lüning: *Die Natur in der altgermanischen und mittelhochdeutschen Epik*, o.O. 1889, S. 135. Nach den Untersuchungen Lünings waren es in Deutschland die Lieblingsfarben der Zeit.

Durch eine Wiederholung kam auf überregionaler Ebene eine farbliche Uniformität der politischen Festtagsarchitektur zustande, und es wurde gleichsam durch ihre farbsymbolische Belegung eine farbliche „Gleichschaltung“ politischer Architektur herbeigeführt und damit Nationales demonstriert. Nationales Gedankengut wird ersichtlich in der farblichen Gestaltung des ‚Deutschen Pavillons‘ auf der Weltausstellung in Paris 1937, der schließlich das „Dritte Reich“ repräsentierte. (Abb. 93 u. 94) Es scheint, als sei die farbige Ausgestaltung dieses Symbolbaus unter dem Eindruck der Farbgebung der politischen Festarchitektur gebaut worden, wenn es in einem Ausstellungskatalog heißt:

> Die kräftige Farbgebung in dem Zusammenklang des hellen Jurakalks, der Bronze und der roten, mit Gold durchsetzten Mosaikfelder erinnert an die farbige Belebung der Nürnberger Reichsparteitagsbauten mit Fahnen und Girlanden. So kommt zu den beiden Elementen, der Architektur und der Plastik, die Farbe als weiteres Glied der Gestaltung hinzu.[505]

5.3 Dynamische Architektur?

> Das Material, der Werkstoff, mit dem die Farbe verbunden ist, hat auch eine Seele, einen Ausdruck, der mitbestimmend ist am Ausdruck, am Leben der Farbe (Stein, Metall, Holz, Samt).[506]
>
> *Max Laeuger, 1933*

Farblich wie materiell standen Fahne und Architektur einander diametral gegenüber. Im Gegensatz zu den Fahnen waren die „Formen der repräsentativen NS-Architektur (...) besonders undynamisch“[507]; starr, kalt und unbeweglich. Die „textile Architektur“ (P. Springer), die zur Inszenierung des öffentlichen Raums herangezogen wurde, war dynamischer Art, „wie sichtbar gemachter Wind“[508]. (Abb. 95) Die von Laeuger in dem oberen Passus benannte „Seele“ der Fahne war die der Bewegung – im politisch-symbolischen wie auch im wahrnehmbaren Sinne. In das vorher *materiell* „starre“ Emblem des Hakenkreuzes als Symbol der „Bewegung“ auf Fahnen, Abzeichen, Armbinden und Standarten war von Anfang an Bewegung eingeflossen. Gerade auf den Fahnen wurde dem Hakenkreuz, das die aufgehende Sonne, mit den dynamischen rechtsdrehenden Armen, den Tag und das Leben symbolisiert, zu einer Mobilität verholfen. Sogar in liturgischen Texten wurde die Fahne – wie das Feuer – häufig in Bewegung dargestellt.[509]

Schon immer hatte die Fahne ein Bewegungselement bereitgehalten: Bei Feldzügen wurde sie im Kampfrausch flatternd vorangetragen. Bewegung bedeutet Aufmerksamkeit. Jedes Werbeschild, das sich dreht oder blinkt, ist eine andere Attraktion als die eintönige starre Geschäftsfassade. (Abb. 96) „Die Gestalt der Fahne und die Möglichkeit, sie sowohl als selbständigen wie als begleitenden Schmuck zu benutzen, haben zu

[505] *Ausst. Kat. Paris 1937*, S. 17.
[506] Laeuger in *BM* 1/Jan. 1933, S. 3.
[507] Herding/Mittig 1975, S. 46.
[508] Canetti 1990, S. 95.
[509] Vondung 1971, S. 189.

sehr verschiedenen Anbringungsarten geführt“, schrieb Heinz Weidner 1940.[510] Die Fahne wurde in jeder Größe und Form verwendet, die von kleinen tänzelnden Wimpeln bis zu riesigen straff gespannten Fahnenwänden reichte. Durch verschiedene Hängungs- und Anbringungsarten wurden Fahnen an freistehenden Fahnenmasten wie Segeltücher eingespannt, die sich im Wind aufblähten, frei flatternd an Fahnenstangen befestigt oder an Standarten oder Strängen und Wimpelketten aufgehängt, die hin- und herwippten. (Abb. 97) Durch die Art der Befestigung, der Größe der Fahne und durch die Stärke des Tuches konnten somit sogar verschiedene Arten der Bewegung inszeniert werden.

Wie bei Segeln konnte der Wind allerdings auch Probleme verursachen. Bei politischen Feiern in Berlin wurden häufig zwischen den Säulen des Brandenburger Tores lange schmale Fahnenbanner eingespannt, die „mindestens bis zu einem Drittel der Säulen herabhängen“[511] sollten. Diese mussten „unten durch eingenähte Bleistreifen beschwert werden, um das ‚Schlagen‘ oder ‚Verschlingern‘, das ist unruhiges Flattern, zu verhindern“[512]. Besonders bei großen Fahnenwänden wurden sehr aufwändige technische Vorkehrungen getroffen. Denn häufig war der „Winddruck auf die zwischen stählernen Masten eingespannten gigantischen Tuchflächen [...] so groß, dass pneumatische Spannvorrichtungen eingebaut werden mußten, die ein elastisches Ausweichen der Fahnen bei Windstößen“[513] ermöglichten. (Abb. 98 u. 99)

Bewegung wurde ganz bewusst wahrgenommen, wie auch hier eine Beschreibung Heinz Weidners zeigt. Denn schon auf dem Tempelhofer Feld waren die Fahnenbanner als selbstständiges Bewegungselement aufgefasst worden[514] (Abb. 100): „Das Geheimnis und der Reiz der Fahne liegt nicht allein in ihrem inneren Wesen begründet, sondern auch in ihrer rein äußerlichen Farbfreude, sowie nicht zuletzt darin, dass sie Bewegung in das sonst starre Gesamtbild des Festschmucks und der festen Architektur bringt.“[515] Dass die Fahne als Bewegungselement auch ganz bewusst *eingesetzt* wurde, zeigt sogar eine verhältnismäßig kleine und unspektakuläre Ausschmückung eines Wohnhauses des

[510] Weidner 1940, S. 181 f. Siehe dort zu einer Aufzählung und Beschreibungen verschiedener, auch historischer Anbringungsarten, wie „Fahnentrophäen“, Fahnen an Masten und Fensterteppichen. Weidner zählt folgende Arten auf: „1. [...] als Phantasie- beziehungsweise Festfahne, als Schmuck eines der zum Turnier errichteten Schwibbogen, eine hölzerne Fortuna mit einer Fahne in der Hand [...] 2. Als Landesfahne [...] 3. Als militärische Fahne tritt sie kaum auf. 4. Als Banner, d.h. an einem Querholz aufgehängte Fahne [...] 5. Als Wimpel [...] 6. Als Bänderschmuck in bunten, meist in den Stadt- oder Landesfarben gehaltenen Bändern, die von einem Kranz erntekronenähnlich herabhängen. Dieses eigenartige, aber zur Abwechslung gern benutzte Motiv finden wir, an Masten aufgehängt, bei den Ausschmückungen von 1900, 1905, 1909, 1937 (700-Jahr-Feier) und an den Spanndrähten der Beleuchtung, die Lichtquellen umgebend, angebracht beim Festschmuck von 1936 und 1937. Eine in das Riesenhafte gesteigerte Bänderkrone bildet auch den Schmuck des bei den Maifeiern aufgestellten Maibaumes“. Weidner 1940, S. 180 f.

[511] Rothe 1935, S. 129. Freundlicher Literaturhinweis von Christian Fuhrmeister, München.

[512] Ebd.

[513] *Parteiamtliches Prospekt zum Reichsparteitagsgelände*. Zit. nach: Aich 1947, S. 166.

[514] Wie man zeitgenössischen Photographien entnehmen kann, war die Wirkung der oben und unten an Querstreben befestigten Bannerfahnen wie die der Segel eines Schiffes, die sich im Wind aufblähten, wie der Diplomat François-Poncet es beschrieb: „Ein rotschimmerndes Meer von Fahnen schließt im Hintergrund das Bild ab. Gleich dem Bug eines Schiffes erhebt sich weiter vorn eine Tribüne, mit zahlreichen Mikrophonen besetzt, unter der die Menge brandet.“ François-Poncet 1947, S. 114.

[515] Weidner 1940, S. 179-183.

Hamburger Reichsstatthalters anlässlich einer politischen Feier.[516] (Abb. 101-103) So kommentierte das Stadtplanungsamt zu den skizzierten Gestaltungsvorschlägen dieser Ausgestaltung: „Außerdem schlage ich vor, die beiden Flaggen an den Stangen im Vorgarten durch Banner zu ersetzen, da hierdurch die Fahne auch bei geringem Wind in Erscheinung tritt."[517]

Mit der Eigenschaft, ein bewegliches Material zu sein, ging die Farbsymbolik[518] der roten Fahne konform. Denn beide Eigenschaften beinhalteten historisch tradierte *vorwärts* gerichtete politische Inhalte. Die rote Fahne hatte seit der französischen Revolution und dem 19. Jahrhundert (wie auch die rote Freiheitsmütze) eine politische Bedeutung erhalten, und war zum „Signum freiheitlicher Bestrebungen"[519] avanciert. Auch Lenin hatte 1917 Rot zur Staatsfarbe gemacht.[520] (Abb. 104 u. 105) Gerade die plakativ verwendete rote *Farbe* konnte als Ausdruck von Dynamik und Unruhe[521] aufgefasst werden. (Abb. 106) Wilhelm Hauenstein hatte die mit roter Ölfarbe gestrichenen holländischen Häuser in Potsdam beschrieben, deren farbliche Unruhe seiner Meinung nach mit der „Standfestigkeit [...] Einheit und Gleichheit" der Form kontrastierte.[522] Diesen Kontrast zwischen Starre und Dynamik hob jetzt die Fahne auf, die nicht nur farblich, sondern auch materiell mit dem Prinzip der Bewegung konform ging.

Im Gegensatz zu den roten Fahnenbannern stand im Lustgarten der reine „weiße" klassizistische Bau, als Sinnbild der Vergangenheit. Die Lesbarkeit dieser Inszenierung ist dennoch nicht nur auf die Farbkontrastierung von Weiß und Rot zu reduzieren, das politisch-ikonographisch als Spiegelbild preußisch-deutscher Geschichte, als eine „ästhetische Verbindung zum Zweiten Reich [...] das auf die jüngste Vergangenheit verweist"[523], betrachtet werden kann. Denn von ebenso großer Relevanz ist die materielle Konstrastierung von Fahne und Stein beziehungsweise von Dynamik und Starrheit. Auf diese Weise standen farblich *und* materiell Vergangenheit und Zukunft in einer Wechselwirkung einander gegenüber.

Die farbliche und materielle Kontrastierung ephemerer und dauerhafter Raumelemente[524] wird auch in einem Passus über die Anwendung moderner Materialien (Beton, Ei-

---

[516] Aus den Unterlagen geht nicht hervor, um welche Feier es sich hier handelte. Vermutlich hatte die Ausschmückung mit den Maifeiern zu tun, da der Briefwechsel im April stattfand.

[517] *Schreiben* der Gemeindeverwaltung Hamburg, Stadtplanungsamt an das Zentralbüro des Reichsstatthalters /Senatsdirektor Tiedt vom 26. April 1939 (StA Hbg 113-5 Staatsverwaltung Allg. Abt. A III 13).

[518] Zu der Symbolik der Farbe Rot siehe: Lauffer 1948, S. 10-14.

[519] Fuhrmeister 1998, S. 210.

[520] Siehe: *Ausst. Kat. Rot in der Russischen Kunst* 1998, S. 9.

[521] Wilhelm Hauenstein: *Eine Stadt auf nichts gebaut... Wilhelm Hauenstein über Berlin* (Nachdruck des Kapitels ‚Berlin' in: ders.: *Europäische Hauptstädte*, [Erlenbach 1932] Berlin 1984, S. 26. Vgl. dazu: Fuhrmeister 1998, S. 210, Fn 866.

[522] Ebd.

[523] „Die Ausfachungen der Pfeilerreihen mit Hakenkreuzflaggen sind in leuchtendem Rot gehalten. Zusammen mit dem kontrastierenden weißen Jurakalkstein bilden sie die alten Reichsfarben der Hohenzollernzeit ab." Karow 1997, S. 36 f.

[524] „Das Prinzip der ephemeren Vollendung eines Baues stammte laut Koch aus der Ausstellungsarchitektur; es relativiere zudem den Charakter der strengen Monumentalität der Bauten und bringe ein bewegliches Element in die Gestaltung." Er sieht darin allerdings einen Widerspruch, da die Bauten nur mit diesem Schmuck ihre Funktion erfüllten. Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 218 nach Koch in Arndt/Koch/Larsson 1978, S. 140 f.

sen, Glas) und die verschiedener Farben (Rot, Blau, Gelb) deutlich, den der Architekt Theo van Doesburg verfasste: „So wie die verschiedenen Farben [...] jede für sich eine eigene Energie vertreten, so vertreten auch die modernen Materialien [...] jedes für sich eine eigene Energiekraft. [...] Diesen Gegensatz nenne ich: eine Spannung.“[525] Ähnliches schrieb Max Laeuger 1933: „...so wird in der Baukunst auch das Spiel der Farbe des Werkstoffs mit seinen Formen erst zur Kunst, wenn es dem Künstler gelungen ist, ein bestes Verhältnis der gegensätzlichen Elemente, also der Werkstoffe zu Form und Farbe, zu einer Einheit zu gestalten.“[526] Ohne sie zu benennen wurden also ganz deutlich avantgardistische Strömungen aufgegriffen.

Auch wenn sich die ephemeren Mittel (die rote Fahne, das Grün der umliegenden Natur oder der Naturspolien) und der Stein in ihrer Materialität unterschieden, verloren die im Kontrast zum Stein eine vermeintlich requisitorische Funktion. Denn jedes Element beherbergte eine autonome Aussage, die in ihrer Zusammensetzung zu einem Raumkonstrukt jene „Spannung“ erzeugte. Der Verfasser eines Feierheftes nahm die Verbindung dieser Elemente ähnlich wahr und beschrieb den „Zusammenklang des leuchtenden Weiß der Bauten mit dem Festrot der Fahnen, dem blauen oder wolkendurchwehten Himmel mit der Wucht der Kolonnen“, als „ein organisches Ganzes“.[527] (Vgl. Abb. 90)

Auch der „künstlerisch begabte Biologe“, Heinrich Frieling[528], betrachtete Rot als eine dynamische Farbe. In dem Versuch, einen verbindlichen Farbkanon aufzustellen, sah er in dem leuchtenden Rot eines wehenden Mantels „Irdisches” versinnbildlicht.[529] Diese Vorstellung läßt sich mit der Blutmetapher koppeln, die jede geweihte Hakenkreuzfahne bereithielt. Die zwischen den weißen Säulen gespannten Fahnen trugen sinnbildlich das Märtyrer-Blut, als Garant für eine *zukünftige* Unsterblichkeit der „arischen Herrenrasse“, als „irdische“ Instanz. Das assoziative Blut, das Rot sowie die Beweglichkeit bedeuten somit zukunftsgerichtete Werte. Das (unschuldige) Weiß der Säulen die Geschichte, mit der man die neue Herrschaft zu legitimieren suchte.

* * *

Die gesamte Inszenierung, die von dieser Gestaltungsmaßnahme dominiert war, zielte somit auf übergeordnete Ideologien ab und weniger auf ein Fest des Arbeiters. Eine

[525] Theo van Doesburg: „Farben im Raum“, in: *Die Form*, Heft 2 von 1929. Abgedruckt in: Schwarz/Gloor 1969, S. 262.

[526] Laeuger in *BM* 1/Jan. 1933, S. 3.

[527] Dippe-Bettmar 1938, S. 46. Hier bezogen auf das Reichsparteitagsgelände.

[528] Frieling 1939. Heinrich Frieling ist ebenfalls der Verfasser von *Die Stimme der Landschaft* (1937) und *Harmonie und Rhythmus in Natur und Kunst* (1937). Frieling in der Publikation, *Die Sprache der Farben,* in der Kurzzusammenfassung als „künstlerisch begabter Biologe“ beschrieben. Er wird noch heute als Maler und Farbpsychologe zitiert.

[529] Frieling schrieb von einer „inneren Notwendigkeit der Farbengebung“, die er besonders bei Künstlern der Renaissance und des Barock umgesetzt sah. Anhand dieser Beispiele versuchte er, einen verbindlichen Farbenkanon aufzustellen. Weiter heißt es an dieser Stelle: „Man stelle sich einmal vor, die Farbe des Tuches unter den Füßen sei rot,

Symbolik, die durch die Verwendung der Fahne auch in einen vermeintlich städtischen profanen Raum getragen werden konnte und somit die propagandistische Bedeutung einer jeden so inszenierten Feierlichkeit an sekundäre Stelle zu rücken vermochte. Eingebettet oder in Kombination mit dem Grün der Natur – beim 1. Mai durch den Maibaum umgesetzt – wurde sogar das Prinzip der Natur, in Kombination mit dem Himmel als räumliche und symbolhafte Sphäre, veräußert und als weitere Legitimationsinstanz angedeutet.

II. München: ‚Tod, Macht und Raum'[530]

1. Der Königsplatz

> Im Ganzen gesehen ist diese Neugestaltung des Königsplatzes, durch welche der Stadt München und darüber hinaus der Bewegung und der Nation ein erster würdiger Feierraum geschenkt worden ist, in städtebaulicher Hinsicht wohl höher einzuschätzen als alle baulichen Einzelgestaltungen der letzten Jahrzehnte zusammengenommen.[531]
>
> *Der Baumeister, 1937*

Der Münchner Königsplatz[532] galt nach seiner radikalen Umgestaltung im Nationalsozialismus als eine der gelungensten städtischen Platzanlagen überhaupt. (Abb. 107) Er diente als Vorbild für den typischen Aufbau von Gauforen, die reichsweit entstehen sollten.[533] Die zeitgenössische Rezeption war positiv – in der Tagespresse[534] ebenso wie in der „Fachwelt". Das *Zentralblatt der Bauverwaltung* schrieb, dass „die städtebauliche und architektonische Ausbildung dieses Platzes [...] als der fundamentalste Ausgangspunkt für die Entwicklung der Baukunst im Dritten Reich anzusehen ist"[535]. Auch Wilhelm Lotz äußerte sich lobend: „Machtvoll sind die Ideen des ersten Baumeisters dieses Platzes, des Baumeisters Ludwigs des Ersten, Leo von Klenze, aufgegriffen worden. [...] Weihe und Würde bestimmen die Schöpfung, nicht ein äußerer Zweck."[536]. Als Ort nationalsozialistischer Unsterblichkeit[537] sollte der Kultort ‚Ewige Wache' nicht nur im

braun oder grün, dann hätte man den Eindruck, Christus stände darauf, würde aber nicht mit ihnen von dannen getragen." Frieling 1939, S. 178.

[530] Evers [1939] 1970. Titel der Publikation: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur.*

[531] *BM* 3/März 1937, S. 75.

[532] Siehe zum Königsplatz: Lauterbach 1995.

[533] Zu jenen Bauten und Projekten mit Vorbildcharakter siehe: Wolf 1999, S. 14 f.

[534] In der nationalen Tagespresse wurde nicht explizit auf bautechnische oder ästhetische Details eingegangen, sondern vielmehr auf die kultische Funktion des Ortes und somit auf die ideologische Dimension des Heldentodes.

[535] *ZdB* 16/19. April 1939, S. 430.

[536] Lotz [1938] in Teut 1967, S. 190.

[537] Siehe zu der Ideologie einer Opfer- und Vernichtungsbereitschaft im Nationalsozialismus: Behrenbeck in van der Linden/Mergner 1991, S. 151: Zu Opfermythen siehe: Behrenbeck 1996, S. 71 ff.

Rahmen der jährlich stattfindenden Feiern eine Symbolfunktion erlangen, sondern auch in ihrer denkmalhaften Bestimmung als steinerner Feierplatz.[538] (Abb. 108)

Wie der Berliner Lustgarten hatte der Münchner Königsplatz – noch lange vor seiner Umgestaltung zu einem riesigen, kargen steinernen Gedenk- und Kultplatz für die dort beigesetzten ‚Märtyrer der Bewegung' – als politischer Versammlungsort gedient, und zwar vornehmlich für rechts gerichtete Gruppen. Hier hatte sich auch die NSDAP in den 20er Jahren versammelt und ihre Ideologie demonstriert und gefeiert. Bei den Linken stieß die Anlage nicht auf große Beliebtheit, vermutlich weil der Platz, dominiert von den klassizistischen „Kunsttempeln" Klenzes, zu sehr mit der Aura pompöser, aufwändiger Feiern und Empfänge zu Ehren von Staatsmännern oder Monarchen im 19. Jahrhundert behaftet war.[539] Bereits seit 1808 war die Anlage mit einer Denkmalsidee und mit dem Totenkult verbunden.[540] Genau diese Funktionen sollten bei der Umgestaltung dieses Platzes gesteigert und verdichtet werden.

Die bayrische Hauptstadt München war Schauplatz des Putschversuchs vom 8./9. November 1923 gewesen. Bei einem Propagandamarsch durch die Münchner Innenstadt waren die Putschisten von der Polizei erschossen worden. Fortan wurden die „memorierten Parteitoten [...] als ‚politische Soldaten des Führers' bezeichnet, die im Dienst an der Wiederauferstehung Deutschlands gefallen seien"[541]. München war die Stätte von Hitlers ‚Kampfzeit' gewesen und gleichzeitig Gründungsort der NSDAP. 1931 war als Parteizentrum das Braune Haus ausgebaut und innen umgestaltet worden. 1935 wurde München zur ‚Hauptstadt der Bewegung' erhoben und innerhalb von nur wenigen Jahren zu einer der wichtigsten „Weihestätten" und Orte des Heldenkultes des Reiches stilisiert.[542] Gleichzeitig erhielt die Stadt auch den Namen ‚Hauptstadt der deutschen Kunst'. Einerseits ist dieser Titel als die Manifestation von Hitlers Verehrung für die klassizistische Architektur Altmünchens zu werten, dessen „Hoheitsformen" in der Neugestaltung des Königsplatzes verankert, vielmehr instrumentalisiert werden sollten, und andererseits als Vorwegnahme der umfangreichen Umgestaltungspläne Münchens, die jedoch zum größten Teil auf dem Reißbrett verhaftet blieben.

Hitler hatte schon 1931/32 mit Paul Ludwig Troost detailliert über seine Pläne beraten, die Stadt zu einer Repräsentationsstätte der nationalsozialistischen Bewegung umzugestalten.[543] Bereits zu diesem Zeitpunkt lagen Entwürfe für das ‚Haus der Deutschen Kunst', für das ‚Führerhaus' und ein Verwaltungsgebäude der NSDAP vor. So verlief die bauliche Umgestaltung Münchens über mehrere Jahre und erfolgte in verschiedenen Etappen. In vergleichbarer Weise zu Berlin und anderen Metropolen des Dritten Rei-

[538] Vgl. Vondung 1971, S. 168.
[539] Siehe dazu: Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 36.
[540] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 33.
[541] Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 36.
[542] Vgl. die Angaben aus: Weihsmann 1998, S. 650; siehe das Kapitel „Festplätze des nationalsozialistischen Heldenkultes: Luitpoldarena und Königsplatz" bei Behrenbeck 1996, S. 361 ff.
[543] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 392, Stichwort: ‚München'.

ches bestimmten auch in München Einzelprojekte wie das des Königsplatzes die Baupolitik und nicht allgemeingültige, zusammenhängende Konzepte.[544]

Mit den Planungen zu den Umgestaltungen des Königsplatzes wurde um 1931/32 begonnen; die Grundsteinlegung erfolgte 1933 und zwei Jahre später, am Jahrestag des Putsches, die Einweihung.[545] Die Realisation auch dieses Projekts stand unter erheblichem Zeitdruck und wurde ebenso wie andere Monumentalprojekte extensiv propagiert.[546] Baubeginn war im Frühjahr 1935[547] und schon wenige Monate später fanden die ersten Aufmärsche zur Einweihung der neu gestalteten Ehrentempel für die ‚Ehrengräber' am 8./9. November zum Jahrestag des Novemberputsches statt. Am 8. November 1935 wurden die 16 (zweimal acht) Sarkophage mit den Gebeinen der zu „Staatsmärtyrern" erhobenen „Blutzeugen" der nationalsozialistischen „Revolution" von drei umliegenden Friedhöfen zu der Feldherrnhalle am Odeonsplatz gebracht, um eine feierliche Aufbahrung zu zelebrieren. (Abb. 109 u. 110) Die Sarkophage wurden dann in die beiden Ehrentempeln überführt und dort im versenkten Boden in Eisensärgen unter freiem Himmel beigesetzt.[548] (Abb. 111)

Integraler Bestandteil der Feierlichkeiten war die Blutfahne als eine der wichtigsten „Reichsreliquien". An diesem Ort hatte sie schließlich ihre Weihe durch das Blut der Putschisten erhalten. Das zentrale, jährlich wiederkehrende Element war der Gedenkzug von der Feldherrnhalle zum Königsplatz, bei der sie vorangetragen wurde. Die Schreine blieben dabei fest an ihrem Beisetzungsort in den Ehrentempeln, durchgehend von der Waffen-SS als Heiligtum bewacht. Nach den *Bemerkungen zum Programm des 8./9. November 1936* sollte dieser Gedenkmarsch nicht als Propagandamarsch verstanden werden, sondern als ‚nationalsozialistische Prozession'[549], durch welche zyklisch der Kern der Zelebrationen reaktualisiert wurde.[550]

Religiöse Assoziationen waren beabsichtigt. Dennoch wurde eine konkrete Anlehnung an das kirchliche Ritual einer Prozession weitgehendst verdrängt. Nahe liegende Bezüge waren ebenso zu den bürgerlich-nationalen Festzugstraditionen des Kaiserreiches und der Weimarer Republik vorhanden wie zum Schweigemarsch der organisierten Arbei-

---

[544] Siehe dazu: Weihsmann 1998, S. 652. Die Anfangsphase, in der die ersten Pläne von Troost vorlagen, endete mit dem Tod des Architekten im Januar 1934. Die zweite Phase trat ein, als Hitler bei der Obersten Baubehörde im Bayerischen Innenministerium ein eigenes Entwurfsbüro einrichtete. Diese Phase erstreckte sich über fünf Jahre bis 1938. Die letzte Phase begann mit der Ernennung von Hermann Giesler zum ‚Generalbaurat der Hauptstadt der Bewegung' am 21. Dezember 1938. Siehe zu weiteren Details in den Planungen und in der Baugeschichte: Nerdinger/*Bauen* 1993 S. 38 ff., der die Bauphasen jedoch anders definiert. Siehe auch Rasp 1981, S. 19.

[545] Zu den verschiedenen Planungsphasen ab 1933 siehe: Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 27 ff.

[546] In einer Ausstellung an der Elisenstraße wurden die Modelle und Lagepläne, Grundrisse, Schnitte und Einzelzeichnungen für die Umgestaltung gezeigt. (*DB* 15/11. April 1934, S. 273. 1937/38 und 1938/39) Pläne und Modelle wurden auch auf den Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellungen präsentiert. Vgl. Weihsmann 1998, S.652; Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 31 f.

[547] Siehe auch hierzu: Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 40.

[548] Siehe zu den Ritualen: Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, insbes. S. 45 ff.; siehe auch: „Das Opferzeremoniell vom 9. November" bei Behrenbeck 1996, S. 299 ff.

[549] BA Koblenz, NS 10/124, Bl.195. Zit. nach Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 36.

[550] Der Siegeszug war dennoch „nicht mehr an die historische Authentizität von Zeit und Ort gebunden", sondern stellte vielmehr „eine Wiederholung des Siegesmarsches von 30. Januar 1933 dar". Vgl. dazu ausführlich: Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 35-55. Hier S. 49.

terschaft am 1. Mai. Anknüpfungspunkte gab es auch an die ‚Appelli di martiti' der italienischen Faschisten, eine Totenehrung, die Goebbels 1933 bei einem Besuch der faschistischen Revolutionsausstellung gesehen hatte und die ihm offenbar konkrete Anregungen für die Gestaltung der nationalsozialistischen Feiergestaltung gegeben hatte.[551]

1.1 Die Umgestaltung zu einem politischen Forum

Der Königsplatz entstand ab 1817 im Zuge einer neuen städtebaulichen und architektonischen Platzkonzeption in der Altstadt Münchens, die von Leo von Klenze, Privatarchitekt und Kunstagent des damaligen Kronprinzen Ludwig I., entwickelt worden war. (Abb. 112) Zuvor hatte der Marienplatz mit dem alten Rathaus den Mittelpunkt der Stadt gebildet. Klenze konzipierte in enger Bindung an die französische Revolutionsarchitektur und den strengen Berliner Klassizismus einen „königlichen Platz" als Tempelbezirk für die Kunst. Vollendet wurde die Anlage erst 1862 und bestand aus einem weiträumigen rechteckigen Platz, eingebettet in Grünanlagen, mit angrenzenden Propyläen, Glyptothek und Antikensammlung, die eine architektonische Trias bildeten.[552]

> München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weissen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages. Vogelgeschwätz und heimlicher Jubel über allen Gassen. Und auf Plätzen und Zeilen rollt, wallt und summt das unüberstürzte und amüsante Treiben der schönen und gemächlichen Stadt.[553]
>
> *Thomas Mann, 1902*

Die Propyläen im dorischen Stil waren ein Denkmal für die politische Liaison zwischen Bayern und Griechenland gewesen.[554] Sie markierten einen monumentalen Zugang zum Platz zwischen der Glyptothek mit ionischen Säulen, die eine Sammlung antiker Skulpturen beherbergte, und der Antikensammlung mit korinthischen Säulen, einer Sammlung aus antiker Kleinkunst, griechischem und etruskischem Goldschmuck und Kleinplastiken aus Terrakotta und Bronze. Wie in Berlin sollte also auch hier ein Ort des kulturellen Gedächtnisses politisch okkupiert werden.

Bereits im 19. Jahrhundert hatten sich zwei wichtige Funktionen des Platzes manifestiert: Er diente als Inszenierungsort monarchischer Trauerfeierlichkeiten wie auch als Inspirationsquelle mehrerer unterschiedlicher Entwürfe für einzelne Kriegsopfer-

---

[551] Siehe zu religiösen und bürgerlich-konservativen Vorbildern: Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 35-55. Hier S. 46 f. Zu der politisch-propagandistischen Funktion, zum Ablauf und zu den Ritualen: Vondung 1971, S. 167, Schmeer 1956, S. 103 und Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 47.

[552] Siehe zu den Klenzebauten: Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864. Ausst. Kat. Münchener Stadtmuseum*, München 2000; Adrian von Buttlar: *Leo von Klenze. Leben, Werk, Vision*, München 1999; Rasp 1981.

[553] Thomas Mann: „Gladius Dei" [1902], in: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Bd. 8, Frankfurt a. M. 1990, S. 197.

[554] Der Wittelsbacher Otto II. wurde 1832 König von Griechenland.

Denkmäler.[555] Bei einem Entwurf des Architekten Carl von Fischer für ein ‚Armeedenkmal' von 1812 sollten in dem geplanten, aber nicht ausgeführten an das Pantheon angelehnten Kuppelbau sogar drei wichtige militärische Riten vollzogen werden: die Fahnenweihe, die Verteilung militärischer Ehrenzeichen und die Aufbewahrung der „Trophäen glorreicher Feldzüge"[556]. Diese Riten stellten eindeutige Vorbilder für den militärischen Kult im Nationalsozialismus dar. Genauso wie der Entwurf eines Baus mit runder Dachöffnung als Vorgriff auf die Ehrentempel betrachtet werden kann. Auch der Gedanke, den *gesamten* Platz zu einem „Vaterländischen Heldenplatz"[557] auszugestalten, im Gegensatz zu den Entwürfen solitärer Denkmäler, kam bereits nach dem Ersten Weltkrieg auf, wie es sich vielfach in den 20er Jahren bei Heldengedenkstätten artikulierte. (Abb. 113) Die Vereinheitlichung des Platzes war also bereits vor der ‚Machtergreifung' angestrebt worden: In erster Linie durch die Entfernung der Rasenflächen, das Angleichen des Bodenniveaus und die Pflasterung mit Steinplatten. Eine bauliche Veränderung, die in aller Konsequenz dann unter Hitler ausgeführt werden sollte.

Als 1935 die Bauarbeiten begannen, war wie im Lustgarten eine der ersten Maßnahmen, die durch zwei sich kreuzende Wegbahnen gebildeten vier Rasenflächen und die Bäume an der Ost- und Westseite zu entfernen. Das „arkadische Idyll", wie ein zeitgenössischer Kritiker die Grünanlagen bezeichnete, „mußte weichen".[558] Die Baumbepflanzung betrachtete man als einen „romantische[n] Ausweg, der tektonischem Empfinden nie entsprochen hat und nie entsprechen"[559] würde. Auf einer Fläche von 22.000 Quadratmetern wurde durch einen Unterbau aus Beton das Bodenniveau angehoben und der Platz mit einem Plattenbelag aus Granit in einem strengen Raster belegt[560] – allerdings nicht ohne den Hinweis, schon Klenze hätte den Platz pflastern lassen wollen.[561] Durch die Anhebung „versanken" förmlich die klassizistischen Bauten um eine Treppenstufe nach unten.[562] Der Platz wurde eingefasst von etwa schulterhohen Brüstungsmauern aus einem Betonkern, bekleidet mit Muschelkalk, der wie das Granit des Bodens aus vier verschiedenen Brüchen stammte[563] und als eindeutige nationale Geste zu lesen ist. Die

[555] Auch Klenze hatte 1818 sogar in Konkurrenz zu seinem eigenen Obelisken ein Denkmaltor zu Ehren der in Russland gefallenen bayrischen Soldaten vorgeschlagen, das aber abgelehnt wurde. In seinen später realisierten Propyläen verwirklichte er eine Denkmalsfunktion. Trotz der dann vorrangigen Funktion der Anlage, als Ausstellungs- und Museumsbezirk, fand sie ihren Ausdruck als Ort des Memorialkultes, als 1868 und 1921 Trauerfeiern der bayrischen Monarchen Ludwig I. und Ludwig III abgehalten wurden. Siehe Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 33 f.

[556] Erläuterung Fischers vom 9. Dezember 1812, abgedruckt in: Winfried Nerdinger: „Entwurf für ein Armeedenkmal", in: *Ausst. Kat. Carl von Fischer*, Hrsg. ders., München 1983, S. 191. Zit. nach Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 33. Vgl. dort auch weitere Literatur zu dem Denkmal.

[557] Otto Orlando Kurz hatte dafür Entwürfe geliefert. Siehe dazu: *Ausst. Kat. Die Zwanziger Jahre in München*, München 1979, S. 468; *BM* vom Februar 1924, S. 58 f.; Rasp 1981, S. 24 f.

[558] *ZdB* 17/25. April 1934, S. 227.

[559] Ebd.

[560] Siehe zu weiteren bautechnischen Details: Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 40 ff.

[561] Gustav Steinlein: „Die Bauten der NSDAP in der Haupstadt der Bewegung", in: *BM* (Beilage vom Dez. 1935), S. B 230 f. Nach Rasp 1981, S. 24. Es ist nahe liegend, dass es sich bei dieser Äußerung um eine propagandistische Legitimationsstrategie handelt. In diesem Kontext kann dem allerdings nicht weiter nachgegangen werden.

[562] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 20.

[563] Laut dem *Zentralblatt der Bauverwaltung,* wurden 254 m³ Werkstein aus den Brüchen bei Kirchheim, Grünsfeld, Winterhausen und Randersacker verwendet. *ZdB* 16/19, April 1939, S. 430.

Mauern reichten bis an die Museumsbauten heran und schlossen mit Endsockeln ab. An der Platzseite waren prominente Sitzbänke integriert.

Auch wenn diese Anlage im Vergleich zu anderen städtischen Inszenierungsräumen eher von „intimer" Größe war, bot sie immerhin etwa 50.000 Menschen Platz.[564] Die für die Prozession benötigte ‚Straße der Bewegung', auch „nationale Via triumphalis"[565] genannt, wurde von der Briennerstraße gebildet, die weiter nach Osten in einer Geraden zum runden Karolinenplatz verlief. (Abb. 114) In Anbindung an den Vollzug der Riten bekam der Platz nun eine neue Ausrichtung: Die Zugangsseite wurde umgekehrt. Ausgerichtet wurde er jetzt auf das Zentrum der kultischen Handlungen an der Ostseite des Platzes: auf zwei identische Ehrentempel, durch die der Königsplatz bauikonographisch erst seine Bedeutung als Ort des Heldengedenkens bekam. Um Platz dafür zu schaffen, erfolgte der Abbruch der dort befindlichen Häuser im Mai 1933.[566]

Die Einmündung der Briennerstraße flankierend, die von Osten her auf die Arcisstraße trifft, wurden als „Torwächter" des Königsplatzes die zwei offenen monumentalen Ehrentempel[567] für die Sarkophage der 16 „Blutzeugen" errichtet.[568] Die Briennerstraße fungierte jetzt (wie im Lustgarten und auf dem Zeppelinfeld) als Einzugsweg, als Abgrenzung zwischen dem Platz und den „heiligen Tempeln". Links und rechts der Ehrentempel entstanden riesige strenge Verwaltungsbauten, deren Entwurf ebenfalls von Troost stammte.[569] Die Fertigstellung der Bauten erfolgte 1934, die offizielle Einweihung am Jahrestag des Novemberputsches, dem 9. November 1935.

Die Ehrentempel waren offene Pfeilerbauten auf quadratischem Grundriss und hatten eine Seitenlänge von jeweils 21 Metern und eine Hauptgesimshöhe von zehn Metern. (Abb. 115) Über einem hohen Tuffsteinsockel und dreistufigen Stereobaten erhoben sich 18 viereckige weiße kannelierte Pfeiler aus Auerkalkstein, mit schlichter quadratischer Basis und Kapitell, die nach einem Vorschlag Hitlers ausgeführt wurden. In der Mitte des Plateaus war eine quadratische, nach innen getreppte Vertiefung, die im Durchmesser exakt der darüber liegenden Dachöffnung entsprach. In diese Vertiefung wurden die jeweils acht Särge der Märtyrer hineingelegt. Im Innern waren Gedenktafel, Kandelaber, Gitter und Hoheitszeichen in Bronze angebracht. Den Zugang zum Plateau von Osten her bildete eine im hohen Sockel integrierte Freitreppe. (Abb. 116) Vom Platz aus oder von der Briennerstraße waren die Tempel nicht zugänglich. Im Gegensatz zu dem durch Fahnenbanner quasi versiegelten Schinkelbau in Berlin blieben hier die

[564] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 33.

[565] Alexander Heilmeyer: „Die Stadt Adolf Hitlers", in: *Süddeutsche Monatshefte*, Heft 3, 33. Jg. vom Dezember 1935, S. 138. Zit. nach Rasp 1981, S. 24.

[566] Es handelte sich dabei um das Wohnhaus von Karl von Fischer (1809) an der Südseite der Briennerstraße sowie das gegenüberliegende von Joseph Höchl (1832). Siehe dazu: Rasp 1981, S. 23.

[567] 1947 wurden die Ehrentempel von den Amerikanern bis auf die Sockel gesprengt.

[568] Siehe das Kapitel: „Kultbauten für die toten Helden: Die ‚Ewige Wache'" bei Behrenbeck 1996, S. 374 ff.

[569] Nach seinem Tod 1934 übernahm sein Büroleiter Leonhard Gall die weitere Ausführung des Platzes. Siehe dazu: Rasp 1981 S. 23 f.

Tempel, die jetzt als Stirnwand der Anlage fungierten, auch bei den feierlichen Aufmärschen durchsichtig.

Der Fokus des Platzes verlagerte sich nicht nur durch die Ehrentempel, sondern durch die zwei vollkommen identischen „Führerbauten", die den Platz östlich optisch verbreiterten. (Abb. 117) Die Zwillingsbauten liegen etwas von der Arcisstraße zurückgesetzt und sind heute außen nahezu unverändert erhalten geblieben. Schon die Dimensionen des 84,20 x 45,20 Meter großen Verwaltungsbaus der NSDAP (Meiserstraße 10) und des ‚Führerbaus' (Arcisstraße 12), eine Residenz für Hitler mit Repräsentationsräumen, Arbeitszimmer und Amtsräumen, galten im ‚Dritten Reich' als repräsentative Beispiele der Monumentalarchitektur.

Politische Bauten des Regimes als ‚Platzwände' anzulegen, war auch in der Planung von neuen Siedlungen Teil des neuen Platzprogramms.[570] Die vollkommen identischen ‚Führerbauten' fungierten als Verwaltungszentrum des gesamten Reichsgebiets[571] und überlagerten nun mit einer weiteren politischen Funktion die ehemalige Hauptbedeutung des Platzes als Forum der Kunst. Denn für die Präsentation der Kunst des ‚Dritten Reiches' war das schließlich am 18. Juli 1937 festlich eingeweihte und in der Presse als „Tempel der deutschen Kunst" titulierte Bauwerk ‚Haus der Deutschen Kunst'[572] am Anfang der Prinzregentenstraße am Englischen Garten vorgesehen.

Auf dem weiträumigen gepflasterten Platz wurden an beiden Längsseiten insgesamt 16 doppelarmige Laternen aus Kupfer und Bronze jeweils in Vierergruppen aufgestellt. (Abb. 118 u. 119) Bei Nacht gaben sie nur einen kleinen Lichtkreis ab, der die Laternen wie ein „leuchtendes Spalier"[573] erscheinen ließ. Gerade bei Nacht definierten sie den Platz als riesigen gestalteten, umgrenzten Raum.[574] Genau dieselbe Funktion sollten auch Speers Berliner Straßenlaternen bei der Fertigstellung des ersten Abschnitts der Ost-West-Achse 1939 erfüllen: Hier hätten über der Fahrbahn hängende Laternen die schnurgerade Perspektive zerstört. So wurde auch für Berlin eine Beleuchtung geschaffen, die das Reihungsmotiv unterstützte und dennoch durch die Einhaltung einer angemessenen Höhe das Straßenbild nicht dominierte.[575] Es galt den Blick in den erhabenen Himmel als „Bedachung" des Festplatzes freizuhalten.

Markiert, genauer politisch belegt war der Himmel für den Betrachter durch die Hoheitszeichen der NSDAP: Zwei identische mächtige, 33 Meter hohe Fahnenmasten aus

---

[570] Es waren „vor allem solche Gebäude vorgesehen, die eine besondere symbolische (Gemeindehaus), religiöse (Kirche) und – vor allem – politische (‚Bauten der Gemeinschaft') Bedeutung besaßen". Vgl. Münk 1993, S. 211 f.

[571] Siehe dazu: Rasp 1981, S. 25; zu den umliegenden Parteibauten ebd., Fn. 104.

[572] Siehe dazu: Weihsmann 1998, S. 662 f.; Rasp 1981, S. 26 ff.; Karl Arndt: „Das Haus der Deutschen Kunst" (München 1934). *Bemerkungen zu einem NS-Propagandafilm; Begleitpublikation zur gleichnamigen Filmedition G 251*, Beiträge zu zeitgeschichtlichen Filmquellen Bd. 4, Göttingen 1997; Rolf Rüdiger Maschke: *Zwischen Glaspalast und Haus der Deutschen Kunst. Planungen zu einem neuen Kunstausstellungsgebäude auf dem Gelände des ehemaligen Botanischen Gartens 1897 – 1933*, München 1989.

[573] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 21.

[574] Die Laternen „geben auch bei Nacht den geschlossenen Eindruck des riesigen Raumes wieder" Dresler 1939, S. 27. Nach Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 21, Fn 33.

[575] Reichhardt/Schäche 1998, S. 84. Siehe vor allem als wichtigste Publikation: Herding/Mittig 1975.

Stahl an der Ostseite vor den Tempeln wurden von dem „Symbol des Sieges“[576] bekrönt: ein frontal aufgerichteter Adler mit ausgebreiteten Schwingen über einem Hakenkreuz im Lorbeerkranz.[577] Die von dem Bildhauer Kurt Schmid-Ehmen angefertigten Hoheitszeichen des Regimes – zugleich das Emblem für die Parteistandarten – waren aus Kupfer getrieben und überragten alle umliegenden Gebäude[578]. (Abb. 120 u. 121) Der Fahnenfuß war – wie auch die Laternen – aus Gusseisen, „geerdet“ durch eine zweistufige quadratische Sockelplatte aus Granit, welche die schlanke Stahlnadel des Mastes stützte. (Abb. 122) Das Motiv des Adlers mit ausgebreiteten Schwingen markierte (wie das Hakenkreuz) auch in Entwürfen anderer NS-Architekten den Himmel des Festplatzes mit der herrschaftlichen Symbolik. Gleichzeitig wurde damit der Himmel als „Kulisse“ oder „Sphäre“ ins Bewusstsein des Betrachters gerückt. Schon die inszenierten Anflüge Hitlers aus dem Himmel zielten auf die Okkupation dieser Sphäre als Herrschaftsattribut ab. In den Filmaufnahmen Leni Riefenstahls zur Olympiade nahm der Himmel immer mehr Raum ein, um Schwerkraft aufzulösen und vor allem Ewigkeit zu visualisieren.[579] So heißt es, ebenfalls diese Komponente aufgreifend, in einem Gedicht über den Königsplatz, das 1937 im *Völkischen Beobachter* abgedruckt wurde:

> Laß deine Adler in den Himmel ragen,
> nur überwölkt von Gottes ewigem Raum,
> und wenn sie dich nach ihrer Sehnsucht fragen,
> so deutest du, dass sie die Herzen tragen,
> geliebtes Volk, zu deinem reinsten Traum.
>
> Dem Lichte nach, von weitem Platz gehoben,
> darüber dröhnend deine Fahnen wehn,
> soll’n sie, von königlichem Glanz umwoben,
> der Gottheit allgewaltige Fügung loben,
> als seine Boten vor den Toten steh’n.
>
> Die aber mahnen nicht zum müden Trauern,
> zu Wächtern einst bestellt des ewigen Ruhms,
> dass wir nicht feige und geschlagen kauern.
> Sie rufen und in ihres Tempels Mauern,
> lichtwärts zu schauen, stolz des Heldentums.[580]

Klenzes „Kunsttempel“, die zuvor den Platz dominiert und gegliedert hatten, waren jetzt als Baukörper durch die Mauer und die Erhöhung der Fläche „aus dem Platzbild ausgeblendet“[581], ihre Fassaden in die Platzfläche mit eingebunden. Die *Bauwelt* kommentierte 1934: „Die Museumsbauten standen auf dem Königsplatz, jetzt stehen sie an seinem

---

[576] „...als aus der Ordnertruppe schon längst eine viel tausend Mann umfassende Sturmabteilung geworden war, schien es nötig, dieser Wehrorganisation der jungen Weltanschauung noch ein besonderes Symbol des Sieges zu geben: die Standarte. Auch sie habe ich selbst entworfen und dann einem alten, treuen Parteigenossen, dem Goldschmiedmeister Gahr, zur Ausführung übergeben. Seitdem gehört die Standarte zu den Wahr- und Feldzeichen des nationalsozialistischen Kampfes.“ Hitler 1936, S. 557.

[577] Siehe zum Reichsadler: Thöne 1979, S. 17.

[578] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 21.

[579] Brockhaus 1997, S. 100.

[580] Gedicht von Herbert Böhme, ohne Titel abgedruckt in: *VB* 344/10. Dez. 1937, S. 22.

[581] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 20.

Rande."[582] Die Erhöhung des Platzes[583] hatte sie förmlich abgestuft und die Bauten zu partiellen Platzwänden angeordnet. Nur die vorgelagerten Treppenstufen berührten die Platzfläche. Die Ehrentempel und die gegenüberliegenden Propyläen, die mit ihrem gesamten Baukörper vor der Mauerlinie lagen, waren somit die einzigen Bauten, die auf dem leicht erhobenen Platz und nicht *außerhalb* des Areals standen.

Genau wie beim Alten Museum im Lustgarten, das durch die Fahnenbanner zwischen den Säulen seine Dreidimensionalität verloren hatte, war jetzt auch bei diesen Museumsbauten „ihre Tiefenerstreckung, ihre Dreidimensionalität [...] zugunsten eines kulissenhaften Aspekts aufgegeben"[584] worden. Durch die Anhebung des Bodenniveaus und der Mauer waren die Kunsttempel zu einer Kulisse degradiert worden. Sogar farblich hatte man sie dem Platz anpassen wollen. Denn im Gegensatz zu den neuen hellen Steinplatten und Brüstungsmauern waren sie zu grau und verdreckt erschienen und deshalb restauriert und gereinigt worden. Dies konnte allerdings nur zum Teil bis zur Einweihung realisiert werden. Durch die „Versenkung", die Ausgrenzung und die Eliminierung des Wegkreuzes waren zudem die Beziehungen der architektonischen Trias unterbrochen worden. Jetzt korrespondierten die Ehrentempel und die Propyläen miteinander, denen dennoch bei der Märtyrerehrung der Rücken zugekehrt wurde. Die Klenze-Bauten hatten auf dem Gedenkplatz nur noch als Zitate ihre Gültigkeit, als Abbild einer vergangenen Geschichtsepoche.

2. Die ‚Acropolis Germaniae'?

> ...heilige Orte [sind] alle die, an denen deutsche Helden für diese Gedanken starben; heilig sind jene Orte, wo Denksteine und Denkmäler an sie erinnern, und heilige Tage sind die, an denen sie einst am leidenschaftlichsten dafür kämpften. Und die heilige Stunde des Deutschen wird dann eintreten, wenn das Symbol des Erwachens, die Fahne mit dem Zeichen des aufsteigenden Lebens das allein herrschende Bekenntnis des Reiches geworden ist.[585]
>
> *Alfred Rosenberg, 1934*

Über einen *Gedenkraum für die Toten der SA* in der 1933 initiierten Berliner Ausstellung ‚Die Kamera' berichtete die *Deutsche Bauzeitung*: „Ein von roten Pfeilern umringter Hof führte den Beschauer zum Blick auf ein meisterliches Großphoto, eine SA-Kolonne, die aus dem Dunkel herausmarschiert, ins Dunkel hinein – ein Geisterzug! Der schwarze Fußboden erhöht die Wirkung ebenso wie die grünen Blattpflanzen zwi-

[582] *Bauwelt* 1934, S. 311. Zit nach Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 21, Fn 24.

[583] Durch diese Methode der Platzerhöhung sollte auch in Augsburg der zentrale Festplatz des Gauforums aus der Stadt herausgehoben werden, um die Feierstätte gegenüber den bestehenden Stadtstrukturen abzugrenzen und gleichzeitig aufzuwerten. Der 120 x 180 Meter plattenbelegte Aufmarschplatz, der für den Aufmarsch von 50.000 Menschen konzipiert war, sollte um insgesamt 5,2 Meter über dem Straßenniveau angehoben werden. Schon die darauf zuführende Achse, die aus der Verbreiterung der Fuggerstraße auf 48 Meter entstehen sollte, wurde also parallel in Konkurrenz zum alten Rückgrad der Stadt gesetzt, wie auch der 116 Meter lange Glockenturm als Gegenstück zu dem historischen Wahrzeichen des Perlachturmes. Siehe zu verschiedenen Entwurfsstadien: Weihsmann 1998, S. 249 und Nerdinger/*Bauen* 1993, S. 29 f.

[584] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 20.

[585] Rosenberg 1933, (Kapitel „Das Hakenkreuz, Symbol des 20. Jahrhunderts" S. 688), S. 701.

schen den Pfeilern.“[586] Die Ausgestaltung dieses Gedenkraumes führt das Prinzip eines mit Pfeilern umsäumten Innenhofes als Heldengedenkstätte vor – sei es auch als Enklave, in der man eine photographische Reproduktion einer Marschkolonne als Stellvertreter für die Toten inszenierte.

Ein formales Vorbild für die beiden Ehrentempel mag ein Entwurf des napolitanischen Renaissance-Architekten und Archäologen Pirro Ligorio[587] für zwei identische Pavillons im Plan von ‚Ornithon sive avarium M. Varonis‘ (Rom 1559) geliefert haben, die propyläenartig den Eingang der Renaissance-Anlage flankierten. Parallelen finden sich in der Baustruktur eines quadratischen Grundrisses mit sechs Säulen und darauf liegendem Gebälk und offenem Dach.[588] Auch eine Anleihe an Wächterhäuser, wie sie um 1800 entstanden, wäre durch die Lage und die Bauform plausibel. Ein ganz konkretes Vorbild für die Anlage des Königsplatzes befand sich in unmittelbarer Nähe: das Münchener Kriegerdenkmal vor dem ehemaligen Armeemuseum. (Abb. 123) Es entstand 1924/25 und erinnert an die 13.000 im Ersten Weltkrieg gefallenen Münchner.[589] Das Denkmal besteht aus einem leicht abgesenkten quadratischen Hof, der von einer mit Muschelkalk bekleideten Umfassungsmauer umgeben ist. In der Mitte des Hofes ruht ein großer Stein-Sarkophag über einer Krypta.[590] Erhöht wird der Sarkophag durch gleich hohe sichtbare Monolithen, die gleichzeitig die Gruft überdecken. Zwei Gestaltungsmerkmale scheinen bei den Tempeln aufgegriffen worden zu sein: Die (zweimal acht) Särge der ‚Gefallenen der Bewegung‘ in den Ehrentempeln berührten nicht den Boden, sondern lagen auf kleineren Steinblöcken.[591] Auch die Umfassungsmauer des Kriegerdenkmals scheint ein sehr konkretes Vorbild für die Einfassung des Königsplatzes geliefert haben. Mit eckigen Pfeilern auf den Mauern und einer offenen Decke entsprechen die Ehrentempel damit dem Prinzip des Kriegerdenkmals.

Obwohl das Denkmal vor dem Armeemuseum die Umgebung durch seine Monumentalität und Schlichtheit dominiert, lässt es noch weitere Elemente der Platzgestaltung zu: Es korrespondiert mit einem Ehrenkranz auf der angrenzenden Rasenfläche und einem älteren Reiterstandbild auf der Mittelachse der Anlage. In erster Linie unterscheidet sich die Anlage des Denkmals von der des Königsplatzes aber dadurch, dass es sich um ein offenes Raumkonstrukt handelt, während der Königsplatz „als Ort der Totenehrung all-

---

[586] *BM* 49/6. Dez. 1933, S. 955.

[587] Siehe zu Pirro Ligorio eine der aktuellsten und umfangreichsten Publikationen: Anna Schreurs: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583),* Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung; 3, Köln 2000.

[588] Rasp 1981, S. 223 f. Abb. 175 und Fn. 90.

[589] Das Denkmal wurde von Thomas Wechs und Eberhard Finsterwalder in Zusammenarbeit mit Karl Knappe und Franz Bleeker geschaffen. Vgl. Raith 1997, S. 50 f.; Tietz 1999, S. 108 f.; Winfred Nerdinger und Gerhard Finckh: *Das Münchener Kriegerdenkmal vor dem Armeemuseum. Die zwanziger Jahre in München*, München 1992. Siehe zu Thomas Wechs: Antina Gaenssler: „Thomas Wechs 1893-1970“, in: *Die Moderne in Bayern 1920-1960. Architektonische Konzepte und Details (3)*, Bd. 32, Nr. 1, Februar/März 1992, S. 10-16.

[590] Das Motiv eines monolithischen Steinsarkophags fand seine Anwendung besonders häufig in den 20er Jahren. So in der umgestalteten Neuen Wache von Heinrich Tessenow und auch in der VDK-Totenburg Bitoli von Robert Tischler (freundlicher Hinweis von Christian Fuhrmeister, München). Siehe zu weiteren Beispielen für Monolithe im Denkmalsbereich: Tietz 1999, S. 108 f.

seits eng umbaut und als geschlossener Bezirk ganz nach innen gerichtet“[592] war. Diese Geschlossenheit ist symbolisch als Demonstration völkischer Einheit zu verstehen, die ebenso im Prinzip des Bodenrasters und der Geraden aufgegriffen und fortgesetzt wurde, das mit choreographischen Absichten interagierte: So schrieb Jutta Klamt: „Wenn wir zur Festgestaltung mit größeren Volksgruppen arbeiten müssen, würden wir, um eine geschlossene Wirkung zu erzielen, hauptsächlich geradlinige Themen wählen [...] disziplinierend im Körperlichen und charakterbildend im Geistigen.“[593]

Trotz der straffen Zusammenfassung des Königsplatzes bedeutete dies nicht die Retour zum Innenraum. Alle Einflüsse der Natur wurden zugelassen. Erst durch die fest umrissene Umgrenzung und Markierung jedoch wurde der Himmel als eine wahrzunehmende Instanz ins Bewusstsein gerückt (pars pro toto bei den beiden Ehrentempeln umgesetzt). Das Prinzip der offenen Decke war ein bei Kriegerdenkmälern um 1930 sehr häufig verwendetes architektonisches Motiv. Zu ihnen gehören Anlagen wie das Ehrenmal der Stadt Frankfurt am Main oder, als prominentestes Beispiel, Tessenows Umgestaltung von Schinkels Neuer Wache in Berlin.[594] (Abb. 124) Es ist die Abkehr vom geschlossenen Raum als schützende Hülle, deren früheste Beispiele bis zu antiken Kultbauten zurückreichen und die eine „Verbindung mit der überweltlichen Sphäre“[595] herzustellen sucht.

Vorbilder aus der Antike sind bei einzelnen Gestaltungselementen deutlich ablesbar. In kultischer Hinsicht ist allerdings für antike Tempel der quadratische Grundriss untypisch. Als ein vor allem *kultisch* wichtiger Archetyp wird der griechische Apollontempel gedient haben, der das Heiligtum von Didyma beherbergte: In der 2. Hälfte oder gegen Ende des 4. Jahrhunderts vor unserer Zeit angelegt, sollte und musste bei der Neuerrichtung des Kultbaus das alte Bodenniveau eines zerstörten archaischen Tempelbezirks erhalten bleiben. Da allerdings aus kultischen Gründen eine Vertiefung benötigt wurde, die das Heiligtum beherbergen sollte, wurde ein offener Tempelhof als Hypäthraltempel (Abb. 125) angelegt und die Vertiefung in dem aufgesockelten Plateau geschaffen, die der Öffnung des Daches gegenüberlag.[596] Genau diese Methode wurde auch bei den Ehrentempeln angewendet: Die Särge der Märtyrer lagen ebenfalls nicht unter dem neuen Bodenniveau des Platzes, aber an dem einzigen Ort, der durch die Höhe des Tempel-Plateaus eine Vertiefung aufwies, also den Boden darstellte.

---

[591] Hierin sind eher die pragmatischen Gründe zu vermuten, die Eisensärge vor Bodenfeuchtigkeit schützen zu wollen, als dass es eine Allusion auf eine darunter liegende Gruft sein sollte.

[592] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 36.

[593] Klamt [1936] 1942, S. 93.

[594] Wie Entwürfe von Wilhelm Kreis, Heinrich Tessenows Neue Wache in Berlin oder das Frankfurter Ehrenmal von Hermann Senf. Raith 1997, S. 54 und 194 f. Siehe zur Neuen Wache: Christoph Stölzl (Hrsg.): *Die Neue Wache Unter den Linden: Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte*, Berlin 1993.

[595] Vondung 1971, S. 168.

[596] Freundlicher Hinweis von Turit Fröbe, Hamburg. Siehe zu dem Apollontempel in Didyma: Knell 1988, S. 160 ff. Lehmbruch nennt zwar in Bezug auf einen ersten Entwurf, der die „Hypäthralöffnung“ noch nicht aufwies, diesen Begriff, behandelt die kultische Funktion dieses Tempeltyps jedoch nicht weiter. Vgl. Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 28. Siehe zu der kultischen Funktion der Anlage den zeitgenössischen Artikel: „Der Tempel in Didyma“, in: *DKiDeuR* 6/Juni 1941, S. 125-127.

Das primäre Anliegen, das bei jeglicher Bau- und Strukturierungsmaßnahme angestrebt wurde, war also die Erfüllung außeralltäglicher kultischer Instanzen. Nicht nur die bauliche und funktionale Gestaltung der Ehrentempel, sondern der gesamte Platz wurde diesem Anliegen unterworfen: Eine weitere Strategie, dieses zu vollziehen, war das städtische Geschehen auszublenden, wie es auch am Lustgarten alljährlich geschah. Allgemein wurde dafür plädiert: „Die [...] Versammlungsplätze sollen in der Nähe, aber doch abseits vom Verkehr liegen. Verkehrsstraßen werden zweckmäßig seitlich vorbeigeführt."[597] Diese bauliche Maßnahme bedeutete starke Eingriffe in die Infrastruktur der Stadt und somit eine Einschränkung der Bewohner. Ab 1935 wurde auf dem Königsplatz jeglicher Fahrverkehr verboten. Sogar die Vorbeifahrt an den „Ehrentempeln" auf der Briennerstaße war untersagt, sodass der Ort vom städtischen Alltag isoliert wurde.[598] Nur Fußgänger durften den steinernen Platz betreten. Die Ehrentempel selbst durften betrachtet, aber nicht betreten werden. Die profane Nutzung des Platzes wurde dadurch eingeschränkt. Doch erst in der medialen Verbreitung des Königsplatzes (also in der idealisierten Darstellung) konnte dieses Problem wirklich umgangen und überhöht werden. Auf Photographien[599] wird der Platz entweder als ein Denkmal menschenleer gezeigt[600] (Abb. 126) oder als Feierstätte, ausstaffiert mit dem „Ornament der Masse". (Abb. 127) Eine zeitgenössische Beschreibung lautet: „...‚inmitten der gähnenden Weite' empfand jeder Besucher ‚seine eigene Kleinheit', Menschen ließen ‚in ihrer Winzigkeit den stillen, weiten Steinplatz nur noch größer und weiträumiger erscheinen'."[601] Genau das sollte der Einzelne auch empfinden. Die karge Weiträumigkeit eines jeden Festplatzes sollte jeden erleben lassen, dass er nur im Schoße der Volksgemeinschaft, als Teil der formierten, funktionierenden Masse seinen Platz hatte – nicht aber als Individuum.

Gelungen war dies durch die monotone Abfolge der quadratischen Steinplatten und die „straffe Zusammenfassung"[602] der einzelnen Bauelemente, wie Wilhelm Lotz schrieb. Auf Drängen eines Gauleiters war zwar 1936 ein Wettbewerb zur Schaffung von vier Skulpturen initiiert worden, doch hatte sich gerade die Leere eines Platzes als Hauptmotiv etabliert und das Vorhaben wurde fallen gelassen.[603] Wie wichtig die Funktion einer

[597] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 439, Stichwort: ‚Platzanlage'. Auch in der Siedlungsplanung wurde dieses Problem debattiert: „Weil, der moderne Verkehr... den Dorfanger und den Marktplatz der kleinen Stadt wie die Straße überhaupt als den sozialen Treffpunkt der Gemeinde zerstört' habe, sei in der Planung festzulegen, ob der zukünftige ‚Platz als Verkehrsraum oder als Lebensraum für die Einwohner gelten' solle." Reichsheimstättenamt der NSDAP und der DAF (Hrsg.): *Siedlungsplanung*, Heft 4, Leipzig 1934, S. 7. Zit. nach Münk 1993, S. 211.

[598] Siehe dazu: Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 24 und 32 f.

[599] Siehe zur photographischen Inszenierung des Königsplatzes: Philp in Lauterbach 1995, S. 47-59.

[600] Diese Beobachtung machte auch Angela Schönberger in Bezug auf die Repräsentationsräume der Reichskanzlei in Berlin, die ebenfalls stets menschenleer in der Presse gezeigt wurden. Schönberger in Warnke 1984, S. 256.

[601] Rüdiger 1935a, S. 281 f. Dort als positives Merkmal verstanden. Zit. nach Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 21.

[602] „Aus dem Gefüge der alten schönen Bauten ist durch straffe Zusammenfassung ein Platz geworden, der seine Krönung durch den Führer und Verwaltungsbau erhält und dem die Ehrentempel eine letzte Weihe geben." Lotz [1938] in Teut 1967, S. 190.

[603] Im *Zentralblatt der Bauverwaltung* wird dieses Vorhaben, „an einzelnen hervorkragenden Punkten mit Bildwerken" zu zieren, 1934 erwähnt. *ZdB* 17/25. April 1934, S. 227. Vgl. Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 39 f. Auch Lehmbruch vermutet, dass es sich bei der Aufstellung von figuralen Plastiken „um ein inzwischen überholte[s] Kon-

Platzfläche als Aufmarschterrain war, verdeutlicht die Ausstattung des Platzes bei Feierlichkeiten: Die seitlichen Holztribünen für die Zuschauer wurden über den Brüstungsmauern bis in die angrenzenden Grünanlagen hinein aufgestellt[604], um das Aufmarschareal als „Leerfläche" in seiner ganzen Größe zu erhalten. (Vgl. Abb. 127) Die straffe Zusammenfassung und die Schaffung von Weite war durch die Brüstungsmauern erfolgt, die „den hellen, das Licht reflektierenden Plattenbelag von den Grünanlagen im Hintergrund des eingegrenzten Areals"[605] trennten. Dem Platz wurde damit „jedes Natürlich-Zufällige genommen"[606]. Auch der *Baumeister* lobte:

> Es sind nicht einmal so sehr die eigentlichen Neubauten, welche den früheren Charakter des Platzes derart gewandelt haben. Vielmehr ist es eine Verlagerung bzw. Konzentrierung des Erlebnisschwerpunktes vornehmlich durch Herausnahme des Fahrverkehrs und der Rasenteile aus der Platzfläche und die Anordnung des neuen Plattenbelages, der Platzleuchten und der neuen Einfassungsmauern. *Das Ergebnis ist die Schaffung eines neuen repräsentativen Fest-, Feier- und Versammlungsraumes im Freien*.[607]

Wie sehr es auch bei diesem Festplatz um eine Isolierung vom Stadtgefüge ging, wird deutlich bei dem Schriftsteller Alexander Heilmeyer, der 1935 nach einer Bezeichnung für den Königsplatz suchte. Gebührend fand er allein den Vergleich mit der Akropolis. Andere Platzformen wie die des ‚Forums' oder der ‚Agora' erschienen für ihn zu profan, da sie mit dem Alltag der antiken Stadt verbunden waren.[608] Aus Klenzes ehemaligem „Tempelbezirk für die Kunst" sollte unter Hitler somit nicht nur ein „Tempelbezirk für die Helden" – sondern eben die ‚Acropolis Germaniae' werden: Ein heiliger Ort, symbolisch fernab über dem städtischen Gefüge thronend, für das gesamte Reich. Unter stadtplanerischen und architektonischen Kriterien ist diese Bezeichnung nicht zutreffend. Formal handelte es sich um die typische Anlage eines Forums mit Ausrichtung auf den Jupitertempel – hier durch die Ehrentempel dargestellt. Doch wenn man berücksichtigt, dass der Platz vorrangig dem Opfergedächtnis, also dem Kult in einem geheiligten Bezirk diente und ihm eine profane Nutzungsfunktion sogar abgesprochen wurde, war dort symbolisch eine Akropolis anzutreffen.

---

zept der Platzgestaltung" handelte und dass der „Platz seinen Zweck so vollkommen erfüllt hatte". Ebd. S. 40. Siehe auch Rasp 1981, S. 24.

[604] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 42, Fn. 155.

[605] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 20.

[606] Fuhrmeister 2001, S. 216.

[607] Harbers in *Beilage zum BM* 7/Juli 1936, S. 137. Kursiv im Original.

[608] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 17.

3. Die Baumaterialien: Granit, Edelmetalle und – Himmel und Erde?

Die Materialien, die für den Königsplatz verwendet wurden, waren weder vergänglich oder beweglich noch dynamisch oder modern: Sie galten als deutsch, martialisch und echt.[609] Hitlers „Wort aus Stein“[610] erfuhr hier seine raumformende Umsetzung als eine in erster Linie vereinheitlichende Maßnahme:

> Durch die stramme Zusammenfassung, die bewirkt wird durch die Baumassen, die Formengebung, das einheitliche Baumaterial, den einheitlichen Bodenbelag und die ringsherumlaufende Balustrade soll der Königsplatz [...] symbolhaft dem nationalsozialistischen Grundgedanken Ausdruck verleihen. Er soll – in Stein – Geist von seinem Geiste sein.[611]

Als sichtbare Materialien umschlossen Marmor, Muschelkalk, Kalkstein und Granit den Platz, während der Unterbau des Platzes und der Kern der Brüstungsmauern aus Beton waren und sogar die Ehrentempel verkleidete Doppel-T-Träger aufwiesen.[612]

So wurde stets der Naturstein propagiert, „fernab von der mit kaltem Intellekt in Eisen, Beton und Glas hergestellten Ingenieursbaukunst“[613]. Vor allem im Totenkult und in der Memorialarchitektur hatte Granit seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts „höchste Aufmerksamkeit und uneingeschränkte Wertschätzung“[614] erfahren. Eine wichtige Rolle hatten hierbei die Schriften Goethes gespielt, dessen Bezeichnung als ‚Urgestein‘ wie die Bestimmung als ‚vaterländisch‘ für das gesamte 19. und 20. Jahrhundert äußerst folgenreich“[615] gewesen waren.

Die Verwendung ideologisch aufladbarer Materialien spielte genauso bei den Parteibauten eine Rolle: Als Werkstein wurde Donaukalkstein auf grauem Muschelkalksockel verwendet und die Hoheitszeichen an der Frontfassade waren in Bronze gegossen. Die Gitter der Balkone, Einfriedungen und Portale waren aus Gusseisen und die Fenster aus Eichenholz.[616] Neben Stein waren die Edelmetalle Eisen, Bronze, Kupfer und das Material Stahl zugegen. Aus Bronze, „dem als Material höchste Würde und öffentlicher Anspruch“[617] zukam, waren die Kultgegenstände im Innern der Tempel, Teile der Hoheitszeichen und der Laternen, die auf dem Platz in soldatischer Reihung standen.

---

[609] Siehe zu der Bedeutung von Materialien als Träger von Werten wie Beständigkeit und Dauerhaftigkeit: Petsch 1976, S. 203 ff. Auch dort werden keine ephemeren Materialien erwähnt.

[610] Adolf Hitler am 22. Januar 1938 in einer Rede zur Eröffnung der Deutschen Architektur- und Kunsthandwerkausstellung in München, in: *VB* 24. Nov. 1938. Abgedruckt in Wulf 1983, S. 246.

[611] *DB* 15/11. April 1934, S. 276.

[612] Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 216, Fn 1060. Auch wenn der Versuch unternommen wurde, bis 1936 Beton als spezifisch nationalsozialistisches Material zu reklamieren und das Material in Bedeutungsschemata wie die „Versöhnung von Technik und Natur“ einzubetten. Siehe dort weiter (S. 81-96) zu der Entwicklung und zum Stellenwert des Betons im Nationalsozialismus.

[613] Hofmann [1933] in Teut 1967, S. 182. In vielen zeitgenössischen Artikeln wurde gegen diese Materialien nahezu gewettert, so auch in einem anderen Artikel des *Völkischen Beobachters*: „In Stahl, Beton und Glas wurden wahre Formenorgien gefeiert...“ *VB* (Sonderbeilage zum Reichsparteitag) 5. Sept. 1937.

[614] Fuhrmeister 1998, S. 283.

[615] Fuhrmeister 2001, S. 241. Siehe dort weiter zur Rezeption und ideologischen Aufladung des Materials.

[616] *ZdB* 16/19. April 1939, S. 430.

[617] Wagner 2001, S. 188. Zu Bronze siehe ebd.

Die Wertschätzung dieses Materials war unmittelbar mit einer traditionellen und „betont handwerkliche[n] Gesinnung“[618] verbunden. Am 4. November 1936 wurde vom Preußischen Bau- und Finanzministerium sogar ein „Verwendungsverbot von unedlen Metallen im Bauwesen“ als ‚Reichserlaß‘ verkündet: Kupfer, Nickel (und deren Legierungen), Blei, Bleilegierungen, Zinn (und Zinnlegierungen) und Zinkblech wurden für viele Bereiche der Bauindustrie und des Handwerks untersagt. An Bauwerken wurde das Herstellen und Anbringen von Wetterfahnen, Turmspitzen und Fahnenspitzen aus Kupfer oder Nickel damit gesetzwidrig.[619] Alle neuen politischen „Wahrzeichen“, die anstelle der topographisch entmachteten Kirchturmspitzen in den Himmel ragten, waren aus wertgeschätzten Metallen gefertigt. Die insgesamt 18 zweiarmigen Kandelaber, die den Platz ringsum flankierten, waren in Eisen gegossen, wie auch der Fahnenfuß der Stahlnadelmasten, die mit dem bronzenen Hoheitszeichen bekrönt waren. Auch die Pechpfannen des Bildhauers Göbel, die ab 1935 das ‚Opferfeuer‘ trugen und von denen vier in jedem Tempel standen, waren aus Eisen hergestellt worden.[620]

Noch im 19. Jahrhundert war gegen Gusseisen wegen seiner „Formlosigkeit“ genauso polemisiert worden wie gegen Bakelit oder Beton.[621] Und es wäre nicht verwunderlich gewesen, wenn diese Auffassung weiterverfolgt worden wäre. Dass hier trotzdem ein „Surrogatmaterial“ verwendet wurde – während Blech zum Beispiel abgelehnt wurde –, zeugt von dem äußerst ambivalenten Umgang mit Materialien im Nationalsozialismus. Denn auch der moderne Stahl, aus dem die Stahlrohrmasten industriell gefertigt waren, wurde in einer Zeitungsanzeige der ‚Deutschen Röhrenwerke‘, Düsseldorf angepriesen: „Stahl ist der Baustoff unserer Zeit. Festigkeit und Lebensdauer sind ihm im höchsten Maße zu eigen“[622], lautet es dort, gleichsam die Parole „hart wie Kruppstahl“ aufrufend. Demonstriert wurde damit eine *zeitgenössische* industrielle Potenz – vor allem dann in der Herstellung von Kriegsgerät.

Andererseits offerierte gerade Eisen eine ähnlich patriotisch *tradierte* Symbolik, an die angeknüpft werden konnte, wie Granit. Eisen wurde daher (im Gegensatz zu Blech) im Nationalsozialismus positiv aufgenommen, obwohl Eisen – gerade nach seinem innovativen Einsatz im Ingenieurbau – ein industriell gefertigtes Produkt war. Dennoch war seine Rezeption ähnlich positiv und verklärt wie die des elektrischen Lichts. Eisen wurde als hartes, formbares[623], ideologiegerechtes Material chiffriert. Wenn sogar als „Empfangshymne“ der Maiveranstaltung vor Ankunft Hitlers auf dem Tempelhofer Feld gemeinschaftlich *Der Gott, der Eisen wachsen läßt*[624] gesungen wurde. Das von

[618] Stange 1940, S. 47.

[619] Vollständig abgedruckt in: *ZdB* 46/11. Nov. 1936, S. 1305-1308.

[620] *ZdB* 16/19. April 1939, S. 430.

[621] Wagner 2001, S. 189.

[622] „Am Königlichen Platz in München stehen 33 m hohe Stahlrohrmaste, die von uns geliefert wurden.“ Großformatige Anzeige der Deutschen Röhrenwerke, Düsseldorf, in: *VB* (Sonderausgabe) 30. Januar 1936.

[623] Eisen wurde im 18. Jahrhundert durch neue Veredlungsverfahren (das Material dünnflüssig auszuschmelzen) formbar und diente zur Produktion von feinerem Gerät wie zum Beispiel Medaillen. Die Bearbeitungstechnik wertete das Material gleichzeitig auf. *Lexikon der Kunst* Bd. II/1989, S. 290, Stichwort: ‚Eisenschmuck‘.

[624] *Programmheft* „Feiertag der nationalen Arbeit“, o.A. (LA Berlin: F-Rep 240 Nr. 275d).

Schinkel 1813 entworfene Eiserne Kreuz wurde im Zweiten Weltkrieg der wichtigste militärische Orden, der für besondere Tapferkeit und Truppenführung verliehen wurde, und beinhaltet die Assoziationen von Härte und Eroberung. Schmuckstücke aus Eisen waren im bürgerlichen Bewusstsein bereits in den Befreiungskriegen 1813-15 und auch 1848 Ausdruck patriotischer Zustimmung.[625]

Eine Wertsteigerung erhielt dieses Material dadurch, dass es (kunst)handwerklich bearbeitet wird[626]. Wie auch die angefertigten Metallgegenstände des Platzes aus getriebenem Kupfer und Bronze. Auch die Granitplatten waren mit intensiver handwerklicher Arbeit verbunden[627] und erfuhren so eine Wertsteigerung. In einem zeitgenössischen Artikel über Kunstschmiedeeisen sprach der Autor, Regierungsbaurat Warnemünde, dem Eisen folgende Eigenschaften zu: „Sprödigkeit und Schmiegsamkeit, [...] Zähigkeit, Formmöglichkeit und Beständigkeit“[628]. Eisen gilt, wie Gold oder auch Glas, seit der Antike als ein formbares und umschmelzbares Material[629] und damit als unzerstörbar. Diese Eigenschaft griff auch Hermann Roth 1938 metaphorisch auf, wenn er über Festteilnehmer schreibt: „Nur das glühende Eisen kann geschmiedet werden. Nur der bereite, ergriffene beseelte und begeisterte Mensch kann geformt werden und in seine Bestimmung, in seine Gemeinschaft hineinwachsen.“[630] – So vermochte Hitler nicht lediglich das „glühende“ Eisen zu formen, sondern auch wie ein Naturelement wachsen zu lassen.

Die Schmelzbarkeit, das „Glühen“, verbindet das Eisen bildlich mit dem Element des Feuers – welches das Herstellungsverfahren der Eisengießerei und Schmiedekunst überhaupt erst ermöglicht –, das „Stoffe trennt und stoffliche Unreinheiten tilgt“[631]. Damit ist zugleich die Reinheit des Materials benannt: Denn „was die Feuerprobe bestanden hat, hat an Homogenität, folglich an Reinheit gewonnen“[632]. In einem Gedicht aus dem *Stürmer* sind genau diese Eigenschaften in Verbindung mit dem Feuer aufgeführt, die gleichermaßen auf den Menschen übertragbar waren:

> In Feuerglut wird zu Stahl das Erz,
> im Feuer stählern das deutsche Herz.
> Das Best‘, wie der Stahl, die Zukunft zwingt,
> von Schlacken geläutert den Sieg erringt.[633]

[625] *Lexikon der Kunst* Bd. II/1989, S. 290, Stichwort: ‚Eisenschmuck‘. Zu einer historischen Einordnung des Materials im Nationalsozialismus, siehe: Bender in *ZdB* 24/12. Juni 1935, S. 455-457.
[626] Lurker *WdS*, 1991, S. 165, Stichwort: ‚Eisen‘.
[627] Vgl. Fuhrmeister 1998, S. 257.
[628] Warnemünde in *ZdB* 7/14. Feb. 1934, S. 73.
[629] Wagner 2001, S. 189.
[630] Roth 1938, S. 23.
[631] Bachelard [1949] 1985, S. 136.
[632] Ebd.
[633] Text zu der Zeichnung: „Schmelztiegel der Zeit“ (o. Verf.), in: *Der Stürmer* vom 8. Feb. 1940, Nr. 8, S. 1. Zit. nach Thöne 1979, S. 69.

Metaphorisch werden die Eigenschaften der Materialien den Deutschen zugeeignet, welche aus der „Feuerprobe“[634] hervorgehen, und „nicht verbrennen, sondern gereinigt, gehärtet und somit aufgewertet“[635] werden.[636] So proklamierte das *Zentralblatt der Bauverwaltung* 1935: „Die edle und männliche Kunst des Eisenschmiedens, von den Deutschen zu allen Zeiten mit höchstem Ruhm geübt [...] darf aber in unserem Zeitalter mit um so größerem Recht ihren Anteil fordern.“[637]

Sogar die Formen waren an die klassizistische Schule Schinkels (überhaupt die Hochblüte des Eisenschmiedens in Deutschland[638]) angelehnt, die Troost in sein Motivrepertoire[639] aufgenommen hatte. Diese Übernahme wurde mit der wachsenden Bedeutung des Herstellungsverfahrens erweitert.

Die stärkste Überhöhung seiner materiellen Symbolik erfuhr das Eisen dennoch durch die Särge für die „ersten Zeugen der Bewegung“, die in den Boden der Ehrentempel versenkt wurden. Denn sie waren ebenfalls aus Eisen gefertigt.[640] Entworfen von dem Bildhauer Hanns Markus Heinlein im Auftrag des Ateliers Troost, war der Guss von den Schwäbischen Hüttenwerken Wasseralfingen in Württemberg angefertigt worden. Am „Kopfende“ stand als Halbrelief zu lesen: *Der letzte Appell*. In der Mitte befand sich ein Hoheitszeichen, darunter der Nachname des Toten. Unmittelbar unter dem Namen stand *Hier*, als Antwort beim letzten Appell.[641] Einen Beitrag zu der Bedeutung der Toten, die als „Krieger“ für die Partei gefallen waren, leistete auch hier wieder ein Bezug zu der traditionellen Auffassung von Eisen als das Metall des Krieges und des Kriegsgottes Mars.[642] Gerade zeitgenössisch wurde in diesem Kontext „das edle Schwert aus gehärtetem Eisen“[643] genannt, das auch vielfach in der nationalsozialistischen Emblematik Eingang fand.

---

[634] Die Analogie der „Feuerprobe“ benutzte Goebbels für und während des Krieges. Siehe weiter zu dieser und ähnlichen Feuermetaphern, wie „Feuertaufe“ oder „Feuerzeichen“: Thöne 1979, S. 69 f.

[635] Thöne 1979, S. 69.

[636] Entsprechend hieß es 1937 auch über einen Bronzeadler, der für das Portal der ‚Reichsakademie im Reichssportfeld‘, Berlin, geschaffen wurde: „Ein Vogel Phönix, dem Feuergrab in Sand und Asche entstiegen, ein deutsches Symbol.“ S. 92. Fritz Hellweg: „Vom Tonmodell zum fertigen Bronzeguß. Der Adler von Waldemar Raemisch in der Bildgießerei Hermann Noak, Berlin“, in: *Die Kunst* Bd. 75, 6/März 1937, S. 189-192

[637] Ewald Bender: „Der Architekt und die Schmiedekunst“, in: *ZdB* 24/12. Juni 1935, S. 457.

[638] Siehe: Siegfried Kracauer: *Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark. Vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1997.

[639] Lehmbruch in Lauterbach 1995, S. 21.

[640] Anscheinend sind verschweißte Eisensärge auch verwendet worden, um Folterspuren an Leichen zu verdecken, wie ein Zeitzeugenbericht beschreibt. „Bei Abholung der Leiche musste mein Onkel unterschreiben, den verschweißten Eisensarg unter keinen Umständen zu öffnen. Um den Leichnam mitnehmen zu dürfen, stimmte er zu. Jedoch öffnete mein Onkel den Sarg nachts in der Scheune, ohne Wissen anderer, um jegliche Gefahr zu vermeiden. Der Anblick war erschreckend! Alle Zähne waren ausgeschlagen, einige Finger bis zur Hälfte abgeschnitten, er war mager und blaß, Würgemale am Hals und Striemen an Hand- und Fußgelenken zeugten von grausamsten Mißhandlungen.“ *Einstellungen zum Nationalsozialismus. Ein Projekt in der Klasse 10A* / Politik (Ring) SJ 96/97, Aus dem Leben der Sophie K.: Unterrichtsmaterial Politik des Städtischen Gymnasiums Goch. Quelle: http://www.kle.nw.schule.de/gymgoch/faecher/politik/zeitzeug.htm. Zuletzt eingesehen am 2. April 2002.

[641] Photographie von Heinrich Hoffmann im *VB* 8. Nov. 1935.

[642] Lurker *WdS*, 1991, S. 166, Stichwort: ‚Eisen‘.

[643] Stange 1940, S. 35 f.

Auch wenn die Särge noch sichtbar blieben, wurden sie in die Tiefe, unter das Bodenniveau des Königsplatzes – also symbolisch in die *Erde, in den Mutterboden* hineingelegt. Wie Evers ausdrücklich als „richtigen" Ort für einen Toten betonte:

> Der Tote gehört in die Erde, das ist der Sinn aller echten „Beerdigung". Er gehört nicht in den Raum. Sobald also die Grabanlage eine reichere Form zeigt, kann der Sarg sich nicht mehr im räumlichen Mittelpunkt der Anlage befinden, sondern gehört wiederum in den Erdteil des Ganzen, also entweder unter den Boden oder in die Wand, die die Erde über der Oberfläche vertritt.[644]

Wie Blut war Erde bei dieser Inszenierung nicht real, als tatsächliches Material gegenwärtig. Denn in der Großstadt ist Erde Dreck.[645] So wurde hier der „Krypta-Gedanke" aufgegriffen, ein architektonisches Verfahren, durch Vertiefungen den Besucher symbolisch an die Erde heranzuführen.[646] Erst durch die architektonischen Strategien der Anlage war Erde also zugegen. Sie wurde für die Versammelten direkt erfahrbar spätestens bei der rituellen Kranzniederlegung am Gedenktag, die immer eine Berührung mit dem Boden bedeutet.[647]

Zugleich gewährte das Material Eisen, als relativ unverwüstlich und witterungsbeständig, genau die „Versiegelung", derer eine Grabstätte nach Evers bedarf, um „eine mythenbildende Kraft"[648] auszuüben: Das Grab muss „gefüllt und geschlossen und unversehrt" sein, „unversehrt wie die Siegel einer Altarplatte [...] Grabbau und Totenleib gehören zusammen; erst dann kann es den Ahnenkult geben."[649] Denn auch in dem Altar sollte unter der versiegelten Steinplatte „eingelassen sein die Reliquie oder ein Reliquienteil eines Heiligen, vielmehr sogar eines Märtyrers, eines Blutzeugen für die Kirche".[650] Nicht also als Memento menschlicher Vergangenheit, sondern als Verweis auf die Auferstehung war der Glaube an den *corpus incorruptum* des Heiligen schon wesentlich für die Reliquienverehrung im Frühmittelalter.[651] So leistete das Eisen zwar einerseits die „Versiegelung", andererseits konnte es als formbares und „besiegbares" Material (formbar wie Wachs in den Händen Hitlers...) den toten Helden abtreten, um ihn für die Gemeinschaft zu transformieren.[652] Dies korrespondiert zugleich mit einer Vorstellung im christlichen Glauben, dass bei der Auferstehung Christi der Sargdeckel und dessen Versiegelung unversehrt bleiben.[653] In diesem Kontext gewinnt das Feuer, das unabdingbar zur Herstellung des Eisens ist, wieder an Bedeutung als *reinigendes* Element. Die *Reinheit*, die auch bei weiteren Inszenierungsmaterialien – besonders bei

---

[644] Evers [1939] 1970, S. 82.

[645] Hoormann in Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002, S. 74.

[646] Siehe zu zeitgenössischen Beispielen: Mittig in *KB* 1/1997, S. 6.

[647] Vgl. Mittig in *KB* 1/1997, S. 4.

[648] Evers [1939] 1970, S. 47. Inwiefern in der Materialbeständigkeit, der Massivität und der Dichte des Eisens eine Anspielung auf blockhafte Monolithe gelesen werden kann, die nach 1918 zu einem zentralen Thema im Denkmalsbereich wurden, kann hier nur als Frage angedeutet werden.

[649] Evers [1939] 1970, S. 47.

[650] Evers [1939] 1970, S. 14.

[651] Siehe: Legner 1995.

[652] Siehe zu der Mythenbildung einer Todesbereitschaft, um der Gemeinschaft zu dienen: Behrenbeck in van der Linden/Mergner 1991, S. 156 ff.

[653] Evers [1939] 1970, S. 68.

Blut und Feuer – im Nationalsozialismus eine primäre Bedeutungsinstanz war, verweist auf die Reinheit der „Märtyrer“: Denn „nur der Reine darf in der kultischen Handlung und im Opfer Gott gegenübertreten“[654].

Dieser „Erdgruft“ entgegengesetzt war die Öffnung der Decke. Die Unendlichkeit des Himmels korrespondierte mit den Särgen. Denn „nicht zuletzt verbindet die Dachdeckung, die aus der Erde, den Steinbrüchen oder von den Feldern der Landschaft gewonnen wurde, diese Bauten mit ihrem Boden“[655]. Diese Korrespondenz sollte hier nicht umgesetzt werden. Entsprechend schrieb die Witwe des Architekten, Gerdy Troost: „Keine dumpfe Gruft umschließt die Särge der Gefallenen. Umfriedet von hochstrebenden Pfeilern ruhen sie unter dem offenen Himmel ihrer Heimat, von Sonnenlicht umflutet, von Schnee bedeckt.“[656] Diesen Bezug einer sakralen Anlage zum Himmel führte der katholische Theologe und Religionsphilosoph Romano Guardini[657] bereits 1935 weiter aus: „Die kultischen Innenräume auffallend vieler Denkmäler etwa beziehen durch eine Öffnung der Decke den Himmel als Symbol des Erhabenen mit ein; die Einflüsse des Wetters, von Wind oder Regen, [...] lassen das Denkmal geradezu mit der Natur verschmelzen.“[658] Die Öffnung der Decke, die dem Bau jegliche (alltägliche) Nutzbarkeit abspricht und ihn allen natürlichen klimatischen Verhältnissen aussetzt, hebt den Raum somit in die Sphäre erhabener Natur.[659]

Ein wichtiges kultisches Vorbild lieferte hier der Hypäthraltempel zu Didyma (Abb. 128): Der Orakelkult des Apollon, den es im griechischen Apollontempel zu beherbergen galt, war „unabdingbar mit der Quelle des Ortes [Boden] und dem Lorbeer des Gottes [Himmel] verknüpft [...]. In einem dunklen Raum mochte dieser ebensowenig gedeihen wie ohne die nährende Erde.“[660] Genau diese Absicht verbirgt sich hinter den Troost‘schen (Hypäthral-)Tempeln: So liegt das Heiligtum, die „Reliquienbehälter“, symbolisch auf dem bereits mit der Historie der Märtyrer gespeicherten Boden, auf der „Muttererde“, die sie gleichsam „nährt“ in Korrespondenz mit dem (ewigen) Himmel, um nicht nur dorthin aufzusteigen, sondern um zu „gedeihen“ – für die Gemeinschaft.[661] Entsprechend lautet die Überschrift eines ganzseitigen Artikels in *Der Angriff*: „Das Blut, das sie vergossen haben ist das Taufwasser des Reiches!“[662] Denn nicht nur das

[654] Lurker *WdS* 1991, S. 610, Stichwort: ‚Reinheit‘.

[655] „Das Dach“, in: *Werkhefte für den Heimbau der Hitler-Jugend*. Hrsg. Reichsjugendführung der NSDAP, Leipzig 1937, S. 42-45. Abgedruckt in Wulf 1983, S. 260.

[656] Troost [1938] 1942, S. 20. Gerdy Troost hat nach dem Tod Paul Ludwig Troosts gemeinsam mit seinem ehemaligen Mitarbeiter Leonhard Gall das Bauprojekt weiterbetreut und abgeschlossen.

[657] Romano Guardini war eine führende Persönlichkeit italienischer Herkunft in der katholischen Jugendbewegung und in der liturgischen Bewegung. Er befasste sich mit Schriften zu Grundfragen des christlichen Glaubens und mit Zeit- und Kulturfragen.

[658] Romano Guardini: „Der Heiland“, in: Heinrich Kahlefeld (Hrsg): *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien*, Mainz 1935. Zit. nach Raith 1997, S. 56.

[659] Raith 1997, S. 193 f.

[660] Knell 1988, S. 161. Die zentrale Bauaufgabe, die zugleich kultischen wie künstlerischen Ansprüchen der Zeit nachkam, bestand darin, einen offenen Tempelhof zu ebener Erde zu schaffen und ihn mit einer auf hohem Podium stehenden dipteralen Anlage zu vereinen. Siehe dort weiter zu einer präzisen Beschreibung der Anlage.

[661] Siehe zu der rituellen Ausformung dieser „Regenerationsfunktion der Opfer“: Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 50 ff.

[662] *Der Angriff*, Nr. 264 vom 9. November 1934.

ewige Leben der Märtyrer, sondern des Volkes selbst sollte hier symbolisiert werden und seine denkmalhafte Umsetzung finden.

Diese Absicht wurde auch bei der Beisetzung der Särge am 9. November 1935 inszeniert, die in der Presse häufig „Auferstehungsfeier" genannt wurde.[663] Nach dem Aufruf eines jeden Namens der 16 Blutzeugen antwortete die Hitlerjugend im Chor „*Hier!*"[664] – die Antwort, die auch auf den Märtyrersärgen zu lesen war. Diese gruppengebundene und nicht etwa personenbezogene Identifikationsstrategie symbolisierte also „ein ‚ewiges Leben' in den ‚Garanten der Zukunft'"[665] – mit der Projektion, dass auch sie einmal für das „Vaterland" fallen würden. In einem Artikel der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* über „Erinnerungsplaketten aus Eisen" heißt es in deutlicher Allusion auf die Särge der Ehrentempel: „Nicht nur den großen Toten, wie natürlich den unbekannten, setzte man ein Jahrhundert lang die Denkmale aus Eisen. Auch den Lebenden, dem Preußischen Volke entstand es in Eisen auf dem Kreuzberg in Berlin als Nationaldenkmal. [..] Dann brach die ‚eiserne Zeit' ab. Heute wird Eisen überall wieder eingesetzt."[666] Und in Verbindung mit dem steinernen Rahmen des Festplatzes wurde der „Vollzug der Feiern [in] eine doppelt nationale Inszenierung"[667] erhoben. Denn es stammten „sowohl das Material wie auch die Teilnehmer aus dem ganzen Reich" [668].

Die Korrespondenz des Materials Eisen – einmal in Form der Särge in der Erde und als eiserne Hoheitszeichen, die den Himmel markierten – vermochte (als patriotisch belegtes Material) genau diese „Auferstehung" als nationale Gebärde zu manifestieren. Schmid-Ehmen schrieb selbst über die Hoheitszeichen: „Das erste Symbol, das ich geschaffen habe, dient dem ewigen Gedächtnis der 16 Männer, die [...] starben, damit wir leben können."[669] So stellte man auch in einem Zeitungsartikel die rhetorische Frage: „...können denn Tote wachen [...] ? Nein, Tote können das nicht, aber Gefallene können das. Denn Tote sind tot, Gefallene können auferstehen."[670] Zudem ist der Adler nicht nur ein Herrscherattribut, sondern im Christentum eng mit der Auferstehungssymbolik verbunden.[671]Als Garant für das Fortleben stand das „verschließende" Material der Särge in der Obhut ewiger Natur – um die „Ewige Wache", als ein Fortleben dieser Erneuerungsstrategie, den Märtyrertod auf nationaler Ebene implizierend, zu gewährleisten.

---

[663] Wie z. B. im *VB* (Norddeutsche Ausgabe) 314/10. Nov. 1935.

[664] Siehe dazu: Vondung 1971, S. 168.

[665] Vondung 1971, S. 168.

[666] „Indem die Kunstgießerei Gleiwiz der Preußischen Bergwerks- und Hütten-Aktiengesellschaft zwei gußeiserne Erinnerungsplaketten an das Olympia 1936 herausbringt, folgt sie einer Anregung der Reichskammer der bildenden Künste. Mit dem Entwurf der Plaketten wurden die Herren Krückeberg und Professor Baer betraut." „Erinnerungsplaketten aus Eisen", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Nr. 302/03 vom 2. Juli 1936. Siehe zu einer kurzen Beschreibung der Medaille im Kontext von Feststraßen in der vorliegenden Arbeit: S. 132.

[667] Für den Plattenbelag war ausschließlich Granit aus dem Schwarzwald, dem Odenwald und dem Fichtelgebirge verwendet worden, womit man sich „nicht zuletzt von der in den 20er Jahren gängigen Praxis der Verwendung des preiswerteren skandinavischen Granits" absetzte. Fuhrmeister 2001, S. 216 f.

[668] Fuhrmeister 2001, S. 217. Siehe dort weiter zu dem Einsatz von Baumaterial aus betont verschiedenen Regionen, wie bei der Nürnberger Kongresshalle, dem Berliner Reichssportfeld und der Innenausstattung der Reichskanzlei. Ebd. S. 216 ff.

[669] „Kurt Schmid-Ehmen über sich", in: *Das Innere Reich*, April 1939, S. 111-113. Abgedruckt in Wulf 1983, S. 283.

[670] *Hamburger TB* 308/10. Nov. 1935.

III. Monofunktionale Festplätze: Nürnberg

1. Das Reichsparteitagsgelände

> Ein Bezirk wird hier entstehen, an innerer Bedeutung vergleichbar dem Olympia der Griechen, eine in sich abgeschlossene Feierstätte der Nation, abseits von dem gewöhnlichen Alltag, vor den Toren einer altehrwürdigen deutschen Stadt, mit derer stolzer Vergangenheit sich das ganze Volk verbunden fühlt.[672]
>
> *Völkischer Beobachter, 1936*

Das Reichsparteitagsgelände[673], am südwestlichen Rande Nürnbergs, schien die Bestrebungen aller städtischen Festplätze zu vereinen: „Die Nürnberger Bauten zeigen sich in der architektonischen Haltung ähnlich den Münchener Bauten. In vieler Hinsicht kann man an ihnen eine Weiterbildung der dort erstmalig zum Ausdruck kommenden Gestaltung erkennen"[674], wie es 1936 im *Zentralblatt der Bauverwaltung* hieß. In der Peripherie wurde auf einer Gesamtfläche von 32 Quadratkilometern ein vollkommen isoliertes, monofunktionales Raumgefüge mit Aufmarschflächen und Gedenkstätten konzipiert. Insgesamt sollte die Anlage, deren Bauzeit innerhalb von zehn Jahren abgeschlossen werden sollte[675], eine Kapazität von knapp einer Million Menschen fassen können.[676] Mit diesen Feierstätten standen für die Rituale und ästhetischen Inszenierungen vom Alltag isolierte „Plakatier-" und Exerzierflächen zur Verfügung, die gänzlich von „artfremden" Symbolen oder profanen Nutzungsfunktionen befreit waren. So schrieb auch die *Baugilde*:

> Hier ist nicht eine bereits vorhandene Anlage für eine große Veranstaltung genutzt und in Dienst gestellt worden [...] Die Planung brauchte sich hier nicht an unbestimmte und etwaige Maßstäbe und Zweckmäßigkeiten zu halten, sondern sie konnte und mußte klaren Gegebenheiten zu Raum und Form verhelfen.[677]

Die ab 1934 errichteten Kultstätten, die nicht alle vollendet wurden, dienten alljährlich der mehrtägigen Zelebration von „Führer" und „Gefolgschaft"[678]: Bis 1934 waren die

---

[671] Lurker *WdS* 1991, S. 6, Stichwort: ‚Adler'.

[672] *VB* 30. Jan. 1936.

[673] Siehe dazu: Doosry 2002; Sonnenberger/Museen der Stadt Nürnberg 2000; Reither 2000; Krüger 1999; Dietzfelbinger in Zimmermann/Wolf 1999, S. 21-29; Zelnhefer 1991; Wunder 1984.

[674] *ZdB* 18/29. April 1936, S. 385.

[675] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1001.

[676] Am letzten Parteitag, 1938, nahmen insgesamt 950.000 Menschen teil. Im Schnitt liest man von 500.000 Teilnehmern.

[677] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1004.

[678] Die zeitliche Ausdehnung einer einst einzelnen, eintägigen Propagandaveranstaltung erfolgte nach der Machtergreifung rasch: Die Dauer der Reichsparteitage wurde von anfänglich zwei Tagen an einem Wochenende auf schließlich acht gesteigert. 1939 waren sogar zehn geplant. Der erste Parteitag der NSDAP fand im Januar 1923 auf dem Marsfeld in München statt, der zweite 1926 in Weimar, da für Hitler in Bayern Redeverbot bestand. Zum dritten und vierten, 1927 und 1929, hatte Hitler seine mittlerweile stark angewachsene Anhängerschaft am Rande Nürnbergs, im Luitpoldhain, zusammengezogen. (Vgl. dazu: Schmeer 1956, S. 14) 1926 waren es zwei Wochenendtage im Juli. 1927 wurde der Umfang auf drei Tage im August erweitert. Bei dem ‚Parteitag der Macht' 1934 und ‚Parteitag der Freiheit' 1935 wurden gleichermaßen sieben Tage veranstaltet. 1936 (‚Parteitag der Ehre') dann sechs, 1937 (‚Parteitag der Arbeit') kam ein weiterer Tag hinzu, und die am Samstagabend veranstalteten Feuerwerke am Dutzendteich wurden zur festen Einrichtung. 1938 (‚Parteitag Großdeutschland') waren es acht Tage, und 1939 sollten es schließlich zehn werden. Siehe: Burden 1967, S. 169 ff. Zur Organisation, Planung und Propaganda siehe: Zelnhefer 1991; Zelnhefer 1981; Henke in Boberach/Boom 1977. Zu Ritualen: Karow 1997; Zelnhefer in *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt*/Rituale 1992; Thamer in Ogan/Weiß 1992; Thamer in Schulz 1988; Thamer in *werk und zeit* 3/1988.

Reichsparteitage zunächst zweijährig abgehalten worden. Von 1934 bis zum letzten Parteitag vor Kriegsbeginn, 1938, bildete dann die jährlich abgehaltene Massenveranstaltung in der zweiten Septemberwoche[679] den Höhepunkt des nationalsozialistischen Festtagszyklus. Der Name Parteitag ist irreführend, denn „zum Unterschiede von allen Tagungen der vergangenen Parteien bilde[ten] die Mitte der Parteitage des Nationalsozialismus nicht parlamentarische Verhandlungen und Diskussionen“[680], wie man zeitgenössisch verlauten ließ, sondern sie besaßen den Rang einer repräsentativen Staatsfeier mit „allen verständliche[n] Kundgebungen des Wollens und der Kraft dieser Idee und ihrer Organisation“[681].

Mit dem ehemaligen Ausstellungsgelände, das zu Parkanlagen umgestaltet worden war, stand ein idealer, stadtnaher Freiraum zur Verfügung. Unter diesem Gesichtspunkt können die fanatischen Bestrebungen betrachtet werden, das Nürnberger Reichsparteitagsgelände innerhalb von nur wenigen Jahren förmlich zu einer „Wallfahrtsstätte zum Fetisch Hitler“[682] auszubauen. Denn die wenigen unerwünschten historischen Spuren waren rasch zu beseitigen – im Gegensatz zu der historischen Topographie einer Metropole. Andererseits, als die Entscheidung gefallen war, Nürnberg zur Stadt der Reichsparteitage zu küren, wurden in einer breit angelegten Propagandakampagne Stadtansichten in Zeitungen und Zeitschriften publiziert. Der Schwerpunkt auch dieser Kampagne lag auf der Darstellung von der „Fusion von Vergangenheit und Gegenwart“[683], mit der die Legitimation der neuen Herrschaft in Anbindung an die glanzvolle Kaiserzeit propagiert werden sollte.[684] Doch war die Wahl Nürnbergs auch unmittelbar mit der parteieigenen Historie verbunden: Bereits 1923, im Jahr des versuchten ‚Novemberputsches’ in München, hatte der erste Parteitag „die Gestalt aller künftigen Parteitage vorbestimmt”[685]. Den rituellen Höhepunkt hatte dabei die feierliche Übergabe der ersten vier Standarten auf dem Marsfeld gebildet, der ein Kundgebungsmarsch gefolgt war.[686] „Schon damals durchdrang und überhöhte also ein symbolischer und feierlich verpflichtender Akt das Kongreßmäßige“[687], wie Hubert Schrade schrieb.

---

[679] Ein noch späterer Zeitraum als der September wäre für die vielen Teilnehmer, die in Zeltanlagen übernachteten, wegen der kühlen Witterung vermutlich nicht zumutbar gewesen. Vergleichbar mit einer neu beginnenden Arbeitswoche war der erste Veranstaltungstag immer ein Montag, der den fortwährenden Zyklus der einzelnen Veranstaltungen – die ebenfalls immer zur gleichen Uhrzeit durchgeführt wurden – bestimmte.

[680] *ZdB* 18/29. April 1936, Titelseite.

[681] *Aufruf* [bzw. interne Anweisungen] vom 3. März 1929, Bundesarchiv Koblenz (BA) NS 26/391. Zit. nach Zelnhefer in *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt* 1992, S. 89.

[682] Walter Benjamin bezeichnete die Weltausstellungen als „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“ und schrieb in dem Kontext: „Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt.“ Benjamin 1996, S. 175. Die Gelände und deren Infrastruktur waren – wie das Reichsparteitagsgelände – monofunktional. Eine „künstliche“, nur für eine bestimmte Dauer und nur für den speziellen Zweck errichtete Stadt, in welcher der Alltag ausgegrenzt wurde. Nur dass oftmals das Gelände – wie bei der ersten Weltausstellung 1851 in London der Hyde Park – zum ursprünglichen Zweck zurückgeführt wurde, wobei manche Bauten, wie in Paris oder Brüssel, stehen blieben.

[683] Vgl. Burden 1967, S. 9.

[684] In Leni Riefenstahls erstem Parteitagsfilm *Sieg des Glaubens* wurden für den gleichen Zweck historische Motive der Stadt abgefilmt. Siehe dazu: Loiperdinger in Herrmann/Nassen 1994, S. 47.

[685] Schrade 1939, S. 16.

[686] Ebd. Siehe zur Entstehung und Übergabe der SA-Standarte auf dem ersten Parteitag, Weißmann 1991, S. 161 f.

[687] Ebd.

Hitler wurden 1934 die Pläne für die Gesamtkonzeption des Reichsparteitagsgeländes des jungen Architekten Albert Speer[688] vorgelegt. 1936 wurden die Entwürfe veröffentlicht: Jede Neuerung, Vergrößerung oder Erweiterung wurde vorher angekündigt und bis zur Fertigstellung lokal wie überregional dokumentiert, und es wurde für die Omnipräsenz des Reichsparteitagsgeländes gesorgt. Das Modell präsentierte man 1937 auf der Pariser Weltausstellung der internationalen Öffentlichkeit.[689] (Abb. 129) Dass der Entwurf sogar mit dem ‚Grand Prix' prämiert wurde, zeigt die allgemeine und internationale Akzeptanz eines durch Monumentalität geprägten Baustils.

Die Ausgestaltung zog sich bis zum Kriegsbeginn hin und wurde – wie viele Bauprojekte des NS-Systems – nie ganz vollendet. Noch 1938 wurde das Gelände als „die größte Baustelle der Welt"[690] bezeichnet. Heute sind viele Teile dieser gigantischen Anlage zu besichtigen und ihre Ausmaße durch die Begehung zu erleben. Zu einem historischen Denkmal ist die Anlage nunmehr, nach langen finanziellen und moralischen Debatten, durch das neu entstandene Dokumentationszentrum erklärt.[691]

Als signifikantes Gliederungsmerkmal und Ordnungselement des Geländes gilt die 90 Meter breite ‚große Straße', welche die Zentralachse bildet und gleichsam wie eine monumentale Übertragung des Gliederungsschemas anderer nationalsozialistischen Festplätze wirkt. (Abb. 130) Die Achse führte in ihrer nördlichen Verlängerung auf die alte Kaiserburg. Geplant war, ihr gegenüber, im Süden einen gigantischen Hoheitsadler aufzurichten, wodurch eine symbolische Verbindung von der deutschen Vergangenheit zu der deutschen Gegenwart geschaffen werden sollte.[692] Bereits bestehende Bauten und Flächen des ehemaligen Ausstellungsgeländes wurden umgebaut. Ihnen wurde durch die Umgestaltung eine neue funktionale und symbolische Bedeutung zuteil, die sich gleichermaßen wie die neu errichteten Anlagen und Gebäude streng nach dem Veranstaltungsablauf, ergo den Ritualen, richtete. Der bereits bestehende Luitpoldhain wurde bereits 1933 zur Luitpoldarena, die dem Totenkult diente, umgestaltet und ausgebaut und sollte 70.000 Menschen fassen können. (Abb. 131) Ein weiterer schon bestehender Bau, der ebenfalls in den Komplex integriert wurde, war die ehemalige Maschinenhalle der Bayrischen Landesausstellung von 1906. Die Eisenkonstruktion wurde mit monumentalen Vorbauten erweitert und die weite Halle im Innern mit gespannten und plissierten Stoffen ausgestattet.[693] (Abb. 132 u. 133) Das Städtische Stadion von Otto Ernst

---

[688] Nach der Machtergreifung war zunächst der Architekt Paul Ludwig Troost beauftragt worden, ab 1934 der ‚Reichsarchitekt' Albert Speer.

[689] *Ausst. Kat. Paris 1937*, S. 17.

[690] *DB* 36/7. Sept. 1938, S. B 989. Dort heißt es: „Die Baufachleute aber haben noch einen besonderen Anlaß, aufzuhorchen, wenn der Name Nürnberg genannt wird. Befindet sich dort vorerst immer noch ‚die größte Baustelle der Welt'".

[691] Siehe dazu: *Schriftenreihe des Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände*, Hrsg. Museen der Stadt Nürnberg, Nürnberg 2000; Franz Sonnenberger und Museen der Stadt Nürnberg (Hrsg.): *Die Zukunft der Vergangenheit. Wie soll die Geschichte des Nationalsozialismus in Museen und Gedenkstätten im 21. Jahrhundert vermittelt werden?* [Internationales Symposium Nürnberg 1999], Nürnberg 2000; *Reichsparteitagsgelände Nürnberg – Projekt eines Dokumentationszentrums zur NS-Geschichte*, Hrsg.: Museen der Stadt Nürnberg. Idee und Gesamtleitung: Franz Sonnenberger, Schriftenreihe des Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände, Bd. 1, Nürnberg 1997.

[692] Vgl. Schmeer 1956, S. 107.

[693] Siehe: *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1007.

Schweizer, das zwischen 1923 und 1928 gebaut wurde, wurde für die Aufmärsche der Hitlerjugend genutzt. Die geplante Kongresshalle, der ihr gegenüberliegende Kulturbau wie auch der Portalbau blieben unvollendet. Das hufeisenförmige Deutsche Stadion, das als größter Bau der Anlage 450.000 Menschen fassen sollte, und das Märzfeld als größter Festplatz der Anlage, das für Aufmärsche der Wehrmacht vorgesehen und „in Erinnerung an die Wiederwehrhaftmachung des deutschen Volkes im März des Jahres 1935“[694] benannt war, wurde ebenfalls nie fertig gestellt. (Abb. 134) Vollendet wurde das Zeppelinfeld.

Die Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes wird besonders von Aufmarschachsen und rechteckigen Plätzen bestimmt, die einteilend, ordnend und kultivierend und durch die Ausrichtung der Masse auf Hitler zu einem hierarchischen Ordnungssystem führten. Auch bei dieser außerstädtischen Anlage wurde auf das Raumkonzept des quadratischen Platzes zurückgegriffen, wie es bei den so genannten Architekturplätzen geschah.

Jede Anlage wurde von Wällen und Tribünen eingerahmt, die fortifikatorisch die Masse von der Außenwelt abschirmte und jegliche Art von Spontaneität oder anderweitigem Handeln ausschloß: „Die Gestaltung des Feierraumes soll eine Einstimmung der Teilnehmer an der Feier bewirken, soll sie von ihrem Alltag, von allem ‚Unwesentlichen‘ freimachen.“[695] (Abb. 135) Trotz der Landschaftsgestaltung[696], wie die Anpflanzung von symbolträchtigen „deutschen” Eichen, wurde auch hier eine Isolation angestrebt. Trotzdem wurden die Freiräume zwischen den Anlagen als Rasenflächen angelegt, um „die Schaffung eines Systems von Sichtverbindungen zwischen den großen Bauten und den hervorragenden Punkten der Landschaft”[697] zu gewährleisten. Vor allem diente die Konzeption des gesamten Geländes dazu, die Massen von alltäglichen Orten und Abläufen abzugrenzen – nicht nur durch architektonische, sondern auch durch organisatorischer Maßnahmen:

Die technischen Anlagen und die Infrastruktur des Reichsparteitagsgeländes waren sehr aufwändig. Die Anlage sollte mit eigenen Wasser- und Elektrizitätswerken, wie das Umspannwerk, welches das Gelände mit Strom versorgte[698], und einer eigenen Kanalisation von der Stadt Nürnberg „vollkommen unabhängig sein“[699]. Durch die Einführung von Sperrgebieten wurden sogar Teile der Stadt für die Parteianhänger unzugänglich. Der „Propagandastadt“ des Reichsparteitagsgeländes konnte sich keiner der Anwesen-

[694] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 412 f., Stichwort: ‚Nürnberg’.

[695] Damus in Schnell 1978, S. 127.

[696] *VB* 31. Dez. 1937.

[697] Ebd.

[698] Das Umspannwerk, das hinter der Zeppelinwiese an der Regensburgerstraße errichtet wurde, diente der Stromversorgung für das gesamte Reichsparteitagsgelände, darüber hinaus für die Straßenbahn, die das Gelände mit der Stadt verband. Das Gebäude teilte sich in Keller, Erd- und 1. Obergeschoss auf und beherbergte neben den technischen Räumen außerdem einen Büroraum, einen Nebenraum und Closett. *Schreiben* des Städtischen Hochbauamts Abt. IV., (Sta N C 32/1028).

[699] Philipp Bouhler: „Der Führer und die nationalsozialistische Bewegung“, in: *Adolf Hitler/Bilder aus dem Leben* 1936, S. 132. Dort heißt es: „Auf dem Parteitagsgelände im Südosten Nürnbergs wächst eine Stadt heran, die mit eigenen Wasser- und Elektrizitätswerken und eigener Kanalisation von der Stadt Nürnberg vollkommen unabhängig sein wird.“

den entziehen. Nur die Ehrengäste fuhren abends in die Stadt zurück, um dort in Hotels und Pensionen zu übernachten, während die Massen in Zeltlagern auf dem Gelände verweilten.

Der Wunsch des Nürnberger Stadtrats, die neuen Gebäude auch für andere Veranstaltungen zu nutzen, wurde von Hitler abgelehnt.[700] So stand die monofunktionale Anlage in ihrer denkmalhaften Funktion bewusst die überwiegende Zeit leer.[701] Wie ein Sakralbau wurden die Anlagen ausschließlich für die ihr zugedachten Inszenierungen verwendet[702] und dabei in ihrer idealisierten medialen Inszenierung „als steingewordene Sinnbilder des Dritten Reiches“[703] proklamiert.

2. Feierstätte Zeppelinfeld: Von der Tribüne zum Steinwall

Im *Zentralblatt der Bauverwaltung* hieß es 1939: „Das Zeppelinfeld stellt [...] dar, wie man einen großen Freiraum im Gelände so gestaltet, dass alle die Vorteile, die ein geschlossener Raum für das Erlebnis einer Massenversammlung hat, nämlich die räumliche Bindung und der Zusammenschluß der Teilnehmer zu einer Einheit“[704], gegeben sind. In dieser Anlage manifestieren sich genau die baulichen Strukturen, die bei früheren Festplätzen tendenziell vorhanden, aber entweder nicht in der Konkretheit umsetzbar oder noch nicht ausgearbeitet waren.

Das Zeppelinfeld stellt die größte vollendete Feierstätte der gesamten Anlage dar und wurde zwischen 1935 und 1937 errichtet. Hier fand eine der wichtigsten Lichtinszenierungen des Regimes statt: der *Appell der Politischen Leiter*[705] unter dem Lichtdom. Das beinahe quadratische Feld konnte mit einer Fläche von 289,25 x 312 Metern – eine Größe, die acht Fußballfeldern entspricht – insgesamt 250.000 Akteure aufnehmen. (Abb. 136) Wie eine Festung wurde das Feld zu drei Seiten von 6,5 Meter hohen Walltribünen umschlossen, die bis zu 100.000 Zuschauer aufnehmen konnten. So schrieb der ehemalige Werkbundmitgründer Wilhelm Lotz[706], 1937 mittlerweile

[700] Die vorher von der Bevölkerung als Naherholungsgebiet genutzten Flächen um den Dutzendteich herum wurden durch die Bebauung ebenfalls nicht mehr als solche zugänglich.

[701] Die solitäre Nutzung des Geländes kann wahrscheinlich nur auf die Hauptaufmarschachsen und wichtigsten Aufmarschfelder – wie das Zeppelin- und das Märzfeld – bezogen werden. Primäres Anliegen war, das Gelände nicht für Veranstaltungen wie a-politische Volksfeste freizugeben, die nicht der Huldigung Hitlers dienten. Denn 1936 wurde „der Mädelgruppe 28/J [...] bestätigt, dass gegen die Abhaltung einer Sonnwendfeier auf dem Gelände des Umspannwerkes [...] nichts einzuwenden ist“. *Bestätigungsschreiben* vom 25. Juni 1936 (Sta N C 32/1028).

[702] So formulierte Speer: „Ähnlich wie ein Gläubiger durch einen Dom, in dem er seinen Gottesdienst übt, beeindruckt wird, sollten auch die Bauten Hitlers, auf dem Parteitagsgelände z. B., dazu dienen, den Menschen in den Bann zu schlagen.“ *Albert Speer spricht über Architektur und Dramaturgie der nationalsozialistischen Selbstdarstellung*, Göttingen 1970, S. 20. Zit. nach Schnell 1978, S. 33.

[703] „Auf Deutschlands gewaltigstem Bauplatz wird mit Hochdruck gearbeitet“, in: *VB* 198/16. Juli 1936.

[704] Lotz in *ZdB* 35/30. Aug. 1939, S. 928. In einem weiteren Aufsatz schrieb Lotz: „Die Aufgabe für den Architekten bestand darin, dem Ereignis, dem Aufmarsch der straff gegliederten uniformierten Massen vor dem Führer zur Entgegennahme der Rede den baulichen Rahmen, die Fassung und die Gliederung zu geben.“ Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

[705] Zum Status der politischen Leiter im nationalsozialistischen Staat und ihrer Rolle während der Reichsparteitage siehe: Krauter Kellein 1997, S. 206-208.

[706] Um Photo- und Informationsmaterial zu Bauten des Reichsparteitagsgeländes anzufordern, fand zwischen Wilhelm Lotz und dem Oberbaurat Walraff Schriftverkehr statt.

regimeergeben: „Die Einfassung mit den Walltribünen und der Abschluß in der Haupttribüne ermöglicht nicht nur die Teilnahme einer großen Zuschauermasse, sondern gibt auch den Abschluß gegen die Umgebung.“[707] (Abb. 137) Diese Wälle wurden von 34 Fahnentürmen aus hellgelbem Juramarmor rhythmisch gegliedert, zwischen denen Treppen hinaufführtren. (Abb. 138) Die höher gebaute ‚Führertribüne' bildete die Stirnseite. Insgesamt wird mit den Bauten eine Fläche von 362 x 378 Metern bedeckt. Das Zeppelinfeld war damit einer der größten Festplätze des Regimes.

Die Haupttribüne an der Nordostseite, zeitgenössisch als ‚Zeppelintribüne' bezeichnet, war für die Führenden der Partei und die Ehrengäste reserviert. Dieser wesentlich höhere Tribünenbau gewann, wie die *Baugilde* schrieb, „durch seine symmetrische Aufteilung und die Betonung der Mitte eine besondere Bedeutung“[708]. Das Zentrum wurde auch hier durch den Führerstand gebildet, der den „Blick jedes einzelnen zwingend auf eine Stelle hin”[709] richtete. (Abb. 139 u. 140) Diesen Zusammenhang nannte auch der Kunsthistoriker Otto Stelzer: „Hauptanforderungen sind Symmetrie und reine Frontalität: Zeppelinfeld.”[710] Die insgesamt 370 Meter lange Haupttribünenanlage aus Jurakalkstein war von einem zentralen Mittelbau akzentuiert, an den sich links und rechts offene Hallen mit insgesamt 144 weiß schimmernden Pfeilern anschlossen. Diese wurden flankiert von zwei mächtigen Eckbastionen. (Abb. 141 u. 142)

Als formale Anleihen an den Pergamonaltar sind die breite Freitreppe, die Säulenhalle und der Altar im Innern zu nennen, der bei der Tribüne, als 23 Meter hoher Führerstand, auf die Freitreppe gerückt ist. (Abb. 143) Nur bei monofunktionalen Anlagen, wie eben auf dem Reichsparteitagsgelände, erfuhr dieses Raumelement des ansonsten mobilen ‚Vaterlandaltars' seine steinerne Umsetzung. (Abb. 144) Anleihen von der Antike dienten gerade hier nicht nur einem Ewigkeitspathos, sondern sollten demonstrieren, dass antike Bauleistungen technisch übertrumpft werden konnten. So heißt es 1938 in der *Deutschen Bauzeitung*: „Die Tempelstadt der Bewegung [sollte] selbst alles das übertreffen, was [...] aus den Hochzeiten baulichen Schaffens vergangener Jahrtausende überliefert ist.“[711]

Ihren tieferen Sinn bekam „die Anlage erst durch den Bezug auf ein übergeordnetes Symbol“[712]: Denn „gekrönt” wurde die Zeppelintribüne ab 1937 mit einem bronzenen Hakenkreuz im Lorbeerkranz, der wie in München den ansonsten unbesetzten Himmel politisch markierte. (Vgl. Abb. 142) Im selben Jahr wurden auch die Eckbastionen mit riesigen Flammenschalen ausgestattet. Das darin lodernde Feuer und der aufsteigende Rauch thematisierten erneut die Himmelssphäre. (Abb. 145)

---

[707] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

[708] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1009.

[709] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1011.

[710] Stelzer 1939, S. 90.

[711] *DB* 36/1938, S. B 989.

[712] Vgl. Raith 1997, S. 54. In Anlehnung an Hubert Schrade bezieht sich Raith hier auf das Schlageter-Denkmal, dessen Abschluss „ein monumentaler Steinsarkophag mit einem [...] Stahlkreuz darauf“ bildete. Dies lässt sich genau auf das Zeppelinfeld übertragen.

Deutlich inszeniert war auch hier der Übergang vom Aufmarschfeld in den „geheiligten Bereich" durch die lange und sich tief erstreckende Freitreppe, die zu den offenen Hallen hinaufführte. Und wie im Lustgarten, wo die Zuschauertribünen von dem Museumsbau etwas zurückgesetzt waren und die Grenze zwischen dem kultischen Zentrum der Haupttribüne und den Formationen zogen, waren die seitlichen Zuchauertribünen „an zwei gegenüberliegenden Stellen unterbrochen", wie Schrade schrieb, „durch diese Öffnungen erfolgen die Einmärsche."[713] Seitliche Einzugswege freizulassen, sollte sich somit erst um 1935 konkretisieren und war auch beim Königsplatz fester Bestandteil des Raumschemas. „Notwendige Einschnitte, die sie sind, bezeichnen sie zugleich die Stelle des Gestaltwandels der Tribünen"[714], wie es auch zeitgenössisch hieß.

Das Aufmarschareal des Zeppelinfeldes bestand aus einer einheitlichen Rasenfläche. Nur die ‚große Straße', die über den Dutzendteich zum Märzfeld führte, wurde mit Steinplatten ausgelegt. Wie auch die Luitpoldarena, in der durch einen breiten Plattenweg die neu errichtete Halle mit dem gegenüberliegenden, bereits 1930 vollendeten Gefallenendenkmal der Stadt Nürnberg verbunden wurde. Anders als im Lustgarten oder auf dem Königsplatz war hier nämlich ein regimespezifisches Formenrepertoire (wie die Haupttribüne) und Material dauerhaft vorhanden. Auch nach dem Entfernen aller ephemeren Schmückungselemente, wie zum Beispiel der Fahnen, vermochten gerade die Wälle des Zeppelinfeldes noch immer Geschlossenheit und Denkmalhaftigkeit zu konstituieren, Aufgaben, die ansonsten häufig die einheitliche Pflasterung eines Architekturplatzes zu erfüllen hatte. Denn theoretisch waren die städtischen Plätze nach dem Abbau aller Festschmuckelemente auch wieder zu einem profanen städtischen Ort des Handels und Treibens umwandelbar. Als regime-spezifisches Merkmal blieb beim Lustgarten der gerasterte Boden zurück, aber kein isolierendes Raumkonstrukt.

Das Prinzip der Abgrenzung beziehungsweise Geschlossenheit sollten auch spätere Feierstätten in kleinen Gemeinden durch Erd- oder Steinwälle verfolgen.[715] In den zeitgenössischen Texten werden dabei immer wieder „die großen Beispiele des Reichsparteitagsgeländes, des Maifeldes im Olympiastadion und vieler bereits angelegter, zum Teil mit der Bezeichnung Thingplatz versehenen Feierstätten"[716] genannt. Die Funktion eines Walles wurde besonders beim Zeppelinfeld nicht nur optimiert, sondern zu einem wichtigen logistischen Bestandteil: Der Abschluss gegen die Umgebung war eine wichtige Funktion. Auch die Schaffung von Sitzplätzen mit guten Sichtverbindungen zum Geschehen war durch die getreppte Anlage gegeben.

[713] Schrade in *ZdB* 18/1936, S. 385.

[714] Ebd.

[715] Wie bei Roth 1938 in einem Kapitel „Der Raum – die Feierstätte" beschrieben wird. In einem Abschnitt bezieht er sich zur Untermauerung seiner Ansichten auf den Publizisten Heinrich Hartmann, der „auf jenen Feierplatz hinweist, der aus einer freien rechteckigen Wiese in einem Wald, von einem einfachen Erdwall umgeben, besteht." Roth 1938, S. 65 f.

[716] Diese sollten „jene Richtlinien [geben], wie wir in kleinen und bescheidenen Verhältnissen entsprechende Plätze der Gemeinschaft schaffen können". Roth 1938, S. 65 f.

Während Holztribünen verbergende Funktionen übernehmen können, sollten die Wälle jetzt sogar Räume beherbergen können. Im Mittelbau der Haupttribüne wurde sogar eine reich geschmückte Ehrenhalle eingerichtet. Gleichzeitig lieferten die hohen Wälle Platz für technische Einrichtungen. So befanden sich in der Zeppelintribüne zum Beispiel Lagerräume und Pressebüros. Denn durch Propaganda- und Pressematerial bleibt verhüllt, dass auch während der Veranstaltungen sehr viel organisatorischer Betrieb auf dem Gelände herrschte. Damit dienten die Wälle auch zur Abschirmung ganz profaner Tätigkeiten sowie des angrenzenden Parkplatzes. Die anfänglich als Holztribüne konzipierte Festarchitektur war also in die feste Architektur eingegangen.

Die Größe und Höhe der monumentalen Zeppelintribüne scheint eine weitere Funktion erfüllt zu haben, die einem Anliegen Hitlers entsprach. So hatte Hitler 1926 in *Mein Kampf* vehement bemängelt: „Unsere heutige Großstadt besitzt keine, das ganze Stadtbild beherrschenden Denkmäler, die irgendwie als Wahrzeichen der ganzen Zeit angesprochen werden können. Dies aber war in den Städten des Altertums der Fall [...] in den Denkmälern der Allgemeinheit [...] So fehlt unseren Städten der Gegenwart das überragende Wahrzeichen der Volksgemeinschaft.“[717] Im Nachhinein scheint die Zeppelintribüne eine Denkmalsfunktion erfüllt zu haben, wie der *Völkische Beobachter* beschrieb. Auf diese Weise soll die Zeppelintribüne „hoch über die Wipfel der Bäume”[718] geragt haben. Sogar von der RAB aus hätte man „die mächtigen Säulen dieses Bauwerkes in der Sonne aufleuchten sehen”[719] können. (Abb. 146) Eine klare Absicht wird erkennbar, wenn im gleichen Passus steht: Der „Fremde, der inmitten der Stadt auf der Freiung der Kaiserburg sich befindet, er wird sie gleichenfalls schauen.”[720]

3. Die Fahne als Bauglied

Otto Stelzer urteilte 1939 in seiner Dissertation: „Stätten wie das Zeppelinfeld [...] sind Stätten schlichter Geradheit und strenger Disziplin.“[721] Weiter führte er aus: „Sanfte Übergänge werden nicht geduldet. ‚Klar sein‘ hat der Führer der deutschen Kunst als Losung auf den Weg gegeben. [...] Mit derselben packenden Eindeutigkeit wechselt das Rot des Fahnentuchs mit dem Weiß des Steins.“[722] Auch die *Baugilde* nannte 1936 diesen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den festen und ephemeren Baumitteln: „Die Bausteine sind die Formationen, die Fahnen und die Bauten, erst der Zusammenklang all dieser Glieder führt zu der großen künstlerischen Einheit, die erreicht werden soll.“[723]

[717] Hitler [1926] in Teut 1967, S. 181 f.
[718] *VB* 198/16. Juli 1936.
[719] Ebd.
[720] Ebd.
[721] Stelzer 1939, S. 90.
[722] Stelzer 1939, S. 91.
[723] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1011.

Obwohl die Fahne nicht als raumkonstituierendes Element wie im Lustgarten verwendet wurde, kam gerade durch sie die „farbige Architektur“ zur Entfaltung. So schrieb Schrade über die Zeppelintribüne[724]: „Gewöhnlich offen, wird die Pfeilerhalle an den Tagen der Feier verhängt, und zwar so, dass zwischen die hintere Pfeilerreihe die Fahnen des Nationalsozialismus gespannt werden. Und auf dem Mittelstück und den seitlichen Stirnwänden sind ebenfalls Felder zur Aufnahme von Fahnen ausgespart. Der Stein erhält Farbe!“[725] Das Prinzip des Lustgartens, zwischen den Pfeilern des Alten Museums Fahnenbanner zu spannen, war zu einem bewusst eingeplanten, bautechnischen Mittel avanciert, wenn eigens in der steinernen Architektur sogar „Felder ausgespart“[726] wurden.[727]

Abgesehen von den Fahnen, die beim Einmarsch auf das Feld getragen wurden, war die Architektur bei Veranstaltungen mit circa 350 Fahnen ausgestattet, deren Wirkung durch die dort eingesetzten Lichtinszenierungen sogar noch übersteigert werden sollte. Schon auf den 34 Walltürmen befanden sich bei den Inszenierungen je sechs, also insgesamt 204 Fahnen. Besonders prägend in der Gestalt waren die 144 Banner, die an der Rückwand der Pfeilerhallen gespannt waren. (Abb. 147) Anders als im Lustgarten, wo das Alte Museum förmlich „versiegelt“ worden war, blieben bei der Zeppelintribüne die Hallen frei. Entweder waren die Beleuchtungskörper entscheidend, die vor den Bannern angebracht waren, um sie anzustrahlen, oder der Raum war auf symbolischer Ebene als nationalsozialistischer Bau quasi legitimiert offen bleiben zu dürfen.[728]

Bezeichnend bei dieser Anordnung war die Abfolge immer gleicher, additiver Mittel, die eine kontinuierliche Fortführung suggerieren konnten. Ein Prinzip, das im Kontrast die solitäre „Einzigartigkeit“ des Hoheitssymbols, das die Haupttribüne bekrönte, noch hervorhob.[729] Dieses Prinzip der Reihung nannte auch Wilhelm Lotz: „Der Architekt konnte hier nicht mit den Materialien von Stein und Holz allein auskommen, er mußte in seinen Bauten die Symbole und die Fahnen einfügen, um sie als großes Spiegelbild und als bindende Glieder den aufmarschierten Formationen gegenüber zu stellen.“[730] Nicht nur der bewusste Einsatz der Fahne wird in diesem Passus deutlich, sondern die Absicht der Symbolisierung: Die Reihung der Fahnen galten den Formationen als „Spiegelbild“, die dem „Symbol“ der Partei, dem Autokraten gegenübergestellt waren.

---

[724] Die Kolonnaden der Haupttribüne, welche die ehemalige hölzerne Tribüne ersetzte, waren erst Anfang August 1936 fertiggestellt. Dann erst konnten Beleuchtungskörper integriert und Fahnen eingespannt werden. Krauter Kellein 1997, S. 162 f.

[725] Schrade in *ZdB* 18/29. April 1936, S. 386.

[726] Ebd.

[727] Bei der Errichtung eines 1:1 Modells der Zeppelintribüne wurden auch probeweise Fahnen in die Leerstellen eingespannt. *ZdB* 8/29. April 1936, S. 392.

[728] Welche Komponente für diese Art der Hängung ausschlaggebend war, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden. Um diese Frage zu beantworten, müsste eine eingehende Untersuchung über weitere Säulenfronten in der Kombination mit Hakenkreuzbannern unternommen werden.

[729] Vgl. den folgenden Passus über die Ausstattung der Luitpoldhalle: „...die vielen gleichen kleinen Adler prägten dem Saal eine gewisse Uniformität auf und der Gegensatz dazu, das Hakenkreuz auf der Rückwand wurde in seiner Wirkung wieder ein Stück gesteigert.“ *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1007.

Die Fahne erhielt sogar für die feste Architektur eine liturgische Bedeutung, wie im *Völkischen Beobachter*, kurz vor den Reichsparteitagen 1936, beschrieben wurde: „...in wenigen Wochen werden die blutrot aufleuchtenden Banner des Reiches dem hellen Marmorgestein des Platzes die Weihe geben.“[731] Durch die symbolische Verbindung zu der Blutfahne wurde mit dieser Beschreibung suggeriert, dass die Architektur, also der Stein, durch die „Berührungsreliquie“ der Fahne geweiht wurde. Auch wenn mit dem Zeppelinfeld (mit dem Reichsparteitagsgelände insgesamt) ein steinernes Denkmal[732] geschaffen wurde, blieb die Fahne somit als architektonisches Glied – wenngleich ohne raumkonstituierende Funktion – mehr als nur eine Requisite oder ein textiler Hakenkreuzträger, sondern wurde ganz konkret, in jeder nur erdenklichen Form zum Träger politischer Ideologien.

[730] Lotz in *VB* (Sonderbeilage) 5. Sept. 1937. Sperrung im Original.

[731] *VB* 198/16. Juli 1936.

[732] „Es soll ein ‚ewiges’ Werk entstehen. Darum muß es auch in ganz besonderem Maß den Charakter unverwüstlicher Festigkeit tragen.“ Wallraff in *ZdB* 18/29. April 1936, S. 394. Vgl. dort weiter zum Baumaterial der Zeppelintribüne S. 394 f.

IV. Zusammenfassung: Vom Feld zum Platz

> *...das Wesentliche in der Gestaltung von Räumen* überhaupt ist: Nicht der Einzelbau und nicht die Eitelkeit des einzelnen Baumeisters, sondern die klare Erkenntnis, wo Ruhe und wo Bewegung sein soll und wohin die baulichen Akzente zu legen sind unter Beachtung des menschlichen Maßstabes.[733]
>
> *Der Baumeister 1937*

Die Gestaltung städtischer Festplätze beruhte anfänglich nicht auf konkreten Vorstellungen und vollzog sich in den ersten Jahren durch ein experimentelles Vorgehen mit Fahnen und Tribünenteilen, die Raumteile markierten. 1933 wäre sogar Speer, wie er in einem Artikel schrieb, „jede räumliche Begrenzung als unzulänglich und primitiv erschienen“[734] – ausgerechnet das Prinzip, das sich spätestens 1936, mit dem Umbau des Lustgartens und der baldigen Fertigstellung des Königsplatzes und des Zeppelinfeldes, als eines der Hauptbestandteile der Platzgestaltung manifestieren sollte. Dabei hatte schon im Mai 1933 der Bauingenieur Karl Pfeiffer-Haardt im *Baumeister* über den angekauften Entwurf eines Reichsehrenmales berichtet: „...der große Versammlungsplatz [soll] den Charakter einer großen Lichtung erhalten, die räumlich eine große Geschlossenheit trotz ihrer Größe aufweisen wird.“[735] Doch Speer hatte im Gegensatz zum Tempelhofer Feld vorrangig das geringe Fassungsvermögen des Lustgartens bemängelt.[736] Zu dem Zeitpunkt also war das primäre Anliegen, eine größtmögliche Teilnehmerzahl zu mobilisieren – das heißt, die Demonstration des „erwachten Volkes“ umzusetzen.

Gänzlich geschlossene Plätze sind aus praktischen Gründen und gerade wegen ihrer Isolierung vom Raumgefüge ihrer Stadt selten gebaut worden, sie besitzen aber wie Innenhöfe die stärkste Raumwirkung[737], die gerade der Konzentration auf die kultischen Handlungen dienlich war.[738] Trotzdem kollidierte eine angestrebte Geschlossenheit häufig mit der jeweils benötigten Platzgröße. Eine Problematik, die mehrfach in Stellungnahmen und Abhandlungen formuliert wurde, wie in einem Artikel, „Gedanken zur Platzgestaltung“ 1935 in der *Deutschen Bauzeitung*: „Die Möglichkeit, einen Platz vollendet zu gestalten, findet eine Grenze im Ausmaß der Fläche. Übergroße Plätze [...] werden deshalb eine letzte Vollendung nicht erreichen können.“[739] Im Nachhinein formulierte Speer dieses Anliegen dann selber: „Aus dem Versammlungsstil der Bewegung kam zum Beispiel die Aufgabe, den Rahmen zu einer Kundgebung von mehreren hunderttausend Menschen auf einem großen Platz nun so zu gestalten, dass er trotz sei-

---

[733] *BM* 3/März 1937, S. 74. Kursivstellung im Original.

[734] Speer [1933] in Teut 1967, S. 187.

[735] Das Reichsehrenmal zwischen Bad Berka, Tannroda und Blankenhain. Karl Pfeiffer-Haardt: „Ein angekaufter Entwurf zum Reichsehrenmal“, in: *Beilage zum BM* 5/Mai 1933, S. B 61.

[736] Speer in *Baugilde* 13/1933, S. 614.

[737] *Lexikon der Kunst* Bd. V/1993, S. 648, Stichwort: ‚Platzgestaltung‘.

[738] Wie bei *Wasmuths* formuliert wurde: „Architekturplätze erfordern möglichst geschlossene Platzwandungen. Auch dominierende Bauten sind in die Platzwand einzugliedern, damit die geschlossene räumliche Wirkung erhalten bleibt.“ *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 439, Stichwort: ‚Platzanlage‘.

[739] *DB* 25/19. Juni 1935, S. 486.

ner Größe immer noch als Architektur wirksam ist.“[740] Vermutlich sollte deswegen in der Planung der „Große Platz“, im Rahmen der neu gestalteten Ost-West-Achse Berlins, kleiner angelegt werden.[741] Denn mit einer Fläche von 450.000 Quadratmetern war der Tempelhofer Festplatz fast doppelt so groß wie der „Große Platz“, der knapp 240.000 Quadratmeter umfassen sollte. Auch das Zeppelinfeld war verhältnismäßig bescheiden mit einer Aufmarschfläche von etwas über 90.000 Quadratmetern. Diese Entwicklung, definierten Raum schaffen zu wollen, wird auch in dem folgenden Absatz von Heinz Weidner deutlich, in dem er beide Berliner Plätze vergleicht:

> Bei den gewaltigen Abmessungen des Festplatzes auf dem Tempelhofer Feld in den Jahren 1933-1935 ist es nicht verwunderlich, dass ein ‚Festraum‘ nur andeutungsweise geschaffen werden konnte und dass der ‚feld‘artige Charakter überwog. Die hufeisenförmige Anordnung der Tribünen, die Errichtung riesiger Fahnenwände vor allem in der Hauptblickrichtung hinter den Hauptribünen, aber auch an der Rückseite des Feldes, und die aus Fahnengruppen gebildete Längseinfassung stellten die ‚Wände‘ des Festraumes bzw. die ‚Grenze‘ des Feldes dar. – Umso mehr kann man aber bei den im Lustgarten (seit 1936) gestalteten Festplätzen von Räumen sprechen, denn hier waren in Gestalt der Museums- und der Schloßfront wirkliche Platzwände vorhanden.[742]

Das vordergründige gestalterische Prinzip innerhalb des isolierten Raums war die Schaffung einer großen Platzfläche für die formierten Massen und die Ausrichtung dieser auf einen „sichtbaren Mittelpunkt“, das nach Speer „auch von der entferntesten Stelle aus noch als wirkungsvoll und bedeutend empfunden werden“[743] sollte und die dominante Position der Fahne als Gestaltungselement bestimmte. Dieses Element war bereits auf dem Tempelhofer Feld vorhanden und ging als Bauelement in die Stirnwand des Zeppelinfeldes ein.

1935 hatten sich alle typischen Elemente der nationalsozialistischen städtischen Platzgestaltung manifestiert: Es handelte sich um eine rechteckige oder quadratische Grundform mit einem einheitlichen Bodenbelag. Eine strenge Leere kennzeichnete die Plätze, figurale Plastiken wurden nicht aufgestellt. Das Areal war stets streng umfasst mit hohen Fahnenbannern, von Wällen oder Gebäuden, ausgerichtet auf eine dominante Stirnwand, zu der Freitreppen hinaufführten, auf denen bei den Veranstaltungen die erhöhte „Führertribüne“ als gültiger Ausrichtungspunkt aufgebaut wurde. Gleichermaßen kultisch bedingt waren seitliche Einzugswege vor der Haupttribüne oder Stirnwand. Als konkrete Archetypen für die monumentalen Pathosformeln der steinernen Anlagen, so die Freitreppe, Flammenschalen und der Altar, dienten antike kultische Anlagen. Auch der folgende Passus, eine wohlwollende Beschreibung des historischen Marsfeldes in Paris, liest sich wie ein Hybrid aus dem Zeppelinfeld in Nürnberg, dem Königsplatz in München und dem Tempelhofer Feld in Berlin:

---

[740] Pehnt 1989 (Albert Speer im Gespräch), S. 128.

[741] Siehe zum ‚Großen Platz‘ (oder ‚Adolf-Hitler-Platz‘): Reichhardt/Schäche 1998, S. 117 ff.

[742] Weidner 1940, S. 187.

[743] Speer in *Baugilde* 13/1933, S. 614.

> Die mit dem Feste der Conféderation nationale auf dem Marsfeld 1790 anhebenden Feierlichkeiten der Revolution [...] sind auf die Teilnahme riesiger Volksmassen berechnet: gewaltige regelmäßige Plätze in großen Linien geformt, machtvolle Altar- und Tempelbauten, auf massigen Unter- und Stufenbauten erhoben, Pylonen mit Räucherschalen, das Ganze von einer monumentalen Auffassung der römischen und griechischen Antike erfüllt.[744]

Auf diesem Versammlungsplatz, ein gestrecktes ovales Areal mit Erdwällen, einem Triumphbogen und Vaterlandsaltar, waren 1790 die Franzosen zum ‚Fest der Förderation' zusammengekommen. Und wie das Tempelhofer Feld, der Lustgarten und auch der Königsplatz war dieses Gelände ein ausschließlich königlicher Exerzierplatz gewesen, der bald ausschließlich politisch-kultischen Hanlungen dienen sollte.

Vorbilder lieferten auch die seit der Jahrhundertwende entstandenen Kriegerdenkmäler, die mit ähnlichen Merkmalen als ‚Reichsehrenmale' im ‚Dritten Reich' umgebaut oder neu errichtet wurden und durch die an eine „fest verankerte Botschaft von Weihe und Würde, von Bedeutung und Größe der Nation und ihrer Helden"[745] angeknüpft werden konnte. „Einen konsequenten Abschluß findet diese Entwicklung letztendlich in der Ausprägung der Typologie des wie eine Skulptur, ein Teppich in das moderne Raumkontinuum hineinlegten Aufmarschgeländes"[746]: Die nationalsozialistischen Festplätze befanden sich zwar innerhalb eines städtischen Gefüges, wandten sich aber von der Funktion ab, ein neues funktionales städtisches Zentrum zu bilden. Die Isolation des städtischen Festplatzes als Ort der Versammlung diente der Konzentration auf kultische Handlungen in einem ikonographisch genau selektierten und ephemer ausgestatteten Raum. Diesen Idealen entsprechend wurden die Anlagen des Reichsparteitagsgeländes umgesetzt. Diese aus dem Alltag herausgehobenen Räume[747] korrespondierten nicht mit umliegenden sichtbaren topographischen Strukturen, sondern nur innerhalb des eigenen Ordnungsgefüges. Der Isolation des Platzes stand die Offenheit des Himmels gegenüber, der als Raumradius durch Markierungen mit den Hoheitssymbolen, materielle Korrespondenzen oder inszenatorische Rezeptionsvorgaben zugleich als politische und erhabene Sphäre okkupiert wurde.

Jeder Platz erhielt dabei durch ephemere Mittel seine vollkommenste Ausformung.[748] Liturgische Raumstrukturen[749], wie die des Mittelweges oder der Grenze zwischen dem

---

[744] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 187, Stichwort: ‚Festdekoration'.

[745] Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 84.

[746] Raith 1997, S. 57. Hierzu zählt Raith auch den Bückeberg bei Hameln. Dem kann nicht zugestimmt werden, wie in der vorliegenden Arbeit in dem Kapitel ‚Der Bückeberger Festplatz' und besonders ‚Organische Formen: Die Anbindung des Festplatzes an den Naturraum', S. 161 ff. ausführlich behandelt wird.

[747] Vgl. in Bezug auf nationalsozialistische Zeremonien auch: Gruber in *Daidalos* 49/1993, S. 81.

[748] Unter der Kapitelüberschrift *Besondere Beziehungen zwischen Festschmuck und Baukunst* unterstrich Weidner in einem (für diese Publikation typischen) chronologisch-historischen Zusammenhang jenen „neuartigen Charakter", den der Einfluss des Festschmucks auf die Architektur im ‚Dritten Reich' genommen haben soll. Er betont den Aspekt der Raumschaffung. Im Gegensatz zur Renaissance, wo für ihn ikonographische Motive und Formen wie Wappen die Architektur formal beeinflusst haben, indem sie in die Bauplastik übergegangen sind. Weidner schreibt hier: „In allen Stilepochen finden wir, dass Dinge, die bei Festlichkeiten oder bestimmten Anlässen als wirkliche Gegenstände verwendet wurden, in die Bauplastik übergegangen sind. Für die Renaissance sei an die Schilder (Wappen oder Kartuschen), Trophäen (Jagd- oder Kriegsgeräte, Fahnen) [...] erinnert, alles Dinge, denen wir auch im Festschmuck der Zeit begegnen." Weidner 1940, S. 189.

[749] So auch Vondung 1971, S. 154 f.

profanen und dem „Altarbereich“ konstituierten sich erst durch die Formationen bei den Veranstaltungen. Die Entstehung einer „farbigen“ und „dynamischen“ Architektur, kontrastierend zum ewigen und hellen Stein, war dafür maßgebend und bedeutete ein Zusammenspiel gleichwertiger, wenn auch unterschiedlicher Materialien. Denn im Kontrast zu selektiven historischen Anbindungen, wie an ein griechisches oder preußisches Formenrepertoire und Ewigkeit verbürgenden Materialien wie Granit, vermochten die Fahnenbanner zugleich vorwärtsstrebende Inhalte auszudrücken. Dass aber ein innerhalb von nur wenigen Jahren konstituierter Schmückungsapparat nicht den Bauschmuck prägte, sondern formbestimmend für die Platzgestaltung werden sollte, ist eine ganz neue Qualität, wie es sich an der Zeppelintribüne zeigte, bei der Zwischenräume eigens für das Einspannen von Fahnen konzipiert wurden.

Während die Kombination einer treppenartigen Tribüne mit altarhaftem Führerstand seine Umsetzung bereits schon auf dem Tempelhofer Feld in Form einer Holzkonstruktion fand, war der dominierende „Tempelbau“, der die Anlage bekrönte und komplettierte, erst im Lustgarten vorhanden. Genau dieses Element einer offenen Pfeilerhalle kehrte als Stirnwand bei fast allen Festplätzen wieder, wie Wettbewerbsentwürfe zeigen.[750] Wie die offenen Pfeilerhallen der Zeppelintribüne, die durch ihre symmetrische Aufteilung und die Betonung der Mitte eine besondere Bedeutung gewinnen, wurde der Schinkelbau durch die Wiederholungsstrategie dieser Gestaltungsmaßnahme von Treppe, Altar und Pfeilerhalle – durch Presse und andere Medien der Propagandamaschinerie verbreitet – gänzlich als „eine scheinbar zum Platz gehörende Außenwand“[751] eines nationalsozialistischen Kultraumes okkupiert.

Gerade die als Stirnwand etablierte Säulenfront eines jeden Festplatzes beherbergte auch nach dem Entfernen des Festschmucks ein Erinnerungszeichen an die zyklisch stattfindenden Rituale: Die Leerstellen zwischen den Säulen galten jetzt der Hakenkreuzfahne. Durch die ständige mediale Verbreitung dieser Wechselwirkung von Säule und Fahne am Festtag, konnte der „Platzhalter“, ähnlich wie die Ordnung des Bodenrasters, die Ausrichtung von „Führer“ und „Gefolgschaft“ in Erinnerung rufen und denkmalhaft situieren. Genauso wie die mit quadratischen Steinplatten ausgelegten monotonen Aufmarschflächen in ihrer formalen und materiellen Anordnung als Erinnerungszeichen an die Formationen am Festtag figurierten. Denn jeder nationalsozialistische Platz diente schließlich als Feierstätte nur wenige Tage im Jahr. Die restliche Zeit sollte er als Denkmal, „als Erinnerungszeichen für das feierliche Geschehen in Gegenwart und Zukunft“[752], fungieren. Das Bestreben einer monofunktionalen kultischen Ausrichtung konnte bei den umgebauten ‚Architekturplätzen‘ jedoch nur bedingt umgesetzt werden. Ein Idealzustand war unmittelbar von der medialen Reproduktion abhängig. In diesem

[750] Auch Böhm hatte oben auf dem Plateau des Arbeiterdenkmals eine offene Feierhalle vorgesehen, durch die das ‚Dritte Reich‘ symbolisiert werden sollte. Raith 1997, S. 115.
[751] Raith 1997, S. 57.
[752] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 219.

Kontext können die Bestrebungen gesehen werden, das Reichsparteitagsgelände, das keinerlei Konkurrenz ausgesetzt war, zu einer Kultstätte auszubauen.

V. Die Feststraße

1. Achsiale Paradestraßen

In den ersten Jahren lag der Schwerpunkt noch auf der Schmückung der Festplätze. Im Laufe der Zeit, spätestens ab 1936, sollte sich der Festschmuckapparat räumlich immer weiter ausdehnen, um schließlich in einer nationalen Festtagsausschmückung zu kulminieren. Dieser Aufgabe sollte die Feststraße nachkommen. Während der Festplatz räumlich ein nur begrenztes und statisches Fassungsvermögen bereithält, versinnbildlichen Straßen, Wege oder Pfade, Bewegung, Fluss, ein „Auf-dem-Wege-sein“[753]. Schon in früheren Epochen wurde die Straße – jener öffentliche Raum, der primär der Fortbewegung dient – zur Erfüllung der Repräsentationsbedürfnisse verschiedener Schichten adaptiert und stellt eine der ältesten Formen einer rituellen und ästhetisch formulierten Herrschaftsdemonstration im Festzug dar. (Abb. 148) In der römischen Antike wurde hier der militärische Sieger geehrt: Der *triumphus* auf offener Straße galt als die höchste Form der Ehrerbietung, die einem siegreichen General (nach einer See- oder Landschlacht) entgegengebracht werden konnte und hat sich in wesentlichen Merkmalen seit der Antike erhalten.[754] Im Barock waren es die absolutistischen Herrscher, die auf der Straße in die Stadt Einzug hielten, in der Französischen Revolution das Bürgertum.[755] Die Fest- und Paradestraßen im Nationalsozialismus sollten gerade die Massen mit einbeziehen, einrahmen und gliedern. Die Masse ist nicht mehr Zuschauer, sondern feiert sich selbst – im Unterschied zu früheren Prozessions-, Parade- oder Siegerstraßen, die zur Ehrbezeugung eines einzelnen Herrschers oder einer singulären politischen oder religiösen Gruppe dienten.[756]

Genau dieses Merkmal unterschied nationalsozialistische Masseninszenierungen von ihren historischen Vorbildern: Besonders bei historischen Umzügen, wie zur 700-Jahrfeier 1937 in Berlin, diente der achsiale Weg dazu, die herrschaftsbekundende

[753] Vgl. Lurker *WdS* 1991, S. 817, Stichwort: ‚Weg‘. Auch die vielfachen Assoziationsketten, die sich im sprachlichen Gebrauch bilden lassen – und von der Vorstellung eines beschwerlichen Weges bis hin zu einer schnurgeraden Straße reichen –, sind mit dem Vorankommen oder der Bewegung auf einer Straße verknüpft.

[754] Auch in der griechischen Antike gab es den *thriambos*. Es wird vermutet, dass das Wort *triumphalis* auf diesen griechischen Begriff zurückgeht. Vgl. Lamer/Kroh *WdA* 1989, S. 767, Stichwort: ‚Triumph‘.

[755] Tenfelde in Hugger 1987, S. 58 f.

[756] Entsprechend formulierte auch Heinz Weidner, dass im Unterschied zu früheren Herrscherinszenierungen, bei denen eine *via triumphalis* geschaffen wurde, die „fast ausschließlich einem einziehenden Herrscher [...] galt und dementsprechend gestaltet war [...], der Festgestalter bei den [...] Festen der Volksgemeinschaft die Aufgabe [gehabt hätte], dem zugleich feiernden und zuschauenden Volk selbst einen würdigen Festschmuck als äußeren Rahmen zu geben“. Weidner 1940, S. 193.

Volksgemeinschaft zu präsentieren und zu zelebrieren.[757] (Abb. 149) 1937 hatte der *Völkische Beobachter* geschrieben: „‚Solange wir in Berlin keinen zentral angelegten Aufmarschplatz haben' [...] bliebe die acht Kilometer lange Spalierstrecke die einzige Lösung."[758] In dem Jahr hatte sich das Fassungsvermögen des Lustgartens als zu klein erwiesen, um die Massenanstürme zu bewältigen. Breite Straßen konnten somit der räumlichen Kapazitätserweiterung des Festraums dienen.

Für die bewusst militärisch inszenierten Paraden zu Hitlers fünfzigstem Geburtstag diente die breit angelegte achsiale städtische *via triumphalis* in alter Tradition dem *triumphus* und fungierte damit sogar als Hauptinszenierungsort. (Abb. 150) Dieser Herrschergeburtstag[759] kulminierte in einer vierstündigen Parade (eine der größten Paraden während des Dritten Reiches überhaupt[760]) aller Waffengattungen der Wehrmacht und der nationalsozialistischen Parteiorganisationen vor der Technischen Hochschule in Charlottenburg, die Hitler auf einem üppig gestalteten Podium[761] thronend abnahm. Diese Zelebration war mit dem Verherrlichen siegreicher Feldherren der römischen Antike vergleichbar, an der jeder partizipieren sollte. Ob König, Fürst oder Politiker – der *triumphus* kann als *Entrée* oder als *Ritorno*, also als Rückkehr, zelebriert werden, wie es im Falle Hitlers war, als er sich nach dem Pariser „Triumphzug" in Berlin als siegreicher Feldherr feiern ließ.

Im Nationalsozialismus wurde der achsiale städtische „Weg" zur denkmalhaften Herrschaftsbekundung, wie die prominenten Ost-West und Süd-Nord-Achsen Berlins oder die Entwürfe für andere Städte zeigen, die sich radikal durch die Stadtstrukturen schneiden sollten.[762] Schon die Achsen und Bahnen auf Kultplätzen, wie die „Straße des Führers" auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, griffen das Prinzip der linearen achsialen Straßenführung als Herrschaftsprinzip auf. So hatte Alberti bereits gefordert: „...ist das Gemeinwesen berühmt und mächtig, so soll es gerade und breite Straßen haben, welche zur Würde und zum Ansehen der Stadt beitragen."[763]

---

[757] Das Zeremoniell verlief auch im Nationalsozialismus in traditioneller hierarchischer Ordnung, die sich in Kostümierung, Attributen und Gruppierungen äußerte. Auf diese besonders von Geschichtsstrukturen geprägten Inszenierungen kann in diesem Rahmen allerdings nicht weiter eingegangen werden.

[758] *VB* (Berliner Ausgabe) 24. April 1937. Zit. nach Schmädeke in Engel/Ribbe 1997, S. 82.

[759] So waren vor dem 18. Jahrhundert Herrschergeburtstage höfische Feste und beschränkten sich daher auf einen eingeschränkten Teilnehmerkreis. In Form von öffentlichen Festen erlangten die Geburtstage der Landesherren im 19. Jahrhundert eine große Bedeutung. Siehe: Schellack 1990, S. 12 f.

[760] Herz 1994, S. 294.

[761] Hitler nahm diese vierstündige Parade auf einem Podium mit „Thronsessel" und Führerstandarte ab. Das Podium war rot ausgeschlagen, mit einem Baldachin versehen und von einem riesigen Reichsadler bekrönt. Der meist aus kostbarem Stoff hergestellte Prunkhimmel (im Gegensatz zu rechteckigen oder schirmförmigen Aufbauten für Prozessionen) wird seit dem 12. Jahrhundert über monarchischen Thronen und Betten, in sakralen Räumen über Bischofsstühlen, Altären, Katafalken und Grabmälern verwendet und ist vielfach in die Bauplastik eingegangen. (Lurker *WdS* 1991, S. 70, Stichwort: ‚Baldachin') In der Antike galt es als ein Symbol der Apotheose; das sich nach oben hin verjüngende schwarze Tuch lässt sich als Auferstehungssymbol deuten. Ackermann 1990, S. 247.

[762] Zu Achsenplanungen in weiteren Städten und Kleinstädten im Nationalsozialismus siehe: Weihsmann 1998.

[763] Leon-Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, übersetzt von M. Theuer 1912, Buch 4, Kapitel 5, S. 201. Zit. nach Münk 1993, S. 157.

1.1 Dauerfestschmuck für die Reichshauptstadt

In den ersten Jahren waren die Massen noch ungeordnet zum Festplatz geströmt und die Straßen trotz konkreter Richtlinien nur provisorisch geschmückt worden, da sich die offizielle Festausschmückung auf die Plätze beschränkte. Konform mit der Absicht, die Ausschmückung der städtischen Festplätze zu ritualisieren und für alle Zeiten einheitlich zu bewahren, wurde ab 1936 das Anliegen formuliert, für die Parade- und Feststraßen der Reichshauptstadt ‚Germania' einen Dauerfestschmuck zu konzipieren, der bis in alle Ewigkeit die einheitliche ästhetische und rituelle zyklische Begehung einer achsialen *via triumphalis* absichern sollte.

Wie die Tribünen und Fahnen des Lustgartens, die immer wieder eingelagert wurden, sollten auch diese Festarchitekturen „gleichsam ein wiederholbares Gerüst für alle künftigen Ausschmückungen"[764] sein. Die Entwicklung einer festgelegten Straßenausschmückung vollzog sich innerhalb von fünf Jahren. Bereits 1937/38 war ein Dauerfestschmuckapparat von Benno von Arent entwickelt und 1939 im Zuge der Baumaßnahmen für die Ost-West-Achse abgeschlossen worden. 1937 übertrug ihm Goebbels sogar eine „Vollmacht, daß er sich den städtischen Baubehörden gegenüber durchsetzen kann", wie er in seinem Tagebuch schrieb.[765]

Damit wurde in der städtischen Infrastruktur eine Paradestrecke und zugleich ein Prozessionsweg verankert, der den „Pilger" zu einem „heiligen" Ort – dem Ort des Hauptgeschehens (der Erlösung) hinführte und gleichzeitig dieser Achse eine prägende Gestalt als Ort politischer Inszenierungen verlieh. Diese Achse war auch für die künftigen Triumphzüge Hitlers nach siegreich beendetem Krieg gedacht, als „eine Art dauerhafter Festarchitektur, [...] bei der es weniger auf Funktionen einer modernen Großstadt, als auf Dimensionen zur Demonstration politischer Macht ankam"[766].

Als eine ideale Paradestrecke bot sich in der Reichshauptstadt schon vor jeglicher baulichen Umgestaltung der öffentliche und gesellschaftliche Flanierkorso ‚Unter den Linden' an, der am Lustgarten, am Schloss, beginnt und am Brandenburger Tor[767] endet. (Karte Pos.2-3) Er bildete deshalb von Anfang an den Kern der Berliner Feststrecke.[768] Gleich am Tag der ‚Machtergreifung' 1933 war dieser Abschnitt durch die Fackelmärsche als Festraum okkupiert worden. Denn als ganz profane Notwendigkeit war hier eine breite Straße vorhanden, die das Marschieren der „Kolonnen in größter Frontbreite"[769] ermöglichte, was auch für die Schaffung anderer Straßen entscheidend war. Zu-

[764] Weidner 1940 S. 150.

[765] Diese Vollmacht wurde ihm im Rahmen der Straßenausschmückung für den ersten Staatsbesuch Mussolinis erteilt. Siehe: Goebbels/*Tagebuch 1937* 2000, S. 256, (Eintrag vom 8. August 1937).

[766] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 209.

[767] Siehe zum Brandenburger Tor als Geschichtssymbol: Kratzer 1998, S. 330-335; Michael S. Cullen und Uwe Kieling: *Das Brandenburger Tor. Ein deutsches Symbol,* Berlin 1999; Laurenz Demps: *Das Brandenburger Tor*, (Meisterwerke Berliner Baukunst, Bd. 2), Berlin 2002; Willmuth Arenhövel und Rolf Bothe: *Das Brandenburger Tor. Eine Monographie*, Berlin 1991.

[768] Siehe zur historischen Entwicklung und festlichen Nutzung der Berliner *via triumphalis:* Engel/Ribbe 1997.

[769] Lotz in *DKiDR* 2/Feb. 1937, S. 78.

dem war die Prachtstraße schon mehrfach als königliche Paradestrecke funktionalisiert worden.[770]

Mit konkret formulierten und systematischen Absichten wurde der offizielle Festschmuck im Straßenraum erst mit der Fertigstellung des Lustgartens 1936 zum 1. Mai eingesetzt.[771] Da Albert Speer ausschließlich für den Lustgarten zuständig war, hatte „nach einem Wettbewerb unter fünf Architekten“[772] der Architekt Leo Lottermoser die künstlerische Gestaltung der Feststraßen zu verantworten.[773] Die Straßenausschmückungen erstreckten sich vom Lustgarten bis zum deutschen Opernhaus und stellten, wie Lottermoser an Goebbels schrieb, „gleichzeitig [die] Generalprobe der dekorativen Strucktur [sic!] einzelner Abschnitte des Olympiafestschmuckes“ dar.[774] (Anhang 2) Nur drei Monate später, im August 1936, wurden wesentliche Teile dieses Festschmucks zu der Austragung der international ausgerichteten Olympischen Spiele 1936 erneut aufgebaut und erweitert. Obwohl der geplante Dauerfestschmuck noch in der Entwicklung war, kulminierte damit die Inszenierung Berlins als politischer Festraum.[775] Bereits 1935 war über die Ausschmückung debattiert und das Ergebnis im Dezember Vertretern der Presse vorgestellt worden.[776] „Als Vorbild gelte die Ausgestaltung Nürnbergs bei den letzten großen Reichsparteitagen“[777], hieß es.

Zwischen dem Zentrum Berlins am Alexanderplatz und dem von Werner March neu erbauten Reichssportfeld im Westen entstand eine Feststrecke, welche die wichtigsten Teile der Metropole vereinnahmte und quasi eine Gegenwelt schuf. Als vordergründigstes Raumkonzept wurde das der räumlichen Expansion durch Ritual und Ästhetik befolgt und erstmals eine infrastrukturelle Feststrecke geschaffen, die den historischen

[770] Zum ersten Mal waren unter Wilhelm III. 1814 und dann seit 1864 Paradetruppen über die geschmückte, im 18. Jahrhundert angelegte Feststraße ‚Unter den Linden‘ marschiert. Auch als Trauerzug mit ephemerer Dekoration hatte dieser Straßenzug schon für den ersten deutschen Kaiser Wilhelm I. gedient, ausgestaltet vom Berliner Architektenverein. Siehe dazu ausführlich: Ackermann 1990, S. 240 ff.; Weidner 1940, S. 106 ff. Siehe auch: Herbert Schwenk: „‚Wie funkelten die Banner ...‘ Die Zweihundertjahrfeier des Königreiches Preußen in Berlin (1901)“, in: *Berlinische Monatsschrift*, Heft 4/2000, S. 112-117. Quelle: www.berlinische-monatsschrift.de. Zuletzt eingesehen am 2. April 2002.

[771] Vgl. auch Speer 1969, S. 187.

[772] Weidner 1940, S. 144.

[773] Die technische Durchführung leistete auch hier wieder die städtische Haupt-Hochbauverwaltung. (Weidner 1940, S. 144.) Während Leo Lottermoser die künstlerische Oberleitung oblag, trug Julius Lippert die Bauherrnschaft. Beteiligt waren ebenfalls der ‚Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung‘, Hans Schweitzer, und die technische Oberbauleitung hatte Mb. Oberbaurat Stephan zu verantworten. *Presseschreiben* vom 20. Februar 1936, (LA Berlin, A Rep 001-02, Nr. 479).

[774] *Schreiben* von Lottermoser an Goebbels vom 17. April 1936. (LA Berlin Pr Br Rep 57, Nr. 416 Akte Tempelhofer Feld/Lustgarten.

[775] Im Gegensatz zu dem ‚Tag der Machtergreifung‘ oder zu den Maifeiern, die sich stets auf das Gebiet um den Lustgarten beschränkten.

[776] Zuständig waren der Staatskommissar Berlins Julius Lippert und die Stadtbauräte Kühn (Dezernent für das städtische Hochbauwesen) und Dr. Kölzow. *Hamburger FB* 343/11. Dez. 1935.

[777] „Neben diesem zeitlich begrenzten Schmuck solle aber auch für Berlin ein bleibendes Denkmal geschaffen werden. Vor dem Rathaus soll ein Monumentalbrunnen mit figürlichem Schmuck errichtet werden, in dessen Sockel oder Rand die Namen der Sieger eingemeißelt werden sollen. Nach den Olympischen Spielen werde dieser Brunnen als Denkmal an einem anderen geeigneten Platz aufgestellt werden.“ *Hamburger FB* 343/11. Dez. 1935.

Stadtkern mit seinem „monumentalen Gegenpol, dem Reichssportfeld“ verband, ohne dass die „profanen Teile der Stadt“ berührt wurden.[778]

Es galt damit, außer den Festplätzen eine insgesamt 13 Kilometer lange Paradestrecke zur Olympiade auszuschmücken[779], die erstmalig den „Berlinern eine ungefähre Vorstellung davon [vermittelte], wie sich die angekündigte Umgestaltung ihrer Stadt vollziehen würde“[780]. Gleichzeitig ist hierin eine wichtige Funktion von ephemeren Mitteln zu sehen. Denn diese gesamte Strecke markierte die von Hitler in Auftrag gegebene, von Albert Speer entworfene Ost-West-Achse[781], deren Bauarbeiten ein Jahr später begannen.[782]

So beschränkte man sich im wesentlichen noch auf Verbesserungs- und „Verschönerungsarbeiten“ der Prachtstraße ‚Unter den Linden‘, bei der die Fahrbahnen verbreitert und junge Bäume gepflanzt wurden.[783] Doch für die „von der Stadt Berlin übernommenen Strassenbauten [...] wurde immerhin ein Etat von 12 Millionen Reichsmark aufgestellt“.[784] (Abb. 151) Die Charlottenburger Chaussee als Verlängerung der Straße ‚Unter den Linden‘ „ließ sich am leichtesten und am schnellsten auf den beabsichtigten Standard ausbauen, weil sie über einen geradlinigen Verlauf und teilweise schon über ein große Breite verfügte.“ [785] Alle weiteren Paradestraßen wurden zu dem Zeitpunkt in Form und Farbe durch Schmückungselemente geschaffen. Der immense Materialverbrauch, der als exemplarisch gelten muss, betrug im Rahmen der Olympischen Spiele insgesamt 35 Kilometer Girlanden aus Eichenblättern und 37.000 Quadratmeter Fahnentuch.[786] Hinzu kamen „nahezu 1000 durchschnittlich 10 bis 20 Meter hohe Holzmasten“[787]. (Abb. 152)

---

[778] March 1936, S. 16. Zit. nach: Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 311: „Ein einzigartiger Aufbau der Feier, der die ganze Stadt einbezieht, (wurde) möglich.“

[779] Weidner 1940, S.146.

[780] Reichhardt/Schäche 1998, S. 81.

[781] Westlich des Brandenburger Tores befand sich die Charlottenburger Chaussee (die heutige „Straße des 17. Juni“), die auf den Großen Stern trifft, auf einem kurzen Stück Berliner Straße heißt und am Knie (seit 1953 Ernst-Reuter-Platz) zur Bismarckstraße wurde. Diese mündete in den Kaiserdamm und wurde vom Adolf-Hitler-Platz (seit 1963 Theodor-Heuss-Platz) unterbrochen. Hier gabelten sich die Straßen in eine Weiterführung des Kaiserdamms und nordwestlich in die Reichsstraße. Diese Strecke bildete die *via triumphalis*.

[782] Obwohl Hitler schon früh Pläne für die Ost-West-Achse schmiedete, waren diese zu dem Zeitpunkt der Olympiade weder ausgereift noch umsetzbar.

[783] „Die jetzt vorhandenen Bäume würden jetzt beseitigt...“ *Protokoll* einer Besprechung des Vorstandes der Olympiade 1936, Punkt 8: ‚Ausschmückung der Stadt Berlin‘, S. 6 (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 479). Siehe auch: Reichhardt/Schäche 1998, S. 69. „Die neu gepflanzten jungen Bäume gaben wegen ihrer Dürftigkeit den Berlinern Anlaß zu Hohn und Spott. Begriffe wie ‚Unter den Laternen‘ und ‚Kahlbaumallee‘ machten die Runde. Sie sollten wieder entfernt und die ganze Straße in ihrer Breite dem Profil westlich des Tores angeglichen werden.“ Schützler in *Berlinische Monatsschrift* 9/2000 (2. April 2002), S. 32.

[784] *Protokoll* einer Besprechung des Vorstandes der Olympiade 1936, Punkt 8: ‚Ausschmückung der Stadt Berlin‘, S. 8, (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 479).

[785] Reichhardt/Schäche 1998, S. 81.

[786] *Chronik der Hauptstadt Berlin* (Stadtchronik Dr. Siebarth), August 1936, S. 177, nach Weidner 1940, S. 149. Die Kosten der Gesamtausschmückung, welche die Stadt Berlin zu tragen hatte, beliefen sich auf insgesamt 710.000 Reichsmark. Ob die Zahlen stimmen, ist in diesem Rahmen nicht zu überprüfen. Denn die Angaben aus der Pressekonferenz im Dezember 1935 widersprächen denen der Chronik: „Etwa 400.000 Reichsmark müßten zu diesem Zweck aufgewendet werden. Davon werde die Stadt Berlin etwa 150 bis 200.000 RM tragen, der Rest müsse von den anderen öffentlichen Interessenten, vor allem also von Staat und Reich, aufgebracht werden.“ *Hamburger FB* 343/11. Dez. 1935.

[787] *VB* 32/14. Feb. 1936.

Wenige Monate später wurde erneut ein Wettbewerb für den Straßenschmuck Berlins ausgeschrieben. Anlass war der Besuch des italienischen Ministerpräsidenten Benito Mussolini, der am dritten Tag seines Deutschlandaufenthalts, am 27. September 1937, in Berlin eintreffen sollte. Das Programm für den Staatsbesuch wurde von Hitler und Goebbels persönlich erstellt.[788] So schrieb Bruno Meister, Ingenieur und Haupthochbauverwalter Berlins 1938: Es kam der „‚September-Ausschmückung' [...] auch insofern eine besondere Bedeutung zu, als sie als Steigerung und Krönung der beiden Ausschmückungen [der Olympischen Spiele 1936 und der 700-Jahrfeier im August 1937] anzusehen ist, die aus ganz anderer Veranlassung verhältnismäßig kurz vorausgegangen waren"[789]. Ebenso sollten „Nach dem Willen des Führers [...] die berührten Städte, München, Essen, besonders aber die Reichshauptstadt, eine der Wichtigkeit des Staatsbesuches entsprechende eindrucksvolle, die herkömmliche Art durchaus überbietende Ausschmückung erfahren."[790]

Die Aufgabe, mit welcher diesmal der Reichsbühnenbildner Benno von Arent betraut wurde, hatte nicht nur darin bestanden, für die Dauer des Staatsbesuchs den Festschmuck zu entwerfen[791], wie es bislang üblich gewesen war, sondern war dahin erweitert worden, „dass dieser Festschmuck gleichzeitig den Dauerschmuck der Reichshauptstadt bilden sollte"[792]. Der bis dahin verwendete Fahnen- und Grünschmuck wurde im Wesentlichen beibehalten. Der Dauerfestschmuck hingegen bestand aus monumentalen Schmuckbauten, die beidseitig in gleichmäßiger Abfolge die Ost-West-Achse flankierten. (Abb. 153)

> Die Charlottenburger Chaussee ist bis zum Bahnhof Tiergarten von besonderen, in gleichmäßigen Abständen aufgestellten etwa 4,5 m hohen Schmuckaufbauten eingefaßt, die aus einem hohen Sockel, einem pilastergegliederten und mit einer Fahnentrophäe versehenen Mittelstück sowie einer Bekrönung in Gestalt eines Adlers oder Hakenkreuzes [...] und zwei Schalen, die Scheinwerfer für die nächtliche Festbeleuchtung bergen, bestehen [...]. Je neun etwa 20 m hohe, auf beiden Seiten der Straße in weiten Abständen aufgestellte Schmuckpfeiler gliedern die Feststraße in kleinere Abschnitte [...] Je vier derartige Schmuckpfeiler zieren den Hindenburgplatz und den großen Stern mit der hier neuaufgestellten Siegessäule [...].[793]

Die Gestaltung dieser Aufbauten musste rechtzeitig geplant werden, da bauliche Maßnahmen für die Aufstellung und eine Verankerung dieser meterhohen, schweren, hölzernen Pylonen und Schmuckwände notwendig waren. Im Zuge der Bauarbeiten an der Strecke zwischen dem Brandenburger Tor und dem ‚Knie' wurden auf beiden Straßenseiten insgesamt 22 Grundpfeiler für größere Pylonen und beidseitig in 50 Meter Ab-

[788] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 236.

[789] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 157 f.

[790] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 163.

[791] Seine Entwürfe für den Besuch wurden von Goebbels hochgelobt: „v. Arent zeit mir die Entwürfe zur Ausschmückung von Berlin. Sie sind sehr gut geworden." Goebbels/*Tagebuch 1937* 2000, S. 256 (Eintrag vom 8. August 1937). Am 10. August schrieb er: „...unsere Ausschmückung zum Mussolini-Besuch wird wirklich pompös." Ebd. S. 257.

[792] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 163.

[793] Weidner 1940, S. 196.

stand voneinander die Grundpfeiler für so genannte ‚Adler-Postamente' geschaffen.[794] In der Bismarckstraße und am Kaiserdamm wurden ebenfalls auf beiden Seiten „in der Achse der Lichtträger und der Baumreihe – in 18 m Entfernung Grundpfeiler für Fahnenmaste eingebaut".[795] Außerdem waren Lichtquellen integriert: Neben der Aufstellung von Albert Speers Straßenlaternen[796], die einen ebenso wichtigen Bestandteil dieses militärisch gegliederten Achsenabschnittes darstellten, konstituierten diese Schmuckaufbauten damit einen wichtigen Bestandteil der nächtlichen Festbeleuchtung. (Abb. 154) Hierfür wurden eigens „Speisekabel" in unterirdischen Schächten verlegt.[797] Diese technischen Vorkehrungen gewährleisteten, dass die Schmuckbauten zu jeder politischen Inszenierung „schnell und ohne Pflaster- und Erdarbeiten aufgestellt und beseitigt werden" konnten.[798] (Abb. 155 u. 156)

Am 19. April 1939 wurde die wichtigste Feststraße des ‚Deutschen Reiches' fertig gestellt und parallel erhielt auch Benno von Arents Dauerfestschmuck seine vollkommenste Ausformung[799]. (Abb. 157 u. 158) So konnte Speer diese bauliche Erweiterung und die Fertigstellung dieses Abschnitts der Ost-West-Achse auf einer Gesamtlänge von 12 Kilometern rechtzeitig zu den Feierlichkeiten zu Hitlers fünfzigstem Geburtstag am darauf folgenden Tag vor dem Brandenburger Tor melden.[800] Die *via triumphalis* reichte nun vom Stadtschloss bis zum Olympiastadion[801] – damit handelte es sich um genau die Strecke, die durch den ephemeren Schmuck zur Olympiade konstituiert worden war. Entsprechend kommentierte Weidner:

> Mit dieser neusten Schöpfung, die in ihrer Formgebung dem 1937 geschaffenen Schmuck des Kernstücks, der Straße Unter den Linden, entspricht, hat die Ost-West-Achse, die einzigartige Via Triumphalis Berlins, einen der Kunstauffassung und der Größe des Dritten Reiches entsprechenden einheitlichen und monumentalen Festschmuck erhalten.[802]

[794] *ZdB* 47/48/25. Nov. 1939, S. 1139.
[795] Ebd.
[796] Siehe ausführlich zu Speers Straßenlaternen: Herding/Mittig 1975.
[797] *ZdB* 47/48/25. Nov. 1939, S. 1139.
[798] Ebd.
[799] Eine Zusammenarbeit kam zwischen Albert Speer und Benno von Arent nicht zustande. Nach Speer war der Auftrag für den Dauerschmuck unabhängig von ihm an von Arent gegangen. Auskünfte Albert Speers in einem Brief an die Verfasser Klaus Herding und Hans Ernst Mittig vom 11. August 1972. Herding/Mittig 1979, S. 64.
[800] Reichhardt/Schäche 1998, S 84.
[801] Siehe zu Details über die Fertigstellung der Ost-West-Achse 1939 und zu weiteren Bauplanungen Reichhardt/Schäche 1998, S. 80-94.
[802] Weidner 1940, S. 200.

2. Uniforme Fassaden: ‚Gürtelschmuck'[803]

Nur baulich umgestaltete Paradestraßen, wie jene Abschnitte der Ost-West-Achse, boten ideale szenische Kulissen für Aufmärsche oder Triumphfahrten. Das Gesicht vieler städtischer Paradestraßen jedoch wurde von verschiedenartigen historischen Fassaden mehrgeschossiger Wohnhäuser, von kommerziellen Reklametafeln oder Geschäftsfronten dominiert. 1936 erließ man deshalb in Berlin sogar eine neue bauliche Verordnung, die bestimmte,

> ...dass eine einheitliche Hauptgesimshöhe von 18 Metern festgelegt wird, und darüber hinaus noch ein entsprechend gestaltetes Geschoß über dem Hauptgesims in Höhe von 22 Metern liegen muß. Die Verschiedenartigkeit in den Geschoß- und Gebäudehöhen soll damit beseitigt werden. Zu erwähnen ist noch, dass Ziegelrohbau unzulässig sein wird und aufdringliche Farbtöne zu vermeiden sind. Auch Erker sind nicht mehr gestattet. Die neue Satzung erstreckt sich auch auf die Plätze im Zuge der Straße unter den Linden und auf die Gebäude an der Einmündung der Querstraßen.[804]

An Festtagen wurden deshalb breite städtische Paradestraßen[805], die ein einheitliches Bild abgeben sollten, mit so genanntem ‚Gürtelschmuck'[806] versehen. Für den ‚Gürtelschmuck' wurden die unteren Stockwerke von Häuserfassaden durchlaufend mit großen Fahnentüchern verhängt, wie es beispielsweise zur Olympiade in Berlin geschah.[807] Auch in Hamburg waren 1936 zum ‚Tag der Machtergreifung', „in vielen Straßen [...] lange Häuserfronten vom Fahnentuch buchstäblich zugedeckt".[808] Entweder wurden meterlange Stoffbahnen quer gespannt oder lange Fahnen hingen von den oberen Stockwerken bis hinunter zu den Gehwegen herab. (Abb. 159 u. 160) In München[809] wurden 1937 zu demselben Zweck, „auf eine neuartige Weise [...] die mächtigen roten Fahnentücher in einen aus Rohren bestehenden Rahmen derart eingespannt, dass sie, etwas schräg gestellt, von der Häuserflucht abstanden".[810] So lief auch bei den Feststraßen „die Festschmuckgestaltung weitgehend gegen die vorhandene Architektur und schuf eine neue"[811]. Die Fassaden wurden damit nicht nur in Farbe und „Format" quasi „gleichgeschaltet", sondern perspektivische Veränderungen – wie etwa durch die schräg gestellten eingefaßten Fahnen –, wurden vorgenommen.

---

[803] Kolbrand 1937, S. 132. Auch ‚Schmuckgürtel' genannt.

[804] „Berlins historische Straße ‚Unter den Linden' für alle Zeit geschützt. Neue Satzung für die Prachtstraße und ihre Umgebung. Einheitliche Gestaltung, kein Ziegelrohbau", in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, Morgenausgabe vom 23. Mai 1936. „Nicht zugelassen sind ferner Erker und turmartige Aufbauten, in der Regel auch Balkone. [...] Den Bestimmungen der Satzung unterliegen alle Gebäude und baulichen Anlagen an folgenden Straßen und Plätzen: Pariser Platz, Unter den Linden, Kaiser-Franz-Joseph-Platz, Am Festungsgraben, Kastanienwäldchen, Platz am Zeughaus." *VB* 23. Mai 1936 (LA Berlin, A Rep 010-01-02 Nr. 2020 „Die Straße 'Unter den Linden'")

[805] Wie in Berlin die Straße ‚Unter den Linden', die bei jeder Veranstaltung einen besonderen Kernpunkt bildete.

[806] „Ein Haus wirkt reich geschmückt, wenn es an wirksamster Stelle den Hauptschmuck trägt („Herzschmuck" am Bau mit starker Mittelachse, „Gürtelschmuck" am Hauptstockwerk des Reihenhauses)." Kolbrand 1937, S. 132.

[807] Weidner 1940, S. 180 und 183; Vgl. auch Reichhardt/Schäche 1998, S. 81.

[808] *Hamburger Nachrichten,* Nr. 30 vom 30. Januar 1936.

[809] Zu der Abhängung von Fassaden bei den Feiern zum 9. November siehe: Behrenbeck 1996, S. 358.

[810] *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 925.

[811] Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 232. Hier bezogen auf den ‚Gedenktag der Gefallenen der Bewegung' in München.

Diese „Effekte“ waren aus der Theaterdekoration bekannt[812]: In einem Bühnenbildentwurf des Reichsbühnenbildners Benno von Arent von 1937 für *Die Meistersinger* ist genau das Prinzip erkennbar, das auch bei den Feststraßen zur Schaffung neuer Wände herangezogen wurde (Abb. 161): Auf einem Modellphoto der Szene sind links am Rande eines breiten, sich zum Horizont schlängelnden Weges historisierende Fassaden kaum zu erkennen, da sie durch dicht aneinander aufgestellte, zweifarbige, lange Fahnenbanner nicht nur in der Breite, sondern auch in der Höhe fast ganz verdeckt werden. Die an Einzelmasten hängenden gleichhohen Banner erzeugen damit eine neue Horizontlinie, die ansonsten von den unregelmäßigen Dachgiebeln gezeichnet wäre. Sogar eine flache helle Freitreppe, über der drei lange, mit Adlern verzierte Banner hängen, ist hier als dominierendes herrschaftliches Raumelement wie auf dem Festplatz ausgewiesen.[813]

Die Abhängung von Fassaden im Stadtraum diente ästhetischen sowie ganz profanen, zweckmäßigen Absichten. Denn das Bestreben, „ein einheitliches Gesamtbild“ zu schaffen, wurde durch Unterschiede in der Fassadengestaltung, Fassadenfarbe, in den Fenster- und Giebelhöhen nach zeitgenössischer Ansicht häufig „sehr stark beeinträchtigt“[814]. Entsprechend nutzte auch Speer vielfach „die Parteifahne ‚zur Unterstützung rhythmisch unterteilter Fassaden [...] oder [...] um hässliche Häuser der Gründerzeit vom Dachgesimse bis herab zum Bürgersteig abzudecken‘“.[815] Auch Baulücken konnten auf diese Weise verdeckt werden[816] – wie die Bezeichnung ‚Gürtelschmuck‘ schließlich suggeriert.

Die Höhe der Stoffbahnen und Fahnenbanner richtete sich nicht nur nach der Größe der Baulücke oder der Höhe des Gebäudes, sondern nach der Perspektive des Betrachters[817]: Häufig sah man es deshalb als ausreichend an, wenn die ersten zwei Geschosshöhen verdeckt wurden: Die „noch darüberliegenden Stockwerke brauchen nur geschmückt zu werden, wenn sie auf größere Entfernungen auffallen“[818], schrieb Franz Kolbrand in einem Abschnitt zur *Straße und Platz im Festschmuck*. Zum jährlich zelebrierten ‚Tag der deutschen Kunst‘ in München waren sogar an den Hauptstraßen die „Läden in den

[812] Weidner 1940, S. 188. Weidner bezieht sich auf die Ausschmückungen 1937 in Berlin und dabei auf den Architekten Leo Lottermoser.

[813] Von Arent/Goebbels 1938, Abb. 49, (unpag.). Die einzelnen abgebildeten Entwürfe sind undatiert.

[814] Weidner 1940, S. 188.

[815] Speer 1969, S. 72. Zit. nach Behrenbeck 1990, S. 226. Auch Weidner beschreibt, dass in Berlin „sämtliche Häuser an der Feststraße in gleicher Höhe (etwa 4 m über der Straße) und einheitlich mit Gehängen versehen [waren], die mit zur durchlaufenden Dekoration beitragen und die sehr großen Gegensätze in der Hausarchitektur mildern sollten“. Weidner 1940, S. 178 f.

[816] Bei den Ausschmückungen der Reichshauptstadt 1937 wurde durch Fahnenbanner der „stets als störend empfundene Eindruck der umgebenden uneinheitlichen Häuserarchitektur, zu dem noch eine durch den Bau der Nord-Süd-S-Bahn entstandene Baulücke trat, [...] auf diese Weise beseitigt“. Weidner 1940, S. 153 f. Auch in München zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘ empfand man den Platz vor dem Bahnhof durch die vielen Zufahrtsstraßen als „zu stark aufgelockert“ und stellte um den Platz insgesamt 250 elf Meter hohe Fahnenbanner auf. *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 925.

[817] Diese Methode, Fassaden nur auf Sichthöhe zu „verschönern“, erinnert an Inszenierungspraktiken in Ost-Berlin, zur DDR-Zeit: Auf Paradestrecken wurden die Gebäude für die im Auto vorbeifahrenden Prominenzen lediglich auf Sichthöhe weiß getüncht. Freundlicher Hinweis von Guide Cold, Hamburg.

[818] Kolbrand 1937, S. 134.

Erdgeschossen [...] von Tüchern in der gleichen Farbe verborgen“[819]. Geschäftsfronten, die ohnehin an Nationalfeiertagen ihre Funktion verloren, wurden somit zu Sockelzonen einer „politischen Architektur“ umfunktioniert.

Während die Farbe der Straßenzüge zu den Nationalfeiertagen von dem Rot der Hakenkreuzfahnen dominiert wurde (Abb. 162), zog man zum ‚Tag der deutschen Kunst‘ in München unterschiedliche Farben heran, die jeweils bestimmten Plätzen und Straßen zugeordnet[820] waren, „so dass der Blick einen einheitlichen Eindruck aufnahm bis man in eine andere Straße einbog, für deren Schmuck wieder eine andere Grundfarbe gewählt war“[821]. Im *Zentralblatt der Bauverwaltung* begründete man diese Vorgehensweise wie folgt: „Diese Farben hatten vielfach ihre besondere Begründung, so z. B. wenn für die Brienner Straße in der das Braune Haus steht, Braun als Hauptfarbe bestimmt war.“[822] Auch der Marienplatz war mit einer politischen Farbsymbolik ausgestaltet. Hier fasste man die umliegende Platzarchitektur in Gelb und Schwarz, den Farben der Stadt München.[823]

Es wurde im Straßenraum durch vereinheitlichende monumentale Elemente und farbige Strukturen nach den gleichen totalitären Prinzipien wie auf dem Festplatz geschmückt und „ein Bewegungsraum, eine Straße, zu einem völlig selbständigen, einheitlichen Schmuckganzen umgestaltet“[824]. Im Rahmen politischer Inszenierungen wurden Fassaden damit zu endlosen Kulissen, die der Gleichförmigkeit aufgestellter Pylonen dienten oder den Vorbeimarschierenden den gleichen uniformen Rahmen boten, wie die Formation selbst zu erscheinen hatte. So „dokumentiert die Dekoration des Straßenzuges durch raumschließende ‚Wände‘ aus Fahnen den Willen zu einer möglichst totalen ästhetischen Einschließung und Ausrichtung der Versammelten“[825].

Nur im kleinstädtischen Ambiente wurden die „brauchbaren“ historischen Fronten der Fachwerkhäuser oder die volkstümlichen Schmückungselemente bemalter Fassaden[826] „geduldet“. (Abb. 163) Diese wurden dann zum Festtag mit kleinteiligem Schmuck und linearem Dekor ergänzt[827], der „bestimmten rhythmischen und farbigen Gesichtspunkten“[828] folgte, so wie es vielfach in Altstadtbezirken praktiziert wurde.[829] (Abb. 164)

---

[819] *DKiDR* 8/Aug. 1938, unpag. Sonderseite, hier S. 244. Zeichnungen von Paul Scheurich.

[820] Der Odeonsplatz war in Rot und Gold und der Wittelsbacher Platz in Ultramarin gestaltet. *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 923.

[821] *DKiDR* 8/Aug. 1938, S. 244.

[822] *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 923.

[823] Ebd.

[824] Weidner 1940, S. 188.

[825] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 312 f.

[826] Siehe zu der volkstümlichen Bemalung und Fassadengestaltung im Nationalsozialismus, Gatz 1943.

[827] Doch auch diese bemalten Fassaden sollten idealerweise nicht „in dem Sinne, dass jedes Stadtbild im ganzen sich von jedem anderen unterscheidet“ gestaltet sein, „sondern so, dass der Ortsgenius jedem einzelnen Gebäude seinen besonderen Stempel aufdrückt“, wie es in dem Eingangstext der Publikation von Konrad Gatz zum Thema „Farbe und malerischer Schmuck am Bau“ heißt. Heinrich Riehl o. A. zitiert in: Gatz 1943, Eingangstext, unpag.

[828] *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 923.

[829] Wie 1936 zur Olympiade in Berlin: „Schloßfreiheit, Schloßpark und Opernplatz waren mit Rücksicht auf die Architektur der angrenzenden Bauten nur durch kleine Fahnen, die strahlenförmig an den Beleuchtungskandelabern angebracht waren, geschmückt“. Weidner 1940, S. 187. So auch Kolbrand 1937, S. 132.

Gleichermaßen auf die Bemalung kleinstädtischer Häuserfassaden wie auf den Festschmuck lässt sich folgender Passus von Georg Dehio aus dem Buch *Farbe und malerischer Schmuck am Bau* beziehen: „Das Haus hat sich genau so zu benehmen wie der Mensch, wenn er ein würdiges Glied der Volksgemeinschaft sein will. Es soll sich anständig und ruhig verhalten, zurückhaltend und bescheiden in Farbe und Form, nicht auffallend, brutal und aufdringlich.“[830] Die baubehördliche Satzung für die Berliner *via triumphalis* bestimmte dabei: „Für die Wandflächen sind aufdringliche Farbtöne und glänzende Baustoffe zu vermeiden. Ziegelrohbau ist unzulässig.“[831]

Dominieren sollten stets die Staatsfarben, die durch den ‚Gürtelschmuck‘ mit einer besonderen Vehemenz eine neue politische, ‚farbige Architektur‘ schafften. Die zeitgenössische propagandistische Beurteilung schloss sich dabei der anderer Inszenierungen an: „...insgesamt ein Schmuck, der die Schönheiten der Architektur unterstützte und das zu einheitlicher Wirkung zusammenschloß, was sich sonst störend bemerkbar macht“[832], wie *Die Kunst im Dritten Reich* über die Ausschmückungen in München 1938 kommentierte. Die *Sechs Möglichkeiten für den farbigen Akzent im Straßenraum*, die 1933 von dem Kunsthandwerker und Architekten Max Laeuger in einem Aufsatz über „Farbengefühl“ veröffentlicht wurden, verdeutlichen genau dieses ideologische Anliegen.[833] (Abb. 165) Hier kam die „farbige Architektur“ in ihrer uniformen Umsetzung zur vollen Geltung. Laeuger schrieb: „Im Reich der Farbe muß ebenso wie im Leben Ordnung herrschen.“[834] Als klarer Affront gegen die dissonante „farbige Architektur“ eines Bruno Taut, heißt es im Weiteren: „Daher muß auch die Farbmode wieder durch eine echte Farbsitte überwunden werden.“[835] Trotz einer scheinbar „heiteren“ Mehrfarbigkeit, wie in München, lag dieser Ausschmückungsweise genauso eine rein politische Funktion zugrunde wie der trikoloren Farbgebung der Festplätze. Am Festtag sollte nicht der profane Bau hervortreten, sondern das Rot der Hakenkreuzfahne auf dem Hintergrund einer hellen steinernen Wandfläche, ergänzt durch Grünschmuck.

3. Wimpelgassen und Fahnentunnel: Die Deklamation des Himmels

Nicht nur die Paradestraßen (die baulich häufig noch nicht umgestaltet oder „unbrauchbar“ waren), sondern auch umliegende Nebenstraßen sollten idealerweise „lückenlos“[836] geschmückt werden. Besonders bei engen Straßen wurde ein gestalterisches Prinzip

[830] Gatz 1943, Eingangstext, unpag.
[831] *VB* 23. Mai 1936.
[832] *DKiDR* 8/Aug. 1938, S. 244.
[833] Anzumerken ist, dass sich drei von insgesamt sechs Abbildungen („Festzug“, „Blumen“ und „Festschmuck“) auf die Ausschmückung des öffentlichen Festraums beziehen. Laeuger in *BM* 1/Jan. 1933, S. 1-5. Max Laeuger verfasste 1931 ferner die Schrift „Farbe und Form in der Baukunst“, die an der Technischen Hochschule in Karlsruhe erschien, wo auch der einflussreiche „Lichtarchitekt“ Joachim Teichmüller lehrte.
[834] Georg Dehio o. A. zit. in Gatz 1943, Eingangstext, unpag.
[835] Max Laeuger und Gustav Wolf aus dem „Erlaß zur Reichsverordnung über Baugestaltung“, o.A. zit. in Gatz 1943, Eingangstext, unpag.
[836] Kolbrand 1937, S. 132.

entwickelt, das gänzlich im Kontrast zu der Gestaltung von Festplätzen und breiten Prachtstraßen stand:

> Allein auf das Fahnenmotiv gestützt, versuchte man beim Festschmuck anläßlich der Olympischen Spiele 1936 dem verschiedenartigen Straßen- und Platzcharakter der ausgedehnten Feststraße gerecht zu werden. Die für heutige Verkehrsverhältnisse enge Königstraße wurde durch quergespannte Wimpelketten geschmückt, [...] während Bänderkronen und Banner, an den Haltedrähten der Beleuchtung angebracht, über der Charlottenburger Chaussee und Bismarckstraße hingen.[837]

Auch als Mussolini Berlin besuchte, führte der Weg „Über den Kaiserdamm, die Bismarckstraße und die Charlottenburger Chaussee [...] unter einem Dach von Fahnen beider Nationen hindurch“[838]. Dieses „Fahnendach“ wurde gebildet „von den an über 400 Straßenüberspannungen angebrachten zwei langen Reihen italienischer und vier Reihen Hakenkreuzbanner“[839]. Auch zur Olympiade und zur 700-Jahrfeier Berlins, spannte man Wimpelketten über die Straßen.[840] (Abb. 166) „Fahnenorgien besonderer Art“ veranstaltete Speer, wie er selber schrieb, auch „in den engen Straßen Goslars und Nürnbergs, indem ich von Haus zu Haus Fahne an Fahne hängte, so dass der Himmel fast nicht mehr zu sehen war.“[841] Diese Effekte der Straßendekoration thematisierte auch Leni Riefenstahl in ihrem Parteitagsfilm *Triumph des Willens* ganz deutlich.[842]

Auf ähnliche Weise wie durch wandartig angebrachten Schmuck konnte mit dieser Schmückungsart „der Ausblick auf ungünstige Straßenabschlüsse oder Lücken verhindert“[843] werden und es entstanden tunnelartige Gassen. Während bei den Prachtstraßen, wie auf dem Festplatz, der Blick in den erhabenen Himmel freibleiben musste[844] und deswegen sogar bei Beleuchtungssystemen auf Überspannungen verzichtet wurde[845], überspannte man Straßenzüge mit dicht aneinander gereihten, quer über die jeweilige Straße gespannten Wimpeln, Girlandenzügen oder gar Ketten aus kleinen Lampions als Hauptmotiv.

Mit dieser stets in gleicher Höhe angebrachten und kleinteiligen Überspannung wurden neue Arten von Wegsystemen geschaffen und eine unregelmäßige schmale Straße in eine gleichförmige, gleich hohe Fahnengasse verwandelt. Vergleichbar mit der Spätrenaissance, als man durch „hintereinander aufgestellte [...] Festtore, Obelisken und Säu-

---

[837] Weidner 1940, S. 187.

[838] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168.

[839] „Außerdem waren die mittleren Beleuchtungskörper des Kaiserdamms und der Bismarckstraße mit bunten Bänderkränzen in Rot und Weiß, den Farben Berlins, geschmückt.“ Weidner 1940 S. 151.

[840] „In ganz besonders großem Umfang bediente man sich beim Olympiafestschmuck und auch beim 700-Jahr-Feier-Schmuck des Wimpels, der in Gestalt von Wimpelketten oder bannerartig an Masten aufgehängt zur Geltung kam.“ Weidner 1940, S. 181.

[841] Speer 1969, S. 72.

[842] Behrenbeck 1990, S. 226.

[843] Kolbrand 1937, S. 134.

[844] Auf dieses Motiv bezog sich auch Eberhard von der Trappen 1941 in seiner Dissertation, *Der heutige Stand der öffentlichen Beleuchtung* in Bezug auf Prachtstraßen: „Überspannungen sind [...] selbstverständlich ungeeignet, denn der freie, erhabene Raum [...] darf nicht durch Spanndrähte eingeengt werden.“ Von der Trappen 1941, S. 118-119. Zit nach Herding/Mittig 1975, S. 70 f.

[845] *ZdB* 47,48/25. Nov. 1939, S. 1138.

lengänge [...] nach eindrucksvoller Tiefenwirkung“[846] strebte, wurde dem Straßenzug durch diese Tunnelartigkeit eine größere Tiefenwirkung und Länge der Strecke verliehen. Damit wurde die Funktion des „Prozessionsweges“ noch eindeutiger als handlungslenkend und zielortbestimmend markiert und der „Pilger“ im politischen Raum eingegrenzt.

Gleichzeitig fungierte diese Schmückungsart ähnlich wie die *allées couvertes*, die Pergola der Renaissance oder des Barock[847], die blicklenkend oder richtungweisend auf einen *point de vue* in der Landschaft hinführten. Die tunnelartig gestalteten „Gassen“ im nationalsozialistischen Festraum führten zum Ort des rituellen Hauptgeschehens. Die neue Überdachung der Straße verdeckte dabei nicht nur „unschöne“ Fassaden, sondern auch den Himmel, der sich dann auf der *via triumphalis* oder auf dem Festplatz effektvoll öffnete. Der Himmel wurde quasi plötzlich wieder „freigegeben“ und dadurch im Kontext des Festraums erst recht als erhabene Instanz thematisiert.

4. Festaufbauten

4.1 Politisch-symbolische Wechselspiele und ‚Etappenorte‘

Prägend für alle Inszenierungen war die Konstituierung von denkmalhaften ‚Etappenorten‘ in Form von ephemeren Aufbauten. An traditionellen ephemeren Aufbauten sind Triumphbögen und -tore sowie geschmückte Wagen stets unabdingbar, und die Markierung von wichtigen „Etappenorten“, entweder durch geschmückte historische Monumente oder Festaufbauten, ist schon immer ein wichtiger Bestandteil politischer Inszenierungen im öffentlichen Raum gewesen.[848] Zeitgenössisch galten diese im traditionellen Sinne, wie beispielsweise die Ehrenpforte, „als feierlicher Akt der Huldigung und der Weihe“[849]. Sie wurden durch die ständige Wiederholung symbolischer oder formaler Elemente im Festschmuck der Straßen miteinander verbunden.[850] (Abb. 167)

Inszenierungen, die nicht primär der „internen“ Zelebration des Regimes galten – wie zur Olympiade oder bei Staatsbesuchen „fremder“ faschistischer Herrscher –, sondern bei denen es ebenso galt, ein anderes Regime oder gar andere Staaten im Schmückungsapparat zu präsentieren, zeigten ein charakteristisches Merkmal: Die Wechselwirkung

[846] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 183, Stichwort: ‚Festdekoration‘.

[847] Schon in der Renaissance und im Barock wurde zwischen verschiedenen Wegesystemen und -arten unterschieden: Es gab offene und bedeckte Gänge (*allées découvertes* und *allées couvertes*). In Italien gab es die Pergola entweder als *berceau naturel* aus geleiteten Bäumen oder *artificiel*, das heißt aus berankbarem Lattenwerk. Siehe dazu: Wimmer 1987, S. 468.

[848] Vgl. Oechslin/Buschow 1984, S. 55 ff.

[849] Kolbrand 1937, S. 124.

[850] Wie es ebenfalls auf dem Vorplatz des Deutschen Opernhauses geschah: „Auch auf den bei der Maifeier von 1936 aus Wehrenpforten (f. diese) und Fahnen geschaffenen Vorplatz am Deutschen Opernhaus sei hier noch einmal hingewiesen, war hier doch die Aufgabe, in einem Straßenzug einen festlichen Vorplatz zu einem Gebäude zu schaffen, in ganz neuer Weise gelöst worden [...]. Das Begleitmotiv der die beiden Plätze verbindenden Straße (Bewegungsraum für die Fahrt des Führers) bildete reicher, über ihr aufgehängter Fahnenschmuck.“ Weidner 1940, S. 187.

internationaler beziehungsweise faschistischer und nationalsozialistischer Symbole und Farben an der gesamten Feststrecke.

Bereits bei den Olympischen Spielen war diese Methode, sich nicht nur auf die Verwendung nationalsozialistischer Symbole zu beschränken, nahezu unumgänglich, da es außenpolitisch notwendig war, den internationalen Gedanken zumindest anzudeuten – so auch im Festschmuck. Neben der Reichsflagge wurden die olympische Flagge mit den fünf Ringen auf weißem Felde und die Nationalfahnen der 53 Gaststaaten im Wechsel gezeigt. (Abb. 168) Diese Elemente traten ebenso an allen Kernpunkten der Feststraße in Erscheinung wie auch als verbindende „Begleitmotive", als „reicher, über ihr aufgehängter Fahnenschmuck"[851].

Der betont nationalpatriotische Gedanke der Spiele kam bereits sehr deutlich in einer Erinnerungsplakette zum Ausdruck, die zur Olympiade angefertigt wurde. Die aus Eisen angefertigte Plakette zeigte auf der unteren Hälfte das festlich geschmückte Brandenburger Tor und darüber das Reichssportfeld.[852] Nicht nur der Festschmuck war damit in Eisen verewigt worden, sondern der westlichste Punkt, das Reichssportfeld, wurde symbolisch mit dem östlichsten, dem Brandenburger Tor, verknüpft und so die dazwischen liegende Feststrecke versinnbildlicht. Gleichsam als Memorandum in dem patriotischen Material umgesetzt, verbanden die beiden Denkmäler in ihrer Gegensätzlichkeit preußische Historie und nationalsozialistische Gegenwart. Dadurch wurde die Internationalität der Spiele quasi getilgt. Denn durch die Darstellung von zwei geographisch oppositionellen, aber explizit deutschen Denkmälern, durch welche die geschmückte Feststrecke imaginär verbunden wurde, konnte das dauerhafte Memento, förmlich die gesamte Feststrecke, als eine topographische Verbindung rein nationaler Denkmäler fungieren.

Die Etappenorte und Straßenschmückungen hingegen, die geschaffen wurden, als Benito Mussolini seinen ersten Staatsbesuch am 25. September 1937 in Berlin absolvierte, waren Ausdruck der ästhetischen Darstellung politischer Allianzen. Ein wichtiger Aspekt der Inszenierungen war dabei nicht nur, die Massen in ihren Bann zu ziehen, sondern auch Mussolini und die Faschisten zu beeindrucken. Denn Hitler sah in Mussolini und in dem wirtschaftlich und militärisch prosperierenden italienischen Staat durchaus ein Beispiel für eigene Ambitionen.[853] Die ganze Stadt war mit Hakenkreuzbannern, Liktorenbündeln und den Farben des nationalsozialistischen Regimes und des faschistischen Italiens geschmückt. Empfangen wurde Mussolini „durch seidene Tücher und bunten Blumenschmuck"[854] am westlichen Bahnhof Heerstraße[855], der nach einem Um-

[851] Weidner 1940, S. 187.

[852] *DAZ* 302,03/2. Juli 1936.

[853] Heinz Weidner verwies auf das Anliegen, der politischen Dimension dieser Veranstaltung gestalterisch Ausdruck zu verleihen: Es sollte „nach dem Willen des Führers [...] dieses politische Ereignis von weitgehendster Bedeutung in einer die herkömmliche Art überbietenden Ausschmückung der Reichshauptstadt auch äußerlich betont werden". Weidner 1940 S. 150.

[854] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168.

bau und einer Erweiterung als Ehrenbahnhof für internationale Staatsgäste dienen und in ‚Mussolini-Bahnhof' umbenannt werden sollte. Vor dem Bahnhof hatte man mit „Hilfe von vier mächtigen Fahnentürmen und einer Fahnenmastenreihe [...] einen festlichen Empfangsvorplatz"[856] geschaffen. Mit „gewaltigen, 16 m hohen Pylonen, die die Farben und Embleme der beiden befreundeten Staaten im Wechsel zeigten"[857], wurde der Ankunftsort markiert. Von dort aus begann der Einzug von Hitler und Mussolini in die Stadt, der „zwangsläufig wieder die Via Triumphalis der Olympiade zur Feststraße"[858] bestimmte.

Prägend für den gesamten Schmückungsapparat waren drei Phänomene: In der festlichen Ausgestaltung und triumphalen „Begehung" einer Achse drückte sich das politische Anliegen aus, mit diesem Besuch symbolisch die Achse Berlin-Rom zu veranschaulichen.[859] Der achsiale Weg galt damit ebenso dem Einzug des fremden Herrschers. Es war schon im 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, festliche Dekorationen nicht nur zur öffentlichen Ehrung des eigenen Herrschers zu errichten. Häufig spiegelte sich in dem Aufwand und in den Kosten ein „Ausdruck der Wünsche und Hoffnungen" der Fürsten oder Könige beziehungsweise der Stadtbewohner wider.[860] Durch die Ankunft im westlichen Teil der Stadt wurde die *via triumphalis* quasi umgekehrt begangen – so, als würde der „fremde Herrscher" Mussolini von außen in die Reichshauptstadt einziehen, quasi eine imaginäre Achse von Rom aus spannend, während Hitler stets die Paradestrecke vom Zentrum aus beging.

Eine weitere Besonderheit der geschmückten *via triumphalis*, die quasi als politische „Stadtrundfahrt" inszeniert war, bildete wieder die Schaffung von festlich-monumental gestalteten ‚Etappenorten', die eng mit einer Denkmalsfunktion verknüpft waren. Mit dem ständigen Wechselspiel der Staatssymbole an der gesamten Feststrecke sollte als drittes Charakteristikum demonstriert werden, dass die beiden faschistischen Staaten Deutschland und Italien zueinander gefunden hatten und planten, sich zu einer Aktionsgemeinschaft zusammenzuschließen. (Abb. 169) Bei Mussolinis zweitem Staatsbesuch, 1938, wurde der Festschmuck sogar auf einer Briefmarke umgesetzt und verbreitet. (Abb. 170)

Darauf angelegt, sogar politische Allianzen versinnbildlichen zu können, war schließlich Benno von Arents Dauerfestschmuck. Die bekrönenden Elemente der etwa 4,5 Meter hohen Schmuckaufbauten waren austauschbar: Das Hoheitszeichen, ein Hakenkreuz,

---

[855] Der S-Bahnhof Heerstraße war so angelegt, dass alle ausländischen Gäste dort ankommen sollten, um dann vom Westen her mit dem Auto zum Zentrum Berlins zu fahren. Ingolf Wernicke: ‚Germania-Westend' – die Planungen zur Reichshauptstadt/ Homepage der Interessengemeinschaft Reichsstraße Berlin, Quelle: http://www.neu-westend-berlin.de/gruendung_westend.htm. Zuletzt eingesehen am 2. April 2002. Siehe dazu weiter bei Marie-Luise Kreuter: *Der S-Bahnhof Heerstraße*, Geschichtslandschaft Berlin Charlottenburg 2, Berlin 1986, S. 33-40.

[856] Weidner 1940, S. 188.

[857] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168.

[858] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 166.

[859] Weitere konkrete politische Ziele hatte man nicht.

[860] Vgl. Oechslin/Buschow 1984, S. 140. Anja Buschow bezieht sich hier auf einen Besuch des Kurfürsten Carl Theodor 1746 in Düsseldorf. Das Prinzip oder Motiv lässt sich aber auch in anderen Fällen zurückverfolgen.

ein faschistisches Rutenbündel oder ein jugoslawisches Wappen konnten als bekrönende Elemente montiert werden.[861] (Abb. 171 u. 172) So schrieb auch der Verfasser Hermann Rothe: „Sollen Vertreter anderer Nationen empfangen oder besonders geehrt werden, muß deren Landesbanner in der Mitte [zwischen Hakenkreuzfahnen] aufgehängt werden.“[862] Eine Strukturierung des Herrschaftsraumes war damit dauerhaft verankert, während die politische Akzentuierung beziehungsweise faschistische Verlagerung variabel blieb.

4.2 ‚Fahnentürme‘

Besonders deutlich äußerten sich politische Bündnisse oder auch hierarchische Abstufungen in der Aufstellung von ‚Fahnentürmen‘. Zur Olympiade war in der Mitte des ‚Adolf-Hitler-Platzes‘ ein ‚Fahnenturm‘ errichtet worden. An ein etwa 20 Meter hohes, tonnenförmiges Holzgerüst mit rundem Grundriss, in einem Durchmesser von etwa 38 Metern, waren zwanzig lange, vier Meter breite rote Hakenkreuzbanner gehängt worden.[863] (Abb. 173) Umringt war der hohe, massiv wirkende Fahnenturm von 53 Bannern der teilnehmenden Nationen[864], die um einiges kleiner waren und als äußeren Kranz die ovale Grünfläche nachzeichneten.[865] (Abb. 174) Darin spiegelte sich ästhetisch das Anliegen, „die Spiele ‚im nationalpatriotischen Sinne‘ auszuwerten und ihnen den ‚Stempel deutschen Geistes aufzudrücken‘“[866]. Denn deutlich dominierte der nationalsozialistische Fahnenturm durch seine Höhe, die Größe der Hakenkreuzfahnen sowie durch die Geschlossenheit des Volumens über den einzeln aufgestellten Fahnen der teilnehmenden Staaten.

Auch im darauf folgenden Jahr, 1937, wurden ‚Etappenorte‘ durch besondere Schmuckbauten markiert. ‚Am Knie‘ waren vier Pfeiler aufgestellt worden, an denen je acht lange Fahnen herabhingen und die mit dem Liktorenbündel beziehungsweise dem Hakenkreuz geschmückt waren.[867] An der Freitreppe der Technischen Hochschule, als weitere Station, die 1937 eigens von Bäumen freigelegt worden war[868], waren „etwa 9 m hoch ragende Aufbauten errichtet, die das Liktorenbündel und den Reichsadler in monumentaler Vergrößerung zeigten“[869] und in aller Deutlichkeit die politische Allianz der beiden Staaten demonstrierten. (Abb. 175)

---

[861] Weidner 1940, S. 196.

[862] Rothe 1935, S. 129.

[863] Weidner 1940, S. 148.

[864] Auch auf dem Pariser Platz, dem Großen Stern und dem Schlossplatz wurden Fahnen der Nationen angebracht und aufgestellt. *Protokoll* einer Besprechung des Vorstandes der Olympiade 1936, Punkt 8: ‚Ausschmückung der Stadt Berlin‘, S. 7 (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 479).

[865] Schließlich hatte Deutschland „den Nationen nahe[gelegt], ihre eigenen Fahnen mitzubringen, und begrenzte lediglich [!] Höchstmaße für ihre Größe“. Diem [1936] 1967, S. 79.

[866] Mildner 1936, S. 23. Zit. nach: Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 312 f.

[867] Weidner 1940 S. 151.

[868] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168; *DB* 17/26. April 1939, S. 379.

[869] „Die Hochschule selbst war am Mittelbau mit 5 riesigen Fahnen geschmückt, während am übrigen Dachgesims kleinere Fahnen aufgereiht waren. Fahnenschmuck zeigte auch die Charlottenburger Brücke, während der große Stern

Die wichtigste Station war ein ‚Fahnenturm'[870], der ebenfalls auf dem ‚Adolf-Hitler-Platz' errichtet wurde und als Pendant zum geplanten ‚Mussolini-Bahnhof' entstand. (Abb. 176) Dieser Etappenort wurde nach dem Empfang Mussolinis am Bahnhof als zweite Station bei dem *triumphus* passiert. Langfristig war hier ein dauerhaftes Monument zu Ehren Mussolinis geplant, dessen Namen der Platz nach Fertigstellung tragen sollte.[871] Der Entwurf für den großen ‚Fahnenturm' am ‚Adolf-Hitler-Platz' stammte von Benno von Arent und galt „in der Durchführung [als] eine technische Hochleistung, bei den wenigen Wochen, die für die Vorbereitung und den Aufbau zur Verfügung standen"[872], wie Bruno Meister schrieb. Dieser 42 Meter hohe, mit einem Holzgerüst errichtete ‚Fahnenturm' bestand aus einem gestuften Sockel, auf dem ein von kannelierten Eckpilastern eingeschlossener hoher schmaler Block von 14 Metern Seitenlänge stand. Auf dem obersten Sims waren zwölf Fahnenstöcke befestigt, an denen 23 Meter lange und 3,5 Meter breite Fahnenbanner in den deutschen und italienischen Farben herabhingen.[873] Während der Fahnenturm zur Olympiade nur aus Hakenkreuzfahnen bestand, wechselten sich beim Besuch Mussolinis die Staatsfahnen ab. Zusätzlich markiert war dieser ‚Fahnenturm' durch die „beiden vergoldeten Hoheitszeichen Deutschlands und Italiens", die den Aufbau bekrönten.[874] Die Fahnen dieses kolossalen Aufbaus galten neben dem Olympiafestschmuck ‚Unter den Linden' und dem Festschmuck der Maifeiern „als die bisher größten Fahnen"[875], die für eine Ausschmückung verwendet worden waren. Dieser monumentale Schmuckbau übertraf alle bisher dagewesenen historischen Pfeiler, Säulen oder Obelisken – wie Heinz Weidner nur allzu deutlich mit einer Illustration in seiner Dissertation demonstrierte. (Abb. 177)

Ein ‚Fahnenturm' war auch in dem achttürmigen Tannenberg-Denkmal 1914 bis 1931 eingerichtet worden. (Abb. 178) Gerade durch das Anliegen, eine Denkmalsfunktion umzusetzen, kann diese „Installation" als ein nahe liegendes Vorbild gelten. Der ‚Turm 4', ein nach oben spitz zulaufender Hallenbau, hatte an der Wand eine bis nach oben umlaufende, begehbare Rampe erhalten. Daran angebracht waren Fahnenhalter, in denen Fahnenstöcke aus der ‚Schlacht von Tannenberg' von 1914 steckten, so dass deren Tuch sich quasi in den Innenraum verneigte.[876] Auch in einer späteren Bau- und Ausstattungsphase (1940) sollte der ‚Ostpreußenturm' (‚Turm 3') des nunmehr bezeichneten ‚Reichsehrenmales' einen weiteren Fahnenturm erhalten, der formal wiederum an

---

mit vier kleineren, sockelartigen Pfeilern, die an jeder Seite eine schräggestellte Fahne zeigten, geschmückt war. Die gleichen Pfeiler schmückten auch den in den Festschmuck miteinbezogenen Königsplatz. Von der Höhe der Siegessäule hingen lange Fahnen herab." Weidner 1940 S. 151 f.

[870] Weidner 1940, S. 180 u. 183.

[871] „Probleme bereitet die architektonische Erscheinung des Platzes, der an der Nordseite durch Mietblöcke der Jahrhundertwende, an der Südseite dagegen durch Geschäfts- und Bürobauten von 1930 begrenzt wird. Zur Abschirmung dieser Situation plant die G[eneral] B[au]I[nspektion] zwei halbkreisförmige, 10 Meter hohe Arkaden um das Verkehrsrondell." Siehe: Schützler in *Berlinische Monatsschrift* 9/2000 (2. April 2002), S. 32.

[872] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168.

[873] Weidner 1940 S. 151.

[874] Weidner 1940 S. 151.

[875] Weidner 1940, S. 180 u. 183.

[876] Siehe: Tietz 1999, S. 66 ff.

den runden Fahnenturm zur Olympiade angelehnt zu sein scheint: Das Zentrum des Turms sollte eine hölzerne Wendeltreppe erhalten, die für herabhängende Wehrfahnen konzipiert war.[877] Die Wendeltreppe gab eine tonnenartige Gestalt vor, die besonders durch die außen, mit der flächigen Front an dem Treppengeländer befestigten, herabhängenden Fahnen zustande kam. (Abb. 179)

Die Regimentsfahnen, die zur Schau gestellt wurden, „galten vor allem als Symbole des Sieges“[878]. Der Fahnenturm am ‚Adolf-Hitler-Platz‘ nahm bei beiden Inszenierungen genau diese Bedeutung auf: Während die Tannenberg-Türme einen vergangenen Regimenten-Sieg memorierten, vermochte der nationalsozialistisch-faschistische Turm den gemeinsamen Sieg zukünftiger „Regimente“ vorauszunehmen. Bei der Olympiade den Sieg des nationalsozialistischen Staates und bei dem Staatsbesuch das der kooperierenden Staaten. Denn während die Fahnentürme des ‚Reichsehrendenkmals‘ reliquienartig in einer verschlossenen Kultstätte verborgen lagen und so an einen vergangenen Sieg erinnerten, stand der nationalsozialistisch-faschistische ‚Fahnenturm‘ hingegen omnisichtbar im öffentlichen Raum. Die Fahnen hingen dabei nicht starr und unbewegt herab, sondern flatterten – zukunftsweisend – im Wind. Zudem war der Fahnenturm bei beiden Inszenierungen dadurch besonders denkmalhaft akzentuiert, dass der Turm die höchstgelegene Stelle und „den weithin sichtbaren Blickpunkt des ersten Teiles der Feststraße bildete“[879].

4.3 Pylonen

Riesige, freistehende und in regelmäßigen Abständen aufgestellte Pylonen erfüllten im Nationalsozialismus kultische sowie raumformende Aufgaben. Als Bestandteil der Festausschmückungen zu Ehren des Staatsbesuchs von Mussolini 1937 in Berlin waren 106 Fahnen-Pylonen (Abb. 180), „in vier Reihen schnurgerade ausgerichtet auf den Bürgersteigen und der Mittelpromenade Unter den Linden [aufgereiht], Anfang und Ende durch je zwei wuchtige emblemgekrönte Pfeiler besonders betont“[880]. Pylonen, häufig auch als Obelisken bezeichnet, sind ein traditionelles Motiv der Festarchitektur.[881] Schwarze Pylonen mit Feuerschalen wurden als „ein Element funeraler Zeichensprache [...] in allen fünf Regierungssystemen von 1871“ bis zum Nationalsozialismus eingesetzt.[882] (Abb. 181) Ursprünglich waren steinerne Pylonen eine in Portalbereichen verwendete Architekturform, wie zum Beispiel in Karnak im Amuntempel, und besonders

[877] Diese standen im Kontext einer Ausstellung von historischen Wehrreliquien und Dokumenten, die einen Überblick über die Wehrgeschichte Preußens verschaffen sollten. Siehe dazu: Tietz 1999, S. 130 ff.
[878] Tietz 1999, S. 66 ff.
[879] Weidner 1940, S. 188. Siehe dort weiter zu den Ausführungen über den Festschmuck.
[880] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168.
[881] Siehe: Weidner 1940, S. 169. Zu der Verwendung von Pylonen bei der Beisetzungsfeier für Kaiser Wilhelm I. 1888: Ebd., S. 105 f.
[882] Ackermann in Behrenbeck/Nützenadel 2000, S. 105 f.

in der spätbarocken und klassizistischen Baukunst in Gebrauch.[883] Das Motiv eines freistehenden Pylons war ebenso zeitgenössisch präsent – durch seine Verwendung in der deutschen Denkmalsarchitektur sowie in der internationalen Ausstellungsarchitektur: Der französische Architekt des Eingangs zur Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 hatte auf die monumentale Raumwirkung von Pylonen gesetzt: 22 Meter hohe, 3,5 Meter breite Betonpfeiler mit einem quadratische Grundriss und ausladenden Feuerschalen waren im Kreis um einen Baum aufgestellt.[884] (Abb. 182)

Schon immer dienten Pylonen, ob dauerhaft oder ephemer, als „Gerüste zur Anbringung dekorativen Beiwerks, an dem verschiedene Stilauffassungen Gelegenheit finden, stärker hervorzutreten“[885]. Im Nationalsozialismus stand die Staatssymbolik, wie montierte Hoheitszeichen, Fahnen und Rauch- oder Flammenschalen, in enger Verbindung mit den freistehenden Aufbauten, die sich zum festen Bestandteil ephemerer Festschmuckapparate etablierten. (Abb. 183) Zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘ waren einige der insgesamt 160 Pylonen, die 1937 zu diesem Anlass in den Straßen und auf den Festplätzen Münchens aufgestellt wurden, „zum Teil mit vergoldeten Nachbildungen von bekannten klassischen Bildhauerwerken geschmückt“[886]. (Abb. 184) Die Ausführung dieser nicht nutzbaren Aufbauten variierte in Form und Material. Dennoch waren alle von derselben kargen Monumentalität und soldatischen Strenge geprägt.

Pylonen wurden in Festräumen entweder gruppiert oder paarweise positioniert, anders als der Obelisk, der traditioneller Weise als freistehendes Monument aufgestellt wird. Die vereinheitlichende Aufgabe des ‚Gürtelschmucks‘, Fassaden abzudecken und anzugleichen, wurde durch Pylonen noch stärker hervorgehoben. Eine Beschreibung des Festschmucks zur Grundsteinlegung des ‚Hauses der Deutschen Kunst‘ in München am 15. Oktober 1933 deutet dies an: „Die Ludwigstraße hinauf und hinunter umschloß eine rote Mauer. Riesige Hakenkreuzfahnen darüber nahmen die Farbe lockerer wieder auf. Niedere rote Pylonen mit Hakenkreuzen begleiteten den Fahrdamm beiderseits.“[887] Etwas abgerückt von den Fahnenwänden der Gebäudefassaden oder dem so genannten ‚Gürtelschmuck‘, konnten Pylonen sogar variierende Straßenbreiten angleichen.[888] Ein unmittelbares Vorbild mögen die steinernen, indirekt angestrahlten Licht-Pylonen der

[883] *Lexikon der Kunst* Bd. V/1993, S. 809, Stichwort: ‚Pylon‘.

[884] Siehe: Tietz 1999, S. 79 f. Ob die Flammenschalen entzündet wurden, dem wäre nachzugehen.

[885] Weidner 1940, S. 169. Pylonen hatten häufig eine denkmalhafte Bestimmung und dienten der Erinnerung an siegreiche Feldzüge und Kriege. Diese wurden durch großflächige Triumphalszenen im Relief dargestellt. In der Vorderfront befanden sich meist vier Nischen für Flaggenmaste. *Lexikon der Kunst* Bd. V/1993 S. 809, Stichwort: ‚Pylon‘.

[886] *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 925: „Beispielsweise betonten acht lebensgroße Statuen auf Pylonen das städtebaulich bedeutsame Forum vor der Universität an der Ludwigsstraße.“

[887] Schoen in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 574. So auch Weidner 1940, S. 188: „...indem er [Benno von Arent] radikal die Hausfassaden durch Fahnenkulissen verdeckte und innerhalb der so erzielten einheitlichen festlichen Wände die aus vier Reihen gleichgeformter Pfeiler (f. diese) bestehende Festarchitektur aufbaute.“

[888] Genauso wie es beabsichtigt war bei den Straßenlaternen der Ost-West-Achse. Auskünfte Albert Speers in einem Brief an die Verfasser Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig vom 11. August 1972. Herding/Mittig 1979, S. 64.

30er Jahre gewesen sein, welche „die Avenuen der Weltausstellungen und die Paradestraßen mancher Hauptstädte“[889] markierten.[890]

Viele dieser Merkmale nahm Benno von Arent in seinen Dauerfestschmuck für Berlin auf. Die massiven turmartigen Bauten auf rechteckiger Grundfläche mit schmückendem Beiwerk[891] waren stark an Vorbilder aus der traditionellen Festarchitektur angelehnt. Die einzeln stehenden Säulen, Schmuckpfeiler oder Schmuckwände[892] mit kannelierten Eckpfeilern, geritzten Quaderformen, schlichten Gesimsen, Reichssymbolen und Flammenschalen ergaben ein Konglomerat klassizistischer Formen. In ihrer Monumentalität waren sie stark geprägt durch das klassische Formenrepertoire ägyptischer Pylonen, die ursprünglich in Form einer viereckigen Säule aus Granit, auf quadratischer Grundfläche und oben mit einem pyramidenförmigen Aufsatz, abgeschlossen waren.

Gerade im Art déco der 20er Jahre hatten ägyptische Formen und Ornamente ihre Umsetzung auf kunsthandwerklich gefertigten Objekten wie auch in der Mode erfahren. Ganz bewusst verwendet wurde dieses Stilrepertoire ebenso im zeitgenössischen Bühnenbild. (Abb. 185) Das Motiv dafür wird aus dem folgenden Passus ersichtlich und lässt sich gleichzeitig auf die Anwendung in der Festarchitektur übertragen:

> Diese Einheit erstrebt der B[ühnenb]ildner auch wieder für Akte großen pathetischen Stils, und selbstverständlich marschieren jetzt die siegreichen Truppen der Ägypter wieder durch monumentale Dekorationen, die, ebenso wie die Figurinen, von der Glut der ägyptischen Sonne leuchten müssen. Und hier nun das zweite Merkmal des Bühnenbildners der Gegenwart nach dem ersten allgemeineren des poetischen Gehalts: die Monumentalität in der Architektur![893]

An langen Paradestraßen wurden Pylonen in gleichmäßiger Abfolge als rhythmische Gliederungselemente und zur Eingrenzung eines sakralen Bereichs genutzt. Die ästhetische Ausgestaltung der Feststraße zum 9. November wurde von soldatisch aufgestellten Pylonen dominiert, die den langen Prozessionsweg nach demselben Prinzip der ständigen Wiederholung und rhythmischen Reihung gliederten – wie es auch bei den Fahnen umgesetzt wurde. (Abb. 186) Schon in der ägyptischen Architektur flankierten Pylonen paarweise den Eingang zum Tempel[894] und markierten so den Weg des Gläubigen. So sollte auch im nationalsozialistischen Festraum der Pylon genau diesen Weg zum Festplatz als Tempelanlage abstecken. Hinzu kam das Prinzip, ein Motiv des Festplatzes aufzugreifen, rhythmisch zu wiederholen und die Symbolik damit im ansonsten profanen Straßenraum auszuweiten. Denn die Pylonen, die in München am 9. November die

---

[889] Schievelbusch 1992, S. 44.

[890] Hier wäre die Bezeichnung als Obelisk (anstatt Pylon) fast treffender gewesen: Am Morgen und am Abend, während die restliche Umgebung noch im Dämmerlicht lag, empfing er die ersten Sonnenstrahlen. So galten die Obelisken, die im Tal der Könige das Bild prägen, als ein im Stein erstarrter Sonnenstrahl. Mit den indirekt angestrahlten Licht-Pylonen der 30er Jahre war es möglich, diesen Effekt künstlich nachzubilden, Das machte die Pylonen, wie den „Obelisken zu einem sakralen Lichtkörper einen heiligen Bezirk“ markierend. Schievelbusch 1992, S. 44.

[891] *Lexikon der Kunst* Bd. V/1993, S. 809, Stichwort: ‚Pylon‘.

[892] Siehe zur Ausführung der verschiedenen Arten: Weidner 1940, S. 165 ff. Die zeitgenössische Benennung dieser Aufbauten variiert sehr stark.

[893] Ziegler in *DKiDR* 2/1939, S. 47.

[894] *Lexikon der Kunst* Bd. V/1993, S. 809, Stichwort: ‚Pylon‘.

Prozessionsstraße flankierten, waren die gleichen, die an der Rückwand der offenen Feldherrnhalle, die mit rotem Tuch ausgeschlagen war, standen. (Abb. 187)

Um kultische Areale zu markieren, wurden Pylonen auch auf dem Festplatz verwendet. Zum Hauptakt der Grundsteinlegung des Hauses der Deutschen Kunst in München beispielsweise, welcher am Bauplatz, am Rande des Englischen Gartens, vollzogen wurde, ließ der Architekt Georg Buchner eine getreppte hölzerne Haupttribüne aufstellen, hinter der sich eine breite regelmäßige Fahnenwand erhob. (Abb. 188) Die Mitte der Stufen wurde von einem schwarzen Baldachin betont, der von zwei hohen Pylonen mit räuchernden Pechpfannen flankiert wurde.[895] Diese markierten den „heiligen" Raum vor der Stirnwand.[896]

Für die Festausschmückungen zur Grundsteinlegung des Reichsbank-Erweiterungsbaus am 5. Mai 1934 in Berlin wurde ebenfalls ein Pylonen-Paar errichtet. Die sechs Meter hohen, aus Holz gebauten und mit Kochelleinwand bespannten Pylonen dienten zur optischen Einfassung einer dahinter liegenden monumentalen Stirnwand.[897] Die Stirnwand, zu der, als typisches Element, eine flache Freitreppe hinaufführte, bestand aus drei über zwölf Meter hohen turmartigen Aufbauten, zwischen denen jeweils eine fünf Meter breite und zwölf Meter lange Reichsfahne und ein Hakenkreuzbanner eingespannt waren. Die Pylonen, die zur Aufnahme von Rauchschalen dienten, schufen einen vorderen Abschluss beziehungsweise das Portal zu dem „sakralen" Bereich vor der Fahnenwand.

In kultischer und raumdefinierender Funktion sollten Pylonen damit traditionelle Aufgaben erfüllen, die ansonsten der festen Architektur oblagen, wie hier in Form eines den heiligen Bezirk flankierenden Portals. Dabei bestanden diese Pylonen aus Holz, waren mit Stoff bezogen, mit Farbe einheitlich bemalt oder mit Tannenreisig umkleidet[898] – wobei Grünschmuck nur selten und Blumen gar nicht eingesetzt wurden.[899] Wie die mobilen „Vaterlandsaltäre", die auf den „heiligen" Treppen der Festplätze Aufstellung fanden, waren die scheinbar massiven Pylonen reine Blendwerke. Es handelte sich um ephemere und nicht um dauerhafte Architekturteile, die aber die Werte einer festen Architektur ausdrücken sollten. Der jeweilige Anlass beider oben genannten Inszenierungen mag dies verdeutlichen: Es handelte sich in beiden Fällen um Grundsteinlegungen. Zelebriert wurde das baldige Entstehen einer Staatsarchitektur. Deren Werten einer zukünftigen Dauerhaftigkeit verlieh man Ausdruck durch die Verwendung eines traditionellen Formen- und Motivrepertoires.

---

[895] Schoen in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 574.

[896] Max Schoen schrieb, dass insgesamt „weihevoller Ernst" und „auf Würde gestellte, einheitliche strenge Bilder" die Festausschmückungen geprägt hätten. Schoen in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 574.

[897] *ZdB* 21/23. Mai 1934, S. 288.

[898] Wie auf einem Platz im Rahmen der Festausschmückungen am ‚Tage der Deutschen Kunst' in München 1933. Schoen in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 574.

[899] Vgl. auch Behrenbeck 1996, S. 359.

In manchen Fällen wurde hölzerne Pylonen sogar mit Mörtel überzogen. Damit wurde auch materielle Beständigkeit vorgetäuscht. Über ephemere Pylonen, wie aus Stein geschaffen, berichtete der SA-Führer Alfred Persche in seiner Schilderung der Feiern auf dem Wiener Heldenplatz am 15. März 1938, nach der Okkupation Österreichs:

> Am Ring, auf allen Straßen und Plätzen, durch die der Führer kommen wird, stehen Pylone und andere Schaumäler in für die Begriffe der Wiener gigantischer Zahl. Aus Brettern zusammengestellt, durch einen Mörtelüberzug aber den Eindruck von Steinaufbauten erweckend, sind sie wirklich im Sinne des Wortes über Nacht aus der Erde gewachsen.[900]

Die Aufstellung solcher scheinbar aus Stein geschaffenen Festaufbauten, die wie „über Nacht aus der Erde gewachsen" erschienen, war nicht unbedingt als eine Allusion auf Goethe zu verstehen, der schon die steinernen ägyptischen Obelisken als naturgewachsen beschrieben hatte[901], sondern ganz im Gegenteil: Die Aufstellung solcher Aufbauten vermochte Tatkraft und Geschwindigkeit des Regimes unter Beweis zu stellen – weswegen schließlich die Pylonen wichtige Bestandteile für die Ausstattung der Feierlichkeiten zu den Grundsteinlegungen in Berlin wie auch in München waren. Denn das Regime propagierte stets die kurze Entstehungsdauer von Staatsarchitekturen und damit seine Potenz.

Umso deutlicher kam dabei im Straßenraum die Illusion steinerner Dauerhaftigkeit durch die Kontrastierung mit einer Beweglichkeit, wie der flatternden Fahne, zum Ausdruck – wie häufig auf offiziellen Photographien zu erkennen ist. So schrieb auch Weidner über die Ausschmückungen zur „Ehrerbietung" Mussolinis 1937:

> Den Gegensatz zur starren Ruhe der Pfeilerarchitektur bildeten die an den Häuserfronten der Straße Unter den Linden kulissenartig angebrachten, horizontal gegliederten, langen Fahnen der beiden Staaten, die, jede einzelne mit einem breiten Goldrand geziert, einen bunten und bewegten, dabei doch so einheitlichen, seitlichen Straßenabschluß darstellten. [...] So kam innerhalb dieser Fahnenwände die festliche Architektur der Pfeiler zu stärkster Wirkung.[902]

Dass nicht nur die daran angebrachten Fahnen, sondern besonders der ‚Gürtelschmuck' an den Fassaden mit den „steinernen" Pylonen Gegensätze bildeten, wird in einem weiteren Passus des Architekten Bruno Meister deutlich: „Im Gegensatz zur klassischen

---

[900] „In der im Reiche schon seit Jahren üblichen, uns aber noch ganz unbekannten Art ist die Gestaltung des Straßenbildes organisiert. Dazu wurde die Parole ausgegeben, Geld spielt hierbei überhaupt keine Rolle. Und nun leuchtet von allen Häusern, Fenstern, Licht- und Tramwaymasten, von tausenden und tausenden rasch aufgestellten Fahnenstangen ein Fahnenmeer. Von allen von der Stadtgemeinde, den Ämtern und öffentlichen Körperschaften ausgehängten Fahnen flattern zusätzlich noch schwere Gold- und Silberstreifen. Alle Straßenbahnen, alle Stadtbahnwagen, die Lokomotiven der Fern- und Vorortezüge, alles ist mit einem Meer von Fähnchen und mit schweren Gold- und Silbertransparenten geschmückt. Am Ring, auf allen Straßen und Plätzen, durch die der Führer kommen wird, stehen Pylone und andere Schaumäler in für die Begriffe der Wiener gigantischer Zahl. Aus Brettern zusammengestellt, durch einen Mörtelüberzug aber den Eindruck von Steinaufbauten erweckend, sind sie wirklich im Sinne des Wortes über Nacht aus der Erde gewachsen." Alfred Persche, Hauptmann Leopold: *Der Abschnitt 1936-1938 der Geschichte der nationalsozialistischen Machtergreifung in Österreich*, unveröffentlichtes Manuskript, o. D., S. 290 f. Abgedruckt in: „Der 15. März 1938, Wiener Heldenplatz", in: *‚Anschluß' 1938. Eine Dokumentation*, Hrsg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien 1988, S. 335-341. Darstellung des SA-Führers Alfred Persche, o.D. (1947) auf der Homepage des DÖW - Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Quelle: http://www.doew.at/thema/thema_alt/wuv/maerz38/heldenplatz.html. Zuletzt eingesehen am 2. April 2002.

[901] Goethe: „Granit II", in: *Sämtliche Werke Abt. I*, Bd. 25, 1989, S. 312. Nach Wagner 2000, S. 189. Stein, der Natur entwachsen, hatte sich schon im 19. Jahrhundert zu einem Topos auch in bildlicher Umsetzung entwickelt. Siehe ebd.

[902] Weidner 1940, S. 153 f.

Ruhe der Adlersäulen waren die Hausfluchten Haus an Haus mit gewaltigen Fahnen des Imperiums und des Reiches geschmückt, die sich, jede einzelne mit einem breiten Goldband geziert, im Spiel des Windes ballten.“[903] Mit diesen ephemeren Aufbauten wurden Unbeweglichkeit und Starre zum Ausdruck gebracht, in dem Bestreben, Werte der Beständigkeit zu bezeugen.

Umso prägnanter erschienen diese Gegensätze von Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit, wenn aus den Pylonen ephemere Stoffe wie Rauchschwaden oder Flammen aufstiegen. Pylonen, die mit Feuerschalen oder Pechpfannen bekrönt waren, wurden im Nationalsozialismus besonders im Rahmen von Totenfeiern verwendet. (Abb. 189) Neben den Gestaltungselementen der Fahne und des Grünkranzes waren Pylone somit ein wichtiger Bestandteil des Heldenkultes. In einem Ratgeber heißt es, wie eine Anweisung zu der Ausgestaltung von Totenfeiern: „Grünpfeiler mit Pechpfannen säumen den Raum.“[904] Bei einer offiziellen Trauerfeier an der Nibelungenhalle in Passau zu Ehren einer ‚NS-Frauenschaftsführerin‘ „brannten auf hohen Pylonen Flammen der Trauer. Der Hintergrund der Bühne war mit rotem Fahnentuch ausgeschlagen.“[905] Sogar zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘ 1937 wurde der Karolinenplatz, der oberhalb des Königsplatzes liegt und selbst bei diesem „Kulturfest“ thematisch dem ‚Gedenken an die Opfer des 9. November‘ gewidmet war, von 20 hohen Pylonen mit brennenden Feuerpfannen umschlossen.[906] (Abb. 190) Auf dem Odeonsplatz vor der Feldherrnhalle brannte „auf massigem pylonenartigem Unterbau in gewaltiger Schale die feierliche Erinnerungsflamme“[907]. Die wichtigste Totenfeier, bei der Pylonen als Raumelemente benutzt wurden, wurde nämlich bei den alljährlichen Feiern zum 9. November in München begangen. Die Aufnahme und visuelle Inszenierung dieses Nationalfeiertags am ‚Tag der Deutschen Kunst‘ verdeutlicht seinen Status.

Die Ausgestaltung oblag wieder dem Münchner Architekten Georg Buchner.[908] Sie war ab 1935 festgelegt worden und sollte, wie der Berliner Dauerschmuck, „für alle Zu-

[903] Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938, S. 168.

[904] Kolbrand 1937, S. 88.

[905] Margareta Schneider-Reichel (22. März 1891- 4. Mai 1944) war NS-Frauenschaftsführerin in Passau, Malerin und Ehrenbürgerin der Stadt. In der zeitgenössischen Beschreibung heißt es: „Es war zum ersten Male, dass die Nibelungenhalle Stätte einer Trauerfeier wurde. In ehrfürchtigem Schweigen verharrten die Tausende in den Reihen und auf den Galerien, als durch den Mittelgang, an dem Männer der SA und des NSKK Spalier bildeten, das Ordenskissen und die Kränze, darunter der Kranz des Gauleiters, vor die Bühne getragen wurden und die Angehörigen der Verstorbenen von Kreisorganisationsleiter Hager auf ihre Ehrenplätze geleitet wurden, wo sie dann vom Kreisleiter begrüßt wurden. Unter den leisen Klängen einer Streichmusik von Händel teilte sich dann der Vorhang der Bühne und gab den Blick frei auf den von einer Hakenkreuzfahne bedeckten Sarg, an dessen Kopfende erhöht der Fahnenträger mit der Kreisfahne stand und an dessen beiden Seiten sechs Politische Leiter Ehrenwache hielten. Blumen umgaben den Sarg und mitten zwischen Lorbeerbäumen brannten auf hohen Pylonen Flammen der Trauer. Der Hintergrund der Bühne war mit rotem Fahnentuch ausgeschlagen. Quelle: „Führungen des Stadtarchivs Passau im Nationalsozialismus“ Quelle: http://www.fmi.uni-passau.de/passau/stadtarchiv/fuehrung/drtreich/uebersicht.html. Seite erstellt von Andreas Gehmeyr am 26. Juli 1993. Textstelle zur Station der Stadtführung Ludwigstraße/Theresienstraße Passau auf der Seite: http://www.fmi.uni-passau.de/passau/stadtarchiv/fuehrung/drtreich/ludwigsstr2.html. Zuletzt eingesehen am 3. März 2002.

[906] *ZdB* 37/15. Sept. 1937, S. 925.

[907] Ebd.

[908] Schrade 1939, S. 14 f.

kunft“ einheitlich bewahrt werden.[909] Der Münchner Festzug führte bewusst durch die historischen „Straßen des 9. Novembers“, die vom Bürgerbräukeller zur Feldherrnhalle und von dort zum Königsplatz verliefen.[910] Durch die Festlegung jener Paradestraßen oder hinführenden Leitwege nahmen diese den rituellen Charakter quasi-religiöser Prozessionswege an, die (wie im Barock) regional begrenzten Nahwallfahrtszielen galten.[911] In der Nacht vor der Überführung der „Märtyrergebeine“ zu den Ehrentempeln wurden die Särge in der Münchner Feldherrnhalle feierlich aufgebahrt.[912] An der Rückwand dieses offenen Hallenbaus, die mit riesigen Hakenkreuzfahnen ausgekleidet war, standen sechzehn Pylonen mit Flammenschalen. In den an die Feldherrnhalle angrenzenden Straßen waren an Überspannungsdrähten und an den Hausfassaden riesige Banner mit Hakenkreuz und drei Runenzeichen in Gold und Rot angebracht. (Abb. 191)

Während Benno von Arents Pylonen für Berlin eine „steinerne“ Dauerhaftigkeit vorgaben, waren bei Heldengedenkfeiern die Pylonen – ebenso häufig wie bei anderen Inszenierungen – aus Holz gefertigte Riesenpfeiler mit Stoff bespannt oder mit Farbe gestrichen.[913] Der ‚Kreuzweg der Bewegung‘, der vom Bürgerbräukeller zur Feldherrnhalle führte, war in regelmäßigen Abständen von paarweise vier Meter hohen aufgestellten „wuchtigen rotbraundrapierten Obelisken“[914] flankiert. In ihrer Gestalt entsprachen diese insgesamt 300 Pylonen den Riesenpfeilern, die hinter den Särgen in der Feldherrnhalle standen[915] und als ‚Totensäulen‘[916] tituliert wurden. Wichtig war auch hier wieder die Farbsymbolik: Die Farbe dieser Pylonen wurde als ‚Novemberrot‘ bezeichnet und chiffrierte das vergossene Blut der Märtyrer.[917]

In München wurde den Pylonen sogar insofern eine rituelle Funktion innerhalb des Festzugs verliehen, als vor jedem Pylon ein kurzer Halt gemacht wurde: In goldenen Buchstaben war dieses „stumme Totenspalier“[918] mit der Aufschrift „*Zum Appell!*“ versehen, darunter war der Name eines der Toten markiert (Abb. 192), der gleichzeitig

---

[909] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 207.

[910] Die „nationale Via Triumphalis“ bildete die Briennerstraße, die als Rahmen für den Gedenkzug seit der Einweihung des Königsplatzes (1935) fester Bestandteil des zyklisch wiederkehrenden Festrituals war und von der Feldherrnhalle (Friedrich von Gärtner) zum Königsplatz führte.

[911] *Lexikon der Kunst* Bd. V/1993, S. 600 f., Stichwort: ‚Pilgerwesen‘. Die bekanntesten Santiagostraßen des Mittelalters verbanden hingegen ganze Landstriche.

[912] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 230.

[913] In einem Buch zur Festgestaltung heißt es als allgemeine Empfehlung: „Die Pfanne ist durch einen kleineren, nur dunkel bespannten oder gestrichenen Sockel über den Pfeiler erhoben.“ Der Durchmesser der Pfanne sollte wiederum die Diagonale des Pfeilergrundrisses nicht überschreiten. Kolbrand 1937, S. 88.

[914] „Ihr seid auferstanden in der Freiheit des Dritten Reiches“, in: *VB* (Norddeutsche Ausgabe) 313/9. Nov. 1935. Die Frontseite wird von einer Zeichnung (gezeichnet MJÖLNIR) illustriert: Drei Särge, aus denen ein schemenhaft gezeichneter Soldat „aufersteht“, hinter dem Hakenkreuzfahnen wehen. Hinter dem Pseudonym Mjölnir verbarg sich der Propaganda-Zeichner und ‚Reichsbeauftragter für künstlerische Formgebung‘ Hans Schweitzer. Vermutlich war der Name eine Anspielung auf das Wort „Mjöllnir“, das allerdings mit Doppel-L geschrieben wird. „Mjöllnir“ bedeutet „Zermalmer“ und bezeichnet den Hammer des Thors. Siehe zu Schweitzer: Ernest K. Bramsted: *Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda*, Frankfurt am Main 1971, S. 71; Hans Diebow: „Politische Graphik: Mjölnir“, in: *DKiDR* 2/Feb. 1937, S. 68-75.

[915] In den Jahren zuvor hatten in den Straßen stelenartige Kandelaber als Feuerträger gedient, die ab 1935 durch den Festschmuck Buchners ausgetauscht wurden.

[916] „München im Zeichen des Totengedenkens“, in: *Rheinische Landeszeitung* vom 9. November 1935. BA Koblenz, NS 26/103. Zit. nach Behrenbeck 1996, S. 358.

[917] Behrenbeck 1996, S. 359 nach Hartmann 1976, S. 54; Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 232.

„wie eine Heiligenlitanei“[919] über Lautsprecher ertönte, unterstrichen durch dramatische Paukenschläge.[920] Die rhythmische Reihung wurde dabei in ihrer choreographischen Umsetzung wiederholt. [921]

Während die Pylonen in der Feldherrnhalle wie auch die hohen Kandelaber der Ehrentempel mit Feuerschalen versehen waren, in denen die als „ewige Flamme“ loderte, waren die Pylonen, welche die Straßen säumten, mit Rauchpfannen bestückt. Rauch gilt traditionell als Wegweiser ins Jenseits[922] und ist folglich mit einer totenkultischen Symbolik verbunden. Bei den symbolistischen Malern der Jahrhundertwende hatte der von Flammen aufsteigende Rauch unlängst seine Umsetzung im Zusammenhang mit der Darstellung heidnisch-sakral anmutender und geographisch kaum lokalisierbarer Orte gefunden, die von Steinfelsen oder Bäumen umringt und mit Opferaltären ausgestattet waren. Die aus Pylonen aufsteigenden Rauchsäulen konnten „als im Dienste ‚höchster‘ Mächte gesetzte Opferzeichen erlebt werden“[923]. So war eine Vorstellung des Opferfeuers mit dem Glauben verbunden, dass die Stoffe, welche die Flammen als Opfergabe verzehrten, freigesetzt wurden, um als Rauch in den Himmel aufzusteigen. Genau „dorthin, wo man die Gottheiten lokalisierte“[924] – und genau dorthin, wohin die „Helden der Bewegung“ aufsteigen sollten. (Abb. 193) Rauminszenatorisch diente dieser Rauch sogar dazu, die Illusion des viel zitierten Novembernebels hervorzurufen, in dem die „Märtyrer“ schließlich „gefallen“ waren – wie man auf Pressephotographien und besonders verdichtet und ästhetisch überhöht auf einem Gemälde *Die Fahne* von Paul Herrmann, 1940, erkennen kann. (Abb. 194) Als Allusion und emotionelle Einstimmung auf das zelebrierte historische Geschehen wurden die umliegenden Gebäude und der Blick in die Straßenschluchten durch den schweren Rauch verhüllt und so die alltägliche Umgebung illusionsfördernd ausgeblendet. So sind kultische Räucherungen, wie die des Weihrauches, stets mit dem Numinosen und Verhüllenden verbunden.

---

[918] *VB* 9. Nov. 1935, S. 1 f. Zit. nach Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 230.

[919] Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998, S. 48.

[920] Siehe dazu: *VB* 10.-12. Nov. 1935, S. 1 f. Zit. nach Behrenbeck in Brock/Preiss 1990, S. 231.

[921] Rhythmus wurde in Deutschland „in die Konstruktion einer metaphysischen, spezifisch deutschen Wesensart überführt“ (Baxmann 2000, S. 237), am deutlichsten bei Aufmärschen jeder Masseninszenierung umgesetzt. Zu nationaler Einheit hunderter Tänzer und Tänzerinnen verdichtet, flossen diese liturgischen Elemente auch in tänzerische Massenspektakel ein, wie beim chorischen Bewegungsspiel der Olympischen Jugend 1936. „Es enthielt alle Elemente, die den Massentanz innerhalb einer politischen Liturgie kennzeichnen: ein gruppenspezifisches Bewegungsmaterial und gruppenspezifische Gestik, vom rituellen Schreiten bis zu verschiedenen Reigenformen über rituelle Anrufungen, chorische Hymnen, Fanfaren, Fahnenschwingen und fügte den Tanz in eine liturgische Gesamtkonzeption ein.“ Siehe dazu die umfangreiche Arbeit von Inge Baxmann: Baxmann 2000, S. 240 f.

[922] Lurker *WdS* 1991, S. 821 f., Stichwort: ‚Weihrauch‘.

[923] Thöne 1979, S. 73 f.

[924] Kuhn 1938, S. 62.

5. Zusammenfassung: Städtische Feststraßen

Je nachdem welche Straßenstrukturen vorgefunden (oder im Zuge von Umbaumaßnahmen geschaffen) wurden, trugen ephemere Inszenierungsmittel wesentlich zu einer präziseren Absteckung, Abgrenzung und ästhetischen sowie ikonographischen Umwandlung profaner Straßenzüge zu einem politischen Kultraum bei. Geschmückte Feststraßen schufen räumliche, symbolische und materielle Verbindungen zwischen so genannten Etappenorten, an denen entweder am Festtag bestimmte Programmteile stattfanden oder an denen wichtige Denkmäler dekoriert oder gar eigens errichtet wurden. Diese Verbindungen und Ausweitungen auf ästhetischer Ebene herzustellen, war eine der wichtigsten Aufgaben geschmückter Prozessionsstraßen. Denn durch die ständige Wiederholung von Symbolen, Farben und dem Einsatz ganz ähnlicher gestalterischer Methoden, wie auf dem Festplatz, konnte das profane und unfestliche Alltagsgesicht der städtischen Straßenzüge mit dem Festschmuck überblendet werden, um damit den Festinhalten eine Allgegenwärtigkeit zu verschaffen.

Dieses Prinzip äußerte sich auch in der Farbgebung der Feststraßen, bei denen, wie auf dem Festplatz, die Staatsfarbe Rot dominierte. Die ästhetische Inszenierung eines jeden politischen Raums wurde von dem Prinzip der Reihung, der Kontrakomposition und der Konzeption von Bildserien bestimmt, die wesentlichen kompositionellen Grundmustern des „Neuen Sehens“ entlehnt waren – und sich in perfektionierter Form in dessen photographischer Reproduktion wiederfanden.[925] Blockhafte Ornamente und sich ständig wiederholende, einheitliche auch feinteilige Festschmuckelemente wurden zu konstituierenden Teilen des Festraums: Durch die Aufstellung von Pylonen, die Einrichtung eines ‚Gürtelschmucks‘ oder die Schaffung von Fahnentunnel bezogen sich die gleichförmigen Elemente aufeinander, wodurch ein rhythmisches Raumgefüge entstand. Sogar austauschbare faschistische Wappen und Symbole wurden entlang achsialer Paradestraßen ständig wiederholt. Schmückungsprinzipien wie das des ‚Gürtelschmucks‘ ergaben eine „geschlossene Reihung“[926], während durch die Aufstellung von Pylonen eine „offene Reihung“[927] entstand. Gleichermaßen verhinderten beide Reihungstypen „eine allegorische Entzifferung eines einzelnen Elements“[928]. Gleichsam die Aufgabe, vielmehr noch die Verpflichtung des Einzelnen symbolisierend, sich geordnet in eine Gemeinschaft einzufügen, die quasi nur seriell in ihrer Wiederholung wuchs.

[925] Eine ausführliche Analyse von übernommenen Bildformen des Neuen Sehens gibt: Sachsse in Nerdinger/*Bauhaus-Moderne* 1993, 72 ff.
[926] *Lexikon der Kunst* Bd. VI/1994, S. 86, Stichwort: ‚Reihung‘.
[927] Ebd.
[928] Raith 1997, S. 58.

Kapitel 3

Politische Kulträume in der Naturlandschaft

Naturraum als politischer Inszenierungsort

> Die Gelegenheit, eine Feier im Freien durchzuführen, sollte nirgends versäumt werden, denn hier fällt von vornherein die Gefahr fort, eine bereits vorhandene Fassade durch eine neue zu umkleiden. An der Natur ist nichts zu verderben, sofern die Feierstätte bereits sinnvoll und dem Gehalt der Feierstunden entsprechend, nach Größe wie nach Einrichtung angelegt wurde. In vielen Gegenden Deutschlands sind nicht nur neue Feierstätten in großer Anzahl entstanden, sondern auch Kundgebungsplätze und -felder, dem Zweck, eine Gemeinschaft zu versammeln, wieder zugeführt worden.[929]

Stadt und Natur als Inszenierungsorte standen in einem ebenso ambivalenten Verhältnis zueinander, wie Technikdemonstration und volkstümelndes Handwerksgehabe, was in der Festraumgestaltung in zwei einander diametral entgegengesetzten Bewegungen zum Ausdruck kam. Während in den Städten vielfach Grünflächen und Bäume den Umgestaltungsplänen zum Opfer fielen, wurde in der freien Landschaft die Natur zelebriert.[930] „‚Deutsche Lande', ‚Deutscher Wald' sollten als alte Träger nationalen Empfindens Stützen nationalsozialistischer Weltanschauung werden"[931] – ob in lyrischer Umsetzung[932], als heimeliges Wandgemälde oder als reales Erlebnis. Nicht die Parkanlage oder der Garten[933], sondern die Landschaft wurde zu dem Ort erhoben, wo Kunst und Natur sich zugunsten eines heimat-patriotischen Naturerlebnisses trafen.[934] In einem Vortrag auf dem *Deutschen Volkstums- und Heimattag* in Kassel hieß es 1933:

> Alles sinnvolle organische Menschenwerk versucht im Sinne der Natur das Einzelne so zu gestalten, dass es in Harmonie mit dem Ganzen bleibt, dass es aber womöglich über sich selbst hinauswächst, dass es schon als Einzelnes das zum Ausdruck bringt, was die Natur nur in ihrer Gesamtheit ausspricht. Gelingt dies, so wird das menschliche Schaffen zum Kunstwerk, und sei es an sich noch so bescheiden.[935]

Schon 1902 hatte der Architekt und spätere Propagandist nationalsozialistischen Gedankenguts Paul Schultze-Naumburg „die herrschenden gesellschaftlichen Gewohnheiten der Landschaft" wie auch die des Gartens angeprangert.[936] Die „Besinnung auf das vorindustrielle Vaterland" war für ihn das Gegenmodell.[937] Als Keimzelle für dieses

---

[929] Roth 1938, S. 65.

[930] Wie es im Falle des Lustgartens und des Königsplatzes geschah. Zu Veränderungen in der Parklandschaft im Zuge der Hauptstadtplanungen (Verbreiterung der Charlottenburger Chaussee, Umsetzung der Siegessäule zum Großen Stern), welche die von Lenné geprägte Gestalt des Tiergartens von innen heraus zerstörten, siehe: Hainer Weißpflug: „Bäume und Sträucher statt Gemüsefelder. Die erste neue Linde im Tiergarten", in: © Edition Luisenstadt, 1999, S. 93. Quelle: www.luise-berlin.de bms@luise-berlin.de. Zuletzt eingesehen am 27. Februar 2002.

[931] Mittig in Wagner 1991, S. 457.

[932] Siehe zu Naturlyrik im Nationalsozialismus: Emmerich in Grimm/Hermand 1981, S. 77-117.

[933] Der Einzelgarten sollte nur noch als „organisches Stück des Ganzen" einen Sinn erhalten. Wilczeck 1936, S. 220. Zit. nach: Wolschke/Gröning 1984, S. 14.

[934] Wimmer 1987, S. 430. Im Nationalsozialismus wurde die vermehrte Diskussion um Volksparks und Gartenstädte, die seit den 1910er Jahren entfacht war, zugunsten eines Naturerlebnisses in der Landschaft umgelenkt. Siehe ebd., S. 418 ff. u. S. 454.

[935] Auszug aus dem Vortrag des Oberregierungs- und -baurats Gessner auf dem ‚Deutschen Volkstums- und Heimattag' in Kassel 1933. Abgedruckt in: Gessner in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 575.

[936] Wimmer 1987, S. 439.

[937] Ebd.

„Bestreben, die Natur für sich zu reklamieren und sich mit ihr zu identifizieren“[938] gilt die deutsche Jugendbewegung der Jahrhundertwende, die jene Gegenbewegung zur Zerstörung der Natur während der aufkeimenden Industrialisierung gebildet hatte.[939] Besonders die *Heimatschutzbewegung* hatte sich bereits um 1900 für die „Bereinigung“ der Landschaft eingesetzt. [940]

In den 30er Jahren artikulierten sich gerade die Forderungen dieser „Traditionalisten“[941] nach einer regionalen und nationalen Gestaltung der Landschaft und bildeten einen Gegenpol zum verhassten internationalen Neuen Bauen.[942] Unter diesen Vorzeichen wurde die Herausarbeitung spezifischer Gestaltungsmerkmale der einzelnen Landschaften als Lebensräume deutscher Menschen als Ziel formuliert[943] und mit dem Begriff der ‚Bodenständigkeit‘ manifestiert: „Landschaftsanwälte“ wurden eingesetzt, um diese Forderungen zu vertreten, um schließlich Landschaft mit symbolischen, mystifizierenden und herrschaftlichen Bedeutungen zu überlagern.[944] Genauso, wie das „Erlebnis-Autobahn” auf die Wahrnehmung *deutscher* Landschaft abzielte, wurde eine „mit allen Mitteln geförderte Landschaftsmalerei”[945] propagiert. Diese gesamte Bewegung prägte die Gestaltung von Festplätzen in der Natur und die Verwendung von Naturmaterial als Festschmuck, das spolienhaft diese Bedeutungen auch in das städtische Ambiente zu übertragen vermochte.

I. Die Inszenierung und Ästhetisierung von Rassenerhalt und Kriegsbereitschaft: Die ‚Reichserntedankfeste‘ am Bückeberg

1. ‚Blut und Boden‘ – Das propagandistische Motiv

Als erhebliche Differenz zu städtischen Veranstaltungsorten zeigt sich bei Festplätzen in der Natur die Abkehr von einem isolierten Raumgefüge unter freiem Himmel, sowohl in räumlicher als auch in materieller Hinsicht. Das größte und wichtigste Massenfest in

[938] Mosse 1993, S. 135.
[939] Ebd.
[940] Wolf/*Heimatschutz* 1930, S. 138-145; Nach der 9. Bekanntmachung des Werberates der deutschen Wirtschaft 1936 wurde „Bodenanschlag“ außerhalb von geschlossenen Ortschaften „ganz untersagt, ebenso Daueranschlag“. Lindner in *Baugilde* 34/1936, S. 1038.
[941] Siehe zu diesen Tendenzen einer konservativen Revolution: Armin Mohler: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918 – 1932. Ein Handbuch*, Graz 1999; Karl Otto Paetel: *Nationalbolschewismus und nationalrevolutionäre Bewegungen in Deutschland. Geschichte, Ideologie, Personen*, Schnellbach 1999; Klaus Bergmann: *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft,* Schriftenreihe: Marburger Abhandlungen zur politischen Wissenschaft; 20, Meisenheim am Glan 1970.
[942] Seifert 1929. Zit. nach Wolschke/Gröning 1984, S. 14.
[943] Wolschke/Gröning 1984, S. 20.
[944] Genauso, wie es die verschiedensten vergangenen Herrschaftsformen bereits praktiziert haben. Siehe dazu: Warnke 1992.
[945] Mittig in Wagner 1991, S. 457.

einer freien unbebauten Landschaft waren die jährlich Anfang Oktober[946] zelebrierten Erntedankfeste des Regimes, die auf dem Bückeberg stattfanden. Der Bückeberg liegt in einer Hügellandschaft des geographischen Dreiecks, das von Hameln, Goslar und Hannover markiert wird. (Abb. 195) Der kleine Berg befindet sich etwa acht Kilometer südöstlich der Kleinstadt Hameln, oberhalb der Weserwiesen, unmittelbar an die Ortschaft Hagenohsen angrenzend. (Abb. 196) Die 1934 zum nationalen Feiertag erhobene und offiziell als ‚Reichsbauerntag' bezeichnete Veranstaltung fand dort insgesamt fünf Mal bis einschließlich 1937 statt. Der Inszenierungsradius des Festplatzes vereinnahmte nicht nur den Himmel, sondern bedeutete die Indienstnahme der gesamten Natursphäre. So hieß es mehrfach, wie auch im folgenden Passus über den Bückeberg: Bei der „Gestaltung eines großen Festes im freien Land [...] galt es, eine ganze Landschaft, dem Charakter des Festes entsprechend, künstlerisch zu gestalten."[947] (Abb. 197)

Trotz Anbindungen an christliche Kulte und Rituale war der Hauptveranstaltungsort gänzlich vom traditionellen Standort eines christlichen Erntedankfestes, der Kirche, gelöst. Doch wie ein Pilgerort sollte auch diese Feierstätte Teil eines festen Kultes werden:

> Nun werden sie alle Jahre wallfahren zum Bückeberg, am Erntedanktag, den Führer zu sehen, den Führer zu hören, dem Führer ihre Treue zu geloben und sich neue Kraft zu holen für ihr schweres aber heiliges Werk. Und nach Jahrhunderten werden junge Geschlechter antreten und in Erinnerung an das Jahr der Erhebung, an das Jahr der Befreiung den Treueschwur für Volk und Heimat wiederholen. [...] Einem großen freien Volk, einem ewig jungen Volk wird der Bückeberg nicht mehr ein geologischer Begriff sein, sondern Weihestätte und Verpflichtung.[948]

Ähnlich wie bei den Kundgebungen zum 1. Mai spielten volkstümliche Schmückungselemente und Symbole, wie der Erntekranz, eine primäre Rolle.[949] (Abb. 198) Um sich von kirchlichen Strukturen zu distanzieren, wurden Naturmythen zelebriert[950], die ihre historische Anbindung bei germanischen Kulten fanden, was sich besonders konkret im Postulat des Festplatzes als germanische ‚Thingstätte' äußerte. In germanischer Zeit bezeichnete das „Thing" (Ding), die Volks-, Heeres- und Gerichtsversammlung, auf der alle Rechtsangelegenheiten des Stammes (auch die Entscheidung über Krieg und Frieden) behandelt wurden. Das Thing fand unter Vorsitz des Königs (Stammes-, Sippenoberhauptes) unter freiem Himmel an festgelegten Orten (Mal-, Thingstatt) statt. Diese Verbindungen zum ‚Germanentum' waren ebenso bei der Aufnahme volkstümlicher Erntedankbräuche vorhanden. So ist die Erntezeit schon von jeher umrahmt von An-

[946] Am 1. Oktober 1933, 30. September 1934, 6. Oktober 1935, 4. Oktober 1936 und 3. Oktober 1937.

[947] Auch im *Illustrierten Beobachter* schrieb man 1933: Bei der „Gestaltung eines großen Festes im freien Land: Der Tag der deutschen Bauern galt es, eine ganze Landschaft, dem Charakter des Festes entsprechend, künstlerisch zu gestalten". *Illustrierter Beobachter* 44/4. Nov. 1933, S. 1442-1445, hier S. 1443, Zit. nach Herz 1994, S. 220.

[948] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 271.

[949] Siehe zu diesen Symbolen und volkstümlichen Bräuchen: Pfannenschmid 1878.

[950] „Die Tatsache, dass heute das bäuerliche Erntedankfest häufig mit dem kirchlichen zusammenfällt, darf nicht dazu verleiten, seinen Ursprung etwa erst in christlicher Zeit zu suchen. Gerade das hier zutage tretende Brauchtum ist so innig mit der Glaubenswelt unserer Vorfahren verbunden, dass eine weitere Beweisführung unnötig erscheint." Helm 1937, S. 32.

fangs- und Abschlussbräuchen[951], die nicht nur den Zyklus der Natur, sondern auch des Lebens versinnbildlichen können.

Das propagandistische Motiv für die Erntedankfeste wurde gleich am allerersten Erntedanktag, am 1. Oktober 1933, in einer Rede formuliert und als Broschüre verbreitet. Das wichtigste Schlagwort darin lautete ‚Blut und Boden'.[952] Richard Walter Darré, Reichsminister für Landwirtschaft, Reichsbauernführer und zugleich SS-Mann, propagierte mit diesem Begriffspaar idealisierte bäuerliche Lebensformen als Gegengewicht zur urbanen Kultur und verband es mit rassistischen Ideen.[953]

Ein langfristig angelegtes ökonomisches Ziel war, dass Deutschland nicht mehr auf den Import von bestimmten Gütern angewiesen sein sollte. Durch eine agrarische Umstrukturierung sollte das ‚Dritte Reich' unabhängig werden, um im Kriegsfall keine Ernährungskatastrophe zu erleiden. Die wirtschaftliche Bedeutung und das gesellschaftliche Selbstbewusstsein der Bauern waren während der Industrialisierung und insbesondere in der Weimarer Republik sehr gesunken. Jetzt galten die Bauern als die Verkörperung einer gesellschaftlichen Elite, die in auserlesener Reinform die idealen Möglichkeiten des Volkes, also der nordischen Rasse personifizieren sollten.[954] Um frühzeitig das Bewusstsein sogar der Jugend darauf zu lenken, wurden Lehrer dazu angehalten, neben Gedenkstunden propagandistische, agrarkulturelle Inhalte im Unterricht einzuflechten und betont mit städtischen Schulklassen als vorbereitende Maßnahme auf dieses Fest einen Bauernhof zu besuchen.[955]

Obwohl überall Parallelfeiern stattfanden, stellte man sich von der rituellen Begehung her vor, dass die Feiern der „völkischen Gemeinschaft" nicht nur durch Rundfunkübertragungen zeitlich gleichgeschaltet werden sollten, sondern vielmehr, dass idealerweise die Städter zu ihrer „Scholle" , also zu der Zentralveranstaltung am Bückeberg hinauspilgern würden. Auf diese Weise sollte auch der Städter eine Bindung an ‚Blut und Boden' erfahren und Solidarität mit der Bauernschaft bekundet und dem völkischen Staat aus Blut und Boden Ehre erwiesen werden. (Abb. 199) Denn die Erntedankfeste dienten nicht der Zelebration einer hermetisch abgeschlossenen und isolierten Volksgruppe.

Sozialpolitisch sollte die ‚Blut- und Bodenideologie' die gesellschaftliche Funktion der Bauern als „Nähr- und Gebärstand" absichern, was einerseits eine Erhebung zum ‚Ehrenstand der Nation' durch das Reichserbhofgesetz und gleichzeitig eine Zwangsorganisation im Reichsnährstand bedeutete.[956] Eine äußerst widersprüchliche Konstruktion, die im Laufe der Zeit immer mehr zu Unstimmigkeiten führen sollte.

---

[951] Lurker *WdS* 1991, S. 179, Stichwort: ‚Erntebräuche'.

[952] Siehe: Bensch 1995, S. 25. Siehe dazu die ebenfalls sehr fundierte Publikation von: Eidenbenz 1993.

[953] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 399 f., Stichwort: ‚Blut und Boden'.

[954] Eidenbenz 1993, S. 79; Darré [1941] in Mosse 1978, S. 186.

[955] Unterrichtsmaterial wurde vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zur Verfügung gestellt und weitere Schriften (wie „Blut und Boden, die Grundlage der deutschen Zukunft") an die SchülerInnen verteilt. *Punkt III im Schreiben* des Reichsministers des Innern [Wilhelm Frick] an die obersten Reichsbehörden vom 20. September 1933 (StA Hbg 131-4 Senatskanzei 1928-45, 1933 A 123, Erntetag).

[956] Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 391, Stichwort: ‚Bauerntum'.

Doch reelle Lösungsmöglichkeiten zu den Missständen hatten die Nationalsozialisten vorerst auch nicht anzubieten. So bestand die psychologisch-propagandistische Aufgabe der Erntedankfeste auf dem Bückeberg erstens darin, die immer noch herrschenden Disparitäten zwischen Ideologie und Realität des Dritten Reiches zuzudecken[957], und zweitens in der Mobilmachung auch des Bauernstandes für den Krieg, die sich im Laufe der Jahre zunehmend konkret in den Inszenierungen widerspiegelte.

1.1 Die rituelle Begehung und zentrale Symbole

Die erheblichen Kosten für den großen Aufwand wurden zum Teil durch den Verkauf von Broschüren und eines Festabzeichens gedeckt. Das mit Erntemotiven gestaltete Festabzeichen, dessen Gestalt mehrmals wechselte, fungierte beim Träger als Zeichen der Zugehörigkeit und zugleich als Medium der Verbreitung.[958] (Vgl. Abb. 198) Auch an diesem Nationalfeiertag wurden Parallelfeiern veranstaltet und da galt: „Mittelpunkt jeder örtlichen Feier ist die Übertragung der Führerrede vom Bückeberg.“[959]

In den ersten drei Jahren waren die Teilnehmerzahlen enorm: 1933 waren 500.000 Menschen bei dem Massenfest anwesend. Die Teilnehmerzahl verdreifachte sich bis 1936 auf etwa 1,3 Millionen[960] und ging 1937 drastisch zurück. Als Grund dafür wurde das in dem Jahr sehr schlechte Wetter mit Regen und Sturm vorgeschoben. In Wirklichkeit war dieser Rückgang aber Ausdruck einer gestiegenen Unzufriedenheit der Bauern. Sie empfanden die Veranstaltung vorrangig als Parteifeier und nicht als Feier der Bauernschaft.[961] Mit ihrer Initiativlosigkeit konnten sie gegen neue wirtschaftliche Regelungen, wie eine Milchabgabepflicht, leise protestieren.[962] Anstatt Widerstand zu leisten, zogen sie sich in eine Art innere Emigration zurück in das private Leben.

Bereits 1937 fand der ‚Reichsbauerntag‘ zum letzten Mal unter freiem Himmel statt. Nicht nur die internen Kriegsvorbereitungen des Regimes – ein Jahr später wurden die sudetendeutschen Gebiete besetzt –, sondern auch die Missstände und Klagen der Bauernschaft waren Anlass dafür. Es ist davon auszugehen, dass zu diesem Zeitpunkt „alle propagandistischen Bemühungen um eine soziale Aufwertung des ‚Landvolks‘“ keinen Sinn mehr machten.[963] Dass jedoch am 30. September 1938, nur zwei Tage vor dem geplanten Beginn des Erntedankfestes, die öffentliche Absage erfolgte, hatte einen strategischen Grund: Die Sonderzüge wurden mit Soldaten belegt und in Richtung tsche-

[957] Gelderblom 1998, S. 54.
[958] Vgl. dazu Schellack 1990, S. 295 und Gelderblom 1998, S. 31.
[959] Jarosch 1939, S. 92.
[960] Siehe weiter zu organisatorischen und administrativen Strukturen des Festes: Sösemann 1999, (9. Feb. 2002), S. 21 f.
[961] Vgl. Gelderblom 1998, S. 50.
[962] Siehe dazu Schellack 1990, S. 314.
[963] Corni/Gies 1997, S. 329 f. Zur wachsenden Unzufriedenheit der Bauern siehe: Bernhard Vollmer: *Volksopposition im Polizeistaat. Gestapo und Regierungsberichte 1934-1936*, Stuttgart 1957, S. 62 ff.; Adelheid von Saldern: *Mittelstand im ‚Dritten Reich‘*, Frankfurt/Main u.a. 1985, S. 147 f.

choslowakische Grenze umgeleitet.[964] Für die Öffentlichkeit wurde die Annullierung mit dem Ausbruch einer schweren Maul- und Klauenseuche erklärt.[965] 1941 fand dann letztmalig während des Krieges in einer riesigen Halle der Domag, die für die Kriegsproduktion gebaut worden war[966], im Industriegebiet Hamelns ein Erntedankfest statt, an dem eine vergleichsweise kümmerliche Anzahl von 10.000 Besuchern teilnahm.

Ein einheitliches Programmschema wurde auch für dieses Massenfest bereits im Frühjahr 1933 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, welches auch hier mit der Feiergestaltung beauftragt war, festgelegt[967] – obwohl bei der Organisationsleitung noch Unsicherheit darüber herrschte, ob das Fest in Zukunft überhaupt auf dem Bückeberg oder gar andernorts stattfinden würde.[968] Der Festsetzung des Bückebergs als Hauptinszenierungsort waren heftige Auseinandersetzungen mit dem *Kampfbund für deutsche Kultur* unter Rosenberg vorausgegangen, der unter dem Motto „Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein" ein sechstägiges Erntedankfest plante und bereits vorbereitete. Doch nicht nur das Stattfinden einer parallelen Großfeier musste vehement unterbunden werden, sondern besonders die kirchliche Prägung wurde von Goebbels missbilligt.[969]

Kleinere Neuregelungen, die im Wesentlichen mit politischen Veränderungen zusammenhingen, betrafen in den darauf folgenden Jahren nur marginal den rituellen Ablauf[970] und wären nicht von einem Ortswechsel beeinflusst worden. Die zentralen Riten wären davon unberührt geblieben. Diese bestanden aus dem Sternmarsch der Teilnehmergruppen zum Festplatz, dem Eintreffen und dem Gang Hitlers über den Bückeberg-Platz, der Übergabe des Erntekranzes an den Reichsbauernführer und der Überreichung von Erntekrone und Erntegaben an Hitler durch eine Abordnung der Bauernschaft.[971] Abschließend folgten die Reden Hitlers und des Reichsbauernführers[972] und militärische Schaumanöver.

Am Sonntag, dem 2. Oktober 1933, begann die Veranstaltung bereits gegen fünf Uhr morgens und sollte um zehn Uhr, zwei Stunden vor dem Einmarsch Hitlers, beendet sein.[973] Die langen Wartezeiten auf dem Festplatz wurden durch diverse folkloristische

---

[964] Vgl. Gelderblom 1998, S. 59.

[965] Corni/Gies 1997, S. 278. Darré hatte Hitler noch im November 1937 erfolglos gebeten, aus „Dankbarkeit" den Bauern gegenüber, „die sich unter schwersten Bedingungen an der ‚Erzeugungsschlacht' beteiligten", noch ein Fest stattfinden zu lassen. BA-Potsdam, 06.01, Bd. 315/1. Nach Corni/Gies 1997, S. 278.

[966] Gelderblom 1998, S. 59. Diese Industriebauten aus den frühen 30er Jahren bestehen noch heute. Dort wurden im ‚Dritten Reich' auch Zwangsarbeiter beschäftigt. Freundlicher Hinweis von Bernhard Gelderblom, Hameln am 7. Juni 2002.

[967] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 680, Stichwort: ‚Erntedanktag'. Siehe weiter zu organisatorischen Strukturen: Sösemann 1999 (9. Feb. 2002).

[968] Sta Hameln, 1 Akte Nr. 1000, (Korrespondenzen 1933) Blatt 220.

[969] Siehe: Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 4 f.

[970] Siehe zum Ablauf der Erntedankfeste: Gelderblom 1998, S. 32 ff.; Zu den Programmteilen 1935: Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 9 f.

[971] Jarosch 1939, S. 91.

[972] Siehe zu propagandistischen Inhalten der Reden in den Jahren 1933-1937: Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 7 f. u. S. 18 ff. Siehe explizit zu Reden von Darré: R. Walther Darré: *Um Blut und Boden. Reden und Aufsätze*, München 1941.

[973] Vgl. Gelderblom 1998, S. 34 f.

Tanzdarbietungen und Vorführungen auf dem Platz überbrückt.[974] Derweil wurde der offizielle Empfang der Bauernabordnungen in der Reichskanzlei in Berlin abgehalten. So stand auch die Reichshauptstadt, wie idealerweise jeder Ort, ganz im Zeichen des Erntedankfestes. Hitler flog dann nach Hannover, um von dort in einem offenen Wagen zum Bückeberg gefahren zu werden. Ab 1934 empfing er die Delegierten in der ‚Hauptstadt des Reichsnährstandes', Goslar. Ab 1935 wurde der Empfang in Goslar im Saal der Kaiserpfalz nicht mehr als Eingangs-, sondern als Abschlussveranstaltung angesetzt[975], wo Hitler den Zapfenstreich der Wehrmacht auf der Terrasse abnahm. Als Übergang zum Alltag schloss das Fest mit einem großen Feuerwerk ab.

Gegen zehn Uhr, nachdem sich der Platz gefüllt hatte, nahmen als erster Programmpunkt am Führerweg die Trachtengruppen Aufstellung, die aus 3.000 ausgewählten Bäuerinnen und Bauern bestanden.[976] (Abb. 200 u. 201) Zuletzt trafen die Fahnenabordnungen der SA und des Reichsarbeitsdienstes ein, die sich um die Rednertribüne aufstellten. (Abb. 202) Erst zum Schluss, nach seiner Triumphfahrt, traf Hitler ein, der auf einem dammartig erhöhten Weg empor zum auf der Höhe des Berges aufgebauten Erntealtar stieg, um dort die Erntekrone in Empfang zu nehmen. (Abb. 203 u. 204) Der Aufstieg Hitlers, sein ‚Weg durchs Volk', sollte nach der Regie 15 Minuten dauern. Er dauerte 45 Minuten – für 500 Meter.[977] Denn bei dieser Politfeier verkörperte er den ‚Volkskanzler', der sich immer wieder durch Begrüßungen und das Entgegennehmen von Gaben zelebrieren ließ.

[974] Siehe zu den Tanzdarbietungen: Hans Friedrich Blunck: *Erntedank: Ein fröhliches, maerchenhaftes Spiel*, Theaterverlag Langen/Mueller, Berlin 1933.
[975] Vgl. Gelderblom 1998, S. 39.
[976] Gelderblom 1998, S. 35.
[977] Gelderblom 1998, S. 42.

2. Die Auswahl der Veranstaltungsorte in Anbindung an selektive Geschichtsfragmente

Dass gerade der niedersächsische Bückeberg, am Nordrand des Harzes, als Veranstaltungsort vom Regierungsrat und Organisationsleiter Leopold Gutterer ausgewählt und Goebbels vorgeschlagen wurde, hatte verschiedene Gründe. Zunächst waren es logistische: Es gab günstige und mehrgleisige Bahnverbindungen und eine große Anzahl von Bahnhöfen, die vorrangig für die An- und Abfahrten der erhofften hunderttausend Teilnehmer aus ganz Deutschland wichtig waren.[978] Außerdem war die Anlieferung verschiedenster Güter für die Erntedankfeste auf dem Schienenweg unproblematischer als mit anderen Transportmitteln. Um die Infrastruktur zu optimieren wurden deshalb Zufahrtsstraßen neu geschaffen und dadurch jedoch zusammenhängende agrarökonomisch genutzte Gebiete durchtrennt. Obwohl diese logistischen Faktoren bei jedem Festplatz wichtige Voraussetzungen waren, um reibungslose Abläufe zu gewährleisten, sind sie nicht überzubewerten. Wichtigstes Kriterium war die Möglichkeit, die Landschaft nicht nur funktionell und rituell als politischen Inszenierungsort zu okkupieren, sondern auch ideologisch aufzuladen. So schrieb auch die Lokalpresse 1935:

> Diese aus dem Volke gewachsene Kultur, diese Ernte vergangener Jahrhunderte in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen, ist die kulturelle Mission, die das Erntedankfest neben seiner innenpolitischen Hauptbedeutung zu erfüllen hat und für die die umgebende Landschaft bei den Besuchern wirbt.[979]

Landschaftsbildern kam im Nationalsozialismus ein erhöhter Status zu – ob in der Malerei oder als reale Umgebung. Nach zeitgenössischer Ansicht hätten zum Beispiel Landschaften wie Oberschlesien „weithin eine vollkommene Umgestaltung, ja überhaupt eine erstmalige Gestaltung“[980] erfordert – im Gegensatz zu Niedersachsen, das als tradiertes Bauernland galt und zugleich begrifflich zum ‚bäuerlichen Kernland‘[981] erhoben wurde. Das Land Niedersachsen sah man als fruchtbar an, was aufgrund der erbbiologisch propagierten Ansichten mit einer „gesunden“ Bevölkerung gleichgesetzt werden konnte.[982] Als Beweis dafür, dass diese Landschaft erbbiologisch nicht nur „gesunde“, sondern sogar politische Prominenzen „gebären“ konnte, wurden einerseits die vermeintlich germanischen Spuren historischer Figuren verfolgt und verbreitet und andererseits die eines aktuellen Partei-Helden, Horts Wessel[983], der nach seiner „Hinrichtung“ zu einem politischen Märtyrer der Bewegung hochstilisiert wurde. So in einer *Beilage der Niedersächsischen Tageszeitung* von 1933:

---

[978] Siehe zu den transporttechnischen und logistischen Abläufen: Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 9 f. Zu den Verkehrswegen: Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste*, S. 12. Um Besucher anzulocken, wurden Bahnermäßigungen und sogar Freifahrten offeriert. Siehe Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 11 ff.

[979] Flemes in *DWZ* 226/27. Sept. 1935.

[980] Mädling 1943, S. 14. Zit. nach: Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984, S. 22.

[981] *DWZ* 17. Sept. 1934. Nach Gelderblom 1998, S. 10.

[982] „Warum deutscher Erntedanktag in Niedersachsen?“, in: *Braunschweiger Tageblatt* vom 21. Sept. 1933.

[983] Zu Wessel siehe: Heinz Knobloch: *Der arme Epstein. Wie der Tod zu Horst Wessel kam*, Berlin 1996; Imre Lazar: *Der Fall Horst Wessel. Tatsachenbericht*, München 1982; Thomas Oertel: *Horst Wessel. Untersuchung einer Legende* (Diss. Uni. Braunschweig 1987), Köln 1988.

> Der Geist Armins, Wittekinds, Heinrich des Löwen, des deutschen Reichsgründers Heinrich I., deren aller Heimat diese erhabene Landschaft war, wird bei uns sein und der neuen deutschen Kampfjugend Vorbild und Märtyrer, Horst Wessel, kam von nahen Ahnenhöfen.[984]

Als optisches Sinn-Netz wurde sogar 1937 in einer Sichtachse zum Bückebergplatz auf der Spitze des Süntelbergs ein Horst-Wessel-Ehrenmal errichtet, das zunächst in Verbindung mit einer Freilichtbühne in Auftrag gegeben worden war.[985] Statt der geplanten Denkmalanlage wurde ein provisorischer schmaler Backsteinturm errichtet, der von einem riesigen Hakenkreuz aus Stahl gekrönt wurde.[986] (Abb. 205) Ikonographisch stellte dieser „Hoheitsturm", dessen stählernes Hakenkreuz gleichsam, wenn das Sonnenlicht sich in dem Stahl spiegelte, wie eine zweite Sonne am Himmel erscheinen konnte, keinen direkten Bezug zu der Person Horst Wessel her, sondern vielmehr zur Partei. (Abb. 206)

Die beiden Kleinstädte Hameln und Goslar wurden in ähnlicher Weise und mit denselben Absichten mit geschichtsträchtigen Bedeutungen überhöht und die Landschaft mit einem Sinn-Netz überzogen. Eine wenigstens im Ansatz vorhandene Historizität der Hauptbezugsorte war somit unabdingbar. [987] Andererseits stieg ab 1933 der nationale Status beider Orte durch die massive Propagierung im Kontext eines nationalen Feiertages natürlich schlagartig. Die niedersächsische Stadt Goslar, die knapp 100 Kilometer von Hameln entfernt liegt, galt als die „klassische Quadratmeile der Geologie"[988] und verfügt über wichtige romanische Sakral- und Profanbauten[989]. Die Kleinstadt wurde vorrangig als Ort mittelalterlicher Reichsversammlungen antizipiert. In Anbindung daran wurde der ‚Empfang der Bauernabordnungen' im Saal der Kaiserpfalz zelebriert, eine Anlage aus dem frühen 11. Jahrhundert auf dem höchsten Geländepunkt südlich der Stadt.[990] Die reale Verbindung des Ortes mit dem Festplatz fand anschließend durch den feierlichen „Gang" zum Bückeberg statt.

---

[984] *Niedersächsische TZ* 232/1. Okt. 1933.

[985] Siehe dazu Tietz 1999, S. 181 ff. Es handelte sich dabei um einen Wettbewerbsentwurf der Gebrüder Krüger, der jedoch nicht zur Ausführung kam.

[986] Tietz vermutet, dass die Freilichtbühne zu sehr in Konkurrenz zu dem Bückeberger Festplatz stand und da Speer bei den Auswertungen der Entwürfe anwesend war, konnte er darauf Einfluss nehmen. Außerdem vermutet Tietz, dass Hitler außer dem in Berlin bereits für Wessel errichteten Denkmal kein weiteres haben wollte. Siehe ebd. S. 186. Siehe zum „Provisorium", dessen 1945 gesprengte Trümmer noch heute auf dem Waldboden liegen, auch Gelderblom 1998, S. 18.

[987] In einer Serie „Lebensbilder deutscher Städte" der *Deutschen Bauzeitung* wurde in jeder Ausgabe die Bedeutung jeweils einer Kleinstadt propagiert: Sie wird nicht photographisch, sondern anhand einer „Idealzeichnung" abgebildet und eine (oder mehrere) besondere Eigenschaften werden hervorgehoben. Einleitend zu Braunschweig heißt es zum Beispiel „Heinrich der Löwe [...] hat Braunschweig zum Leben geweckt". In dem letzten Absatz: „Die Stadt des Löwen ist wieder auferstanden [...] Wenn sie die alte Vormachtstellung noch nicht wieder erlangt hat, so liegt das zum Teil an der Bahnpolitik des vorigen Jahrhunderts, die Hannover zugute kam. Aber Reichsautobahn und Mittellandkanal werden Braunschweig dafür entschädigen." „Lebensbilder deutscher Städte. 29. Braunschweig", in: *DB* vom 17. März 1937, Heft 11. 71. Jahr, S. 177 und 183.

[988] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 255, Stichwort: ‚Goslar'.

[989] An wichtigen historischen Bauten seien in Goslar genannt: Die Kaiserpfalz (11./12. Jahrhundert) mit Ulrichskapelle, die spätromanische Domvorhalle (12. Jahrhundert) mit Kaiserstuhl (11. Jahrhundert), die romanische Klosterkirche (12. Jahrhundert), die Jakobikirche (um 1500 umgebaut), die Marktkirche (um 1170, 1593 und 19. Jahrhundert), das spätgotische Rathaus (um 1450) mit ausgemaltem Huldigungssaal, ein romanischer Marktbrunnen, zahlreiche Gilde- und Bürgerhäuser und Befestigungsanlagen (um 1500).

[990] Für den jährlichen ‚Reichsbauerntag' wurde 1935/36 von der Stadt eine „Goslarhalle" errichtet. Siehe C. Bochers: „Die Reichsbauernstadt Goslar", in: *Monatshefte für Baukunst* vom November 1936.

Die bis dahin relativ unbedeutende Provinzstadt Hameln, die nur durch ihre Rattenfängersage eine gewisse mythologische Bekanntheit besessen hatte[991], wurde im Kontext einer positiven Rezeption volkstümlicher Kleinstädte fortan als ‚Stadt des Erntedankfestes' propagiert. Ähnlich wie Nürnberg bestanden Teile der Innenstadt aus historischen Fachwerkhäusern, deren Fassaden – ganz anders als die der grauen Großstadtbauten – als exemplarisch für „ur-deutsche" volkstümliche Traditionen galten. Es wurde sogar der Vorschlag debattiert, in Hameln ein Erntedank-Museum einzurichten, um Tradition und Geschichte kulturhistorisch zu institutionalisieren.[992]

Der Bezug schlechthin war hier die Landschaft, die als eine unbebaute und scheinbar unbelegte Natur von der Topographie der städtischen Festplätze abwich. Das Prinzip, dass „Umraum" seine „landschaftliche Anziehungskraft einem politischen Denkmal zur Verfügung" stellt, war bereits bei Nationaldenkmälern wie dem *Deutschen Eck* oder *Laboe* an der Kieler Förde eine bewusst eingesetzte Strategie, um „Landschaft für politische Bekenntnisse zu okkupieren"[993]. Während Stadtlandschaften sichtbare Denkmäler und Symbole bereithalten, wurden hier in erster Linie *unsichtbare* Inhalte mit ähnlich manipulativen Methoden inszeniert und propagiert. Die Bückeberger Festplatz-Anlage sollte durch ganz bewusst eingesetzte Anbindungen an die Landschaft eine Überhöhung erfahren und vice versa sogar die Landschaft im Kontext dieser Strategien politisch belegt werden.

[991] „Die Stadt Hameln a. d. Weser liegt im deutschen Mittelgebirge an einer landschaftlich hervorragenden Stelle [...]. Wer sich diese Stadt in Erinnerung an die alte Sage vom Rattenfänger im Schlaf der Vergangenheit befangen denkt, wird überrascht sein, wenn er mit ihrem regen Leben in Berührung kommt." A. Schäfer und Kurt Lüben: „Die neue Bauordnung der Stadt Hameln", in: *ZdB*, Heft 3 vom 17. Januar 1934, S. 25.

[992] Die Idee stammte von einem Studiendirektor i.R. Spanuth in Hameln, mit dem „Ziel, aus dem Plan [eines ‚Erntemuseums des Bückebergkreises'] eine ‚deutsche Angelegenheit' zu machen." (Briefwechsel; Blatt 15) Das Bückebergfest sollte dabei als gesonderter Punkt mit eingebunden, quasi historisch-volkskundlerisch erfasst werden (Blatt 19). Die Entscheidung oblag letztenendes dem Reichspropagandaministerium, das sich dagegen aussprach. (Blatt 32) (Sta Hameln, 1 Akte Nr. 983, Korrespondenzen 1936-38 Erntemuseum/-slg.). Rahmenveranstaltungen, wie Stadtführungen oder Spiele, zur Unterhaltung der Besucher, die sich während des Festes in Hameln und Umgebung aufhielten, wurden hier nach dem gleichen Prinzip des *panem et circenses* wie in Nürnberg zu den Reichsparteitagen organisiert. Siehe dazu: Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste,* S. 15 f.

[993] Warnke 1992, S. 24. In *Wasmuths Lexikon der Baukunst* wird diese Form (Berg, Baum...) in der Kategorie der „Denkmäler außerhalb architektonischer und plastischer Gestaltung" aufgeführt. Ebd. 1937, S. 143, Stichwort: ‚Denkmal'.

2.1 Der Bückeberg als germanische ‚Thingstätte'

> ...aus allen Teilen Deutschlands werden die Volksgenossen aller Stände zum Bückeberg eilen, um hier zum ersten Mal wieder seit fast undenkbarer Zeit in riesiger Volksversammlung inmitten uralter deutscher germanischer Landschaft einen heiligen völkischen Akt zu begehen, der infolge des Sieges der nationalsozialistischen Weltanschauung gleichzeitig Staatsakt ist. [...] die Kundgebung auf dem Bückeberg bei Hameln, der alten germanischen Thingstatt, wird die Krone dieser Erinnerung sein. [994]
>
> *Niedersächsische Tageszeitung, 1933*

In zeitgenössischen Texten wurde vielfach eine bereits bestehende Tradition des Bückeberger Festplatzes als Versammlungsort propagiert. Dieser Anknüpfungspunkt konkretisierte sich, als Goebbels 1933 den Bückeberg mit der Bezeichnung ‚Thingstätte'[995] in den Rang einer altgermanischen Kultstätte erhob, wie sie auch häufig in zeitgenössischen Texten bezeichnet wurde.[996] Die vielfach im Zusammenklang mit der Natur entstandenen „Freilichttheater" erfuhren ihre Umsetzung im Massentheater der ‚Thingbewegung'.[997] Die Stätte war also von Anfang an mit dieser Theaterform verbunden und daher mit dem Anliegen, einerseits die „beste Eingliederung in die gegebene Natur"[998] zu schaffen und andererseits, den Festplatz wie „Thingstätten an historischen und besonders weihevollen Orten zu gründen"[999], wie es schließlich auch Goebbels angeregt hatte.

Die Bewegung des Thingspiels[1000] wurde 1933 von Goebbels initiiert, der gleichzeitig als Schirmherr über die gesamte Organisation der Freilichtbühnen agierte[1001]. Sie knüpfte an eine verfälschte Form des germanischen Thingspiels unter Berücksichtigung der Traditionen des Laienspiels, der Naturtheaterbewegung und des Freilichttheaters an.[1002]

---

[994] *Niedersächsische Tageszeitung* (Sonderbeilage), vom Sonntag, den 1. Oktober 1933.

[995] Siehe zu Thingstätten im Nationalsozialismus: Karlfriedrich Ohr: „Thing- und Freilichtstätten", in: Weihsmann 1998, S. 197-205.; Rainer Stommer: „Da oben versinkt einem der Alltag...". Thingstätten im Dritten Reich als Demonstration der Volksgemeinschaftsideologie, Sonderdruck in: *Die Reihen fast geschlossen, Beiträge zur Geschichte des Alltags unterm Nationalsozialismus*, Hrsg. Detlev Peukert u.a., Wuppertal 1981; Eichberg/Dultz u.a. 1977; Petsch 1976. Viele der Vermutungen und Theorien in der Sekundärliteratur sind, wie vor allem bei Ohr in Weihsmann, noch vage. Eine umfassende, genaue Arbeit zu diesem Thema würde eine immer noch bestehende Forschungslücke füllen.

[996] So zum Beispiel als „germanische Kultstätte" bezeichnet bei Hardt 1936, S. 12.

[997] „Es ist, als ob das Spiel naturnotwendigerweise die Verbundenheit mit dem Volkstum, seiner Geschichte und seinem Blute bedinge, als ob das Spiel unter Gottes freiem Himmel das Bewusstsein der Verantwortung vor Gott und der Nation lebendig erhalte und die freie deutsche Luft alle Keime undeutscher Gesinnung und sittlicher Verwahrlosung ertöte. [Vergleiche: „Stadtluft macht frei"] Otto Laubinger. „Auszug aus einer Rede auf der Freilichtbühnenausstellung Köln 1933", abgedruckt in: *Hannoverscher Kurier* 372/11. Aug. 1933. Siehe zu der Thingbewegung: Petsch 1976, S. 113-119.

[998] Ludwig Moshammer: „Die Thingstätte und ihre Bedeutung für das kommende deutsche Theater", in *Bauwelt* 45/ Okt. 1935. Auszug abgedruckt in: Teut 1967, S. 229.

[999] Gelderblom 1998, S. 16.

[1000] Der Begriff des Thingspieles wurde von dem Theaterwissenschaftler Carls Niessen geprägt. Siehe zu der Thingspielbewegung auch: Hans Daiber: *Schaufenster der Diktatur, Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart 1995.

[1001] *Hannoverscher Kurier* 372/11. Aug. 1933.

[1002] *Enzyklopädie des NS* 1998, Stichwort: ‚Thingspiel', S. 758. Betreut wurde die Bewegung vom *Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e.V.*, der dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda als Glied der Reichskulturkammer unterstand. Die Träger der örtlichen Aufführungen waren die ‚Spielgemeinschaften für nationale Festgestaltung'. Inhaltlich verantwortlich für die Auswahl von Stücken, die überhaupt zur Aufführung zugelassen waren, war im Bundesausschuss ein Dichterkreis, der aus namhaften Theaterpersönlichkeiten zusammengesetzt war. Leiter der Theaterabteilung war der Schauspieler Otto Laubinger. *Der große Brockhaus*, Bd. 18/1934, S. 632, Stichwort: ‚Thingplatz'.

Anfänglich wurde diese Theaterform stark unterstützt: Im Juli 1933 fand sogar eine große Freilichtbühnenausstellung im Kölner Theatermuseum statt.[1003] In der Anfangsphase 1933 wurde häufig noch der Begriff ‚Naturtheater' oder ‚Freilichtspiel' angewendet und erst etwas später ‚Thingspiel', ‚Thingplatz' und ‚Thingstätte' zum vereinheitlichten Begriff[1004]. Eine zeitgenössische Definition dieser Bauform im *Großen Brockhaus* von 1934 lautet wie folgt:

> Thingplatz: Festplatz für die neuen Formen der Festgestaltung im nationalsozialistischen Deutschland (Massenaufzüge, nationale Weihestunden, chorische Volksspiele). Die Benennung T[hing] knüpft an das germanische Ding an. Geplant sind 400 Thingplätze, die sich architektonisch in die Landschaft einfügen.[1005]

Vollendet wurden insgesamt nur um die 50, von denen heute noch einige bestehen und verwendet werden.[1006] Denn bereits ab 1935 wurde die ‚Thingbewegung' schon wieder unterbunden und 1937 das endgültige Ende der Bewegung eingeläutet.[1007] Die eindeutigen politisch-ideologischen Absichten, die sich hinter dieser Kunstform verbargen, manifestierten sich innerhalb der inszenatorischen, gemeinschaftsfördernden Dramaturgie, die den Ideologien völkischen Gedankengutes entsprangen, wie auch in der architektonischen Ausformung.[1008] So bedingten auch hier die Massen, die an den Thingspielen partizipieren sollten, die benötigte Größe der Plätze.

Als ideale geographische Orte[1009] galten natürliche Berghänge: am besten in Form von zwei gegenüberliegenden Hängen, einer für das Publikum und einer für die Spieler.

[1003] *Hannoverscher Kurier* 372/11. Aug. 1933.

[1004] Andererseits *durfte*, nach dem Erlass der Reichstheaterkammer vom 2. Oktober 1934, aber die Bezeichnung ‚Thingspiel' nur für die Werke angewandt werden, die der Reichsdramaturg als solche zugelassen hatte. „Bis Ende 1934 sind etwa 12 Thingspiele zugelassen, darunter ‚Neurode' von R. Hehnicke, ‚Deutsche Passion 1933' von R. Euringer". Ab 1936 und spätestens 1938 wurde dann von Begriffen, mit denen kultische Anliegen assoziiert werden konnten, Abstand genommen: „Feierstätten sollte man diese Bezirke, die heute [...] überall im Reiche entstehen, besser und unmißverständlicher nennen. Denn es handelt sich hierbei keineswegs um Stilbühnenfreilichttheater, sondern um feierliche Kundgebungsorte der Bewegung." Abschnitt über die „Thingstätte auf dem heiligen Berg [Heidelberg]" aus: *VB* (Sonderausg.) 30. Jan. 1936.

[1005] *Der große Brockhaus*, Bd. 18/1934, S. 632, Stichwort: Thingplatz'.

[1006] Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, Stichwort: ‚Thingspiel'; Eichberg/Dultz u.a. 1977 und Petsch 1976. Die Angaben über die tatsächlich entstandenen Plätze weichen in der Literatur stark voneinander ab. Eine genaue Recherche ist allerdings nicht im Rahmen dieser Arbeit zu leisten. Eine Aufstellung von über 30 Thingstätten ist bei Weihsmann 1998, S. 200-205 nachzuschlagen. Wie zum Beispiel die bekannte Anlage in Heidelberg oder die Loreley-Freilichtbühne, die nach den Entwürfen des Frankfurter Architekten Hermann Senf von 1934 bis 1939 errichtet wurde und mit wenigen Veränderungen bis heute vollständig erhalten ist. Zu der Anlage in Passau siehe: Manfred Seifert: „Der Thingplatz in Passau. Architektur und Baugeschichte", in: *Ostbayrische Grenzmarken*, Bd. 41, 1999, S. 153-179.

[1007] Die Gründe für das eher langsame Absterben dieser Bewegung sind noch nicht gänzlich geklärt. Denn verboten wurde die Bewegung nicht, sondern nicht mehr gefördert. Siehe dazu: Eichberg/Dultz u.a. 1977, Kapitel 1.4 „Das Ende der Thingspielbewegung", S. 35-40.

[1008] Dies wird ansatzweise in einem Auszug einer Rede Goebbels an die Reichsbühnenleiter deutlich: „Wir werden auch den letzten Volksgenossen in den Bann der dramatischen Kunst ziehen und ihn durch sie immer von neuem für die großen Gegenstände unseres völkischen Lebens begeistern." Auszug einer Rede Goebbels an die Bühnenleiter, abgedruckt in: *Hannoverscher Kurier* 372/11. Aug. 1933.

[1009] Joachim Petsch unterteilt diese in vier verschiedene Typen: 1. Der Thingplatz innerhalb der Stadt oder des Dorfes, bei dem vorhandene Bauten den szenischen Hintergrund abgaben (Thingspiel vor dem Alten Museum von Friedrich Schinkel in Berlin) [oder in Koblenz der Thingplatz vor dem kurfürstlichen Schloss. A.d.V. Siehe: *Der große Brockhaus*, Bd. 18/1934, S. 480 mit Abb., Stichwort: ‚Koblenz']. 2. Die Daueranlage im Freien: „Wo natürliche Bodenbewegung den Hang und Gegenhang darbietet, ergeben sich die kleinsten Mühen und die geringsten Kosten" [wie z.B. der Thingplatz ‚Brandberge' in Halle (erhalten), der sich durch die Muldenlage und einen natürlichen Hang zur Gestaltung des Zuschauerraumes auszeichnet A.d.V.]. 3. Die Aufschüttung der Spielebene am fallenden Hang (Thingplatz Heidelberg) 4. Thingplatz auf flachem Gelände. Dieser Typ galt als besonders problematisch – seine

Abfallende Hänge wurden, wie in Heidelberg, durch aufgeschüttete Spielebenen erweitert. (Abb. 207) Die Arenabühnen wurden durch steinerne oder hölzerne Stufen- und Treppenbauten mit ansteigendem Zuschauerraum gegliedert. Ganz anders als bei den städtischen Festplätzen wurde „die Raumordnung von Amphitheater oder Arena [...] zum Raumprinzip der Thingstätten", die sich nicht nach vorne oder hinten staffelte, „sondern nur noch nach oben und unten, auf verschiedenen – oft pyramidisch geordneten – Spielebenen".[1010] Noch zu Anfang 1933 wurden deshalb Sportstadien für diese Nutzung herangezogen. Denn Anlagen, die das bürgerliche Guckkastenbühnenprinzip (auch „Illusionstheater" genannt) evozierten, sollten zu Gunsten einer Allansichtigkeit vermieden werden, die noch am ehesten ein Sportplatz mit einer Zuschauerrunde und einer offenen Freifläche erfüllen konnte.

Von großer Bedeutung für die Inszenierungsstätten war der Bezug zur Landschaft und die Anbindung an eine vermeintliche Geschichtsträchtigkeit[1011] des Ortes. „So ist das Heiligtum von jeher auch in die Umgebung gestellt worden, die für das Leben der Gesamtheit vor allem bedeutsam war. Es stand im tiefen unzugänglichen Wald, an beherrschendem Punkte der Landschaft"[1012], wie es in der *Deutschen Bauzeitung* hieß. Landschaften, wie eben bewaldete Gebiete, wurden ausgewählt, die eine überhöhte und mythologisierte Auffassung der Germanen als „Urväter" versinnbildlichten. Auch in *Wasmuths Lexikon der Baukunst* lautet ein Eintrag:

> Im Gegensatz zu der frühzeitlichen Entwicklung architektonischer Festverzierungen im Zusammenwirken mit monumentaler Bau- und Platzgestaltung haben die alten nordischen Völker den Schauplatz ihrer religiösen und nationalen Volksfeiern in der freien Natur gewählt. In den Wäldern und auf Höhen schufen sie ihre Thingplätze.[1013]

Folglich sollten Thingplätze vorzugsweise „an einem Platz großer geschichtlicher oder uralt kultischer Vergangenheiten"[1014] errichtet werden; in der Nähe von germanischen Gerichtsstätten, Hünengräbern oder Kriegsschauplätzen. 1936 heißt es im *Völkischen Beobachter*: „...nicht der zufällige einmalige Anlaß, sondern die symbolische Bedeutung des Ortes wird dabei mehr in den Mittelpunkt treten."[1015]

Thingplätze sind als eigene Baugattung zu verstehen und dennoch mit Festplätzen in der Natur eng verknüpft[1016], da sie viele Vorstellungen und Aspekte einer nationalsozialisti-

---

Schwierigkeiten sollten durch Einbeziehung der Natur als raumbildendes Element gelöst werden. Petsch 1976, S. 115.

[1010] Eichberg/Dultz u.a. 1977, S. 56.

[1011] Siehe zu der Erforschung, Auslegung, Rezeption und Manipulation von Ur- und Frühgeschichte im Nationalsozialismus: Leube/Hegewisch 2002.

[1012] Simon in *DB* 10/4. März 1936, S. 197.

[1013] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 182, Stichwort: ‚Festdekoration'.

[1014] Abschnitt über die „Thingstätte auf dem heiligen Berg [Heidelberg]" in: *VB* (Sonderausg.) 30. Jan. 1936.

[1015] *VB* (Sonderausg.) 30. Jan. 1936.

[1016] Dennoch sind sie keinesfalls als Vorläufer zu betrachten, wie zum Beispiel Karlfriedrich Ohr schreibt: 1937 „ging die ‚Thing-Bewegung' unter. [...] Massenaufmärsche fanden in den Städten statt, wo größere Teilnehmerzahlen (Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Maifeld in Berlin, Oktoberfestwiese in München usw.) möglich waren als auf den Thingplätzen." Ohr in Weihsmann 1998, S. 199. Weiter vorne in dem Aufsatz (S. 197) wird suggeriert, der Thingplatz wäre der Ort schlechthin für Massenversammlungen gewesen. Dieser These muss vehement widersprochen werden.

schen Raumordnung und Landschaftsgestaltung verkörpern. Besonders die Einbindung und Okkupation geschichtsträchtiger Landschaften weist vielfach Parallelen zu der Gestaltung des Bückeberger Festplatzes auf, weswegen jene Anbindung gesucht und propagiert wurde.

3. Der Bückeberger Festplatz

> Die natürliche Umgebung für das Fest des deutschen Bauern ist etwa eine freie Wiese mit angrenzendem Wald als Hintergrund oder ein Platz zwischen hügeligem Gelände.[1017]
>
> *Lothar Wichmann, 1934*

Zuständig für die künstlerische Ausgestaltung des Festplatzes waren Albert Speer und der Oberregierungsrat Hans Weidemann[1018], seit 1933 Referent im Propagandaministerium (Abteilung Bildende Kunst) und Reichsfilmdramaturg. Weidemann war ebenfalls für das Höhenfeuerwerk in Goslar und die Ausschmückung der umliegenden Dörfer verantwortlich.[1019] Die Bauleitung übernahm der Ingenieur Bernhard Brüning.[1020] Der erste Entwurf für einen Festplatz wurde im Sommer 1933 von Speer in Form eines Modells präsentiert, das in der Presse publiziert wurde. (Abb. 208 u. 209) Der Baubeginn musste so bald wie möglich sein, denn schon Anfang Oktober sollte das erste Massenfest stattfinden.

Speers Entwurf sah für den ausgewählten Berghang einen ellipsenförmigen, leicht irregulären Platz in einer Nord-Süd-Achse vor, umringt von Fahnenmasten. Der Berg war natürlich „gewachsen“ und daher uneben. Damit der Berghang sich aber in der gesamten Breite als eine plane Fläche gleichmäßig absenkte, wurde er vier Jahre lang (von August 1933 bis zum Sommer 1937), jeweils zwischen den jährlichen Veranstaltungen, in mehreren aufwändigen Arbeitsetappen planiert und phasenweise erweitert.[1021] Das Gelände – das noch heute Domänenland ist – ist deshalb an der östlichen Seite stark abschüssig, weshalb an dieser Seite ehemals drei hölzerne Treppenaufgänge zum Platz hinaufführten.[1022] Der Arbeitsaufwand war enorm. Schon alleine für die Kabel der Großlichtinstallationen und für die Lautsprecheranlage wurden Gräben ausgehoben und an die 40.000 Kubikmeter Erde und Felsgestein bewegt.[1023] 1937 erhielt der Platz seine

---

[1017] Lothar Wichmann: *Unsere Heimat das Dorf. Ein Buch vom deutschen Bauern*, Berlin 1934, S. 56.

[1018] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 102.

[1019] *Niedersächsische TZ* 232/1. Okt. 1933.

[1020] Ein Teil der baulichen Vorgänge auf dem Festplatz sind durch einen von Bernhard Brüning gedrehten 8mm-Film dokumentiert. Freundlicher Hinweis von Bernhard Gelderblom, Hameln.

[1021] Vgl. auch zu den technischen Arbeiten: Gelderblom 1998, S. 19 ff. Die Größe der Anlage, die 1934 nach dem zweiten Modell erweitert wurde, betrug dann 250 Meter in der Breite und 450 Meter in der Länge (das entspricht etwa der Größe von sechseinhalb Fußballfeldern).

[1022] Auch an der westlichen Längsseite waren Treppenaufgänge geplant, wie eine weitere spätere Skizze Speers zeigt. (Vgl. Abb. ...)

[1023] Siehe: Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste,* S. 11. Diese Arbeiten sind zum Teil von dem Bauleiter Brüning auf 8mm-Film festgehalten worden. Die Szenen zeigen, wie die steinigen Erdmassen abgetragen und mit Hilfe von kleinen Waggons auf Schienen abtransportiert und am östlichen Hang abgekippt werden. Freundlicher Hinweis von Bernhard Gelderblom, Hameln.

endgültige Gestalt und Größe von 600 Metern in der Länge und 300 Metern in der Breite.[1024]

Das Gelände ist noch heute zu begehen und grobe Züge des Platzes sind von weitem zu erkennen.[1025] (Abb. 210) Schon damals betraten die Massen ungepflasterten, grasbewachsenen Naturboden – auf dem Festplatz sowie auf einigen „Prozessionswegen", die zum Festplatz hinführten. Anders als bei allen anderen städtischen Festplätzen ist der Platz nicht rechteckig, sondern ellipsenförmig. Er liegt eingebettet in seiner Umgebung, aber nicht abgegrenzt, da der obere Teil am Hang von einem Wald leicht eingesäumt ist. Der Platz besteht aus einer absteigenden Fläche zwischen zwei Berghängen und besaß anstelle einer Haupttribüne zwei Einzeltribünen: eine oben, etwas unterhalb der Hügelkuppe gelegen, und eine unten am Hang. (Abb. 211) Verbunden wurden diese durch den langen axialen Weg, ‚Mittelweg' oder ‚Aschenweg' genannt[1026] (Abb. 212), der später durch die Aufschüttung von Erde und Kies dammartig erhöht wurde. Auf diesem Weg schritt Hitler mitten durch das Volk, um die Erntekrone in Empfang zu nehmen. Durch die Schaffung dieses Walls konnten technische Einrichtungen verborgen werden. Zudem gewährleistete die Erhöhung nicht nur eine bessere Sicht für die Massen auf den schreitenden „Führer" und Gefolgschaft, sondern eine optimale photographische Perspektive der Untersicht[1027] – in der Hitler für den Betrachter als erhöhte Herrschergestalt wahrzunehmen war.

Besonders durch die planierte Fläche und den „Weg des Führers" markiert, ist der Platz noch heute von weitem, aus Richtung Hameln, erkennbar. Der etwa 50 Zentimeter hohe, 3,5 Meter breite, Erdwall ist zerfallen und mit Gras und Gestrüpp bewachsen.[1028] (Abb. 213) Die obere Tribüne ist mit Büschen und kleinen Bäumen überwuchert, sodass nur noch Fundamentreste einzelner Betonträger[1029] zu sehen sind. (Abb. 214 u. 215) Von der unteren Tribüne und Einrichtungen zur Verankerung der Fahnenmasten sind keine Spuren mehr vorhanden. Die Treppen an der östlichen Seite sind stark verrottet, zerfallen und allenfalls erahnbar. Auf technische Installationen weisen nur noch am Wall und im Boden integrierte Verteilerkästen aus Beton hin. (Abb. 216 u. 217)

Um ideale Anmarschwege zu schaffen, wurde die Infrastruktur der Umgebung geändert. (Abb. 218) Östlich und westlich des Platzes wurden eigens Aufmarschwege geschaffen, die so breit angelegt waren, dass Marschgruppen in Sechserreihen marschieren konnten. (Abb. 219 u. 220) Auch die Treppen, die aus dem unmittelbar angrenzenden Dorf Ha-

[1024] Vgl. dazu Gelderblom 1998, S. 19.

[1025] Zurzeit wird debattiert, ob der Platz unter Denkmalschutz gestellt werden soll. Unter dem Titel „Brauchtum, Führerkult, Einstimmung auf den Krieg. Das ‚Deutsche Erntedankfest' auf dem Bückeberg bei Hameln 1933 bis 1937. Zur Geschichte und Bedeutung einer NS-Massenveranstaltung und ihres Schauplatzes" fand vom 6.-8. Juni 2002 eine Tagung in Hameln statt, aus der voraussichtlich eine Publikation hervorgehen wird.

[1026] Vgl. Gelderblom 1998, S. 13. So wurde dieser Weg in den ersten Entwürfen genannt.

[1027] Auf Photographien ist Hitler oft in der Halbnahen, in leichter Untersicht aufgenommen. Siehe dazu: Herz 1994.

[1028] Der „Weg des Führers" wird heute als Treckerfahrbahn benutzt, die Grasflächen werden ebenfalls landwirtschaftlich genutzt. Wo ehemals die untere Tribüne stand, liegen jetzt Misthaufen und Autoreifen.

[1029] Vorne Längsstreben, dahinter quer verlaufend mit Einbuchtungen, wahrscheinlich um längs laufende zu verankern, um für die Kalksteinplatten ein Gerüst zu bilden.

genohsen zum Bückeberg hinaufführen, sind in einer ähnlichen Breite mit flachen Stufen angelegt.[1030] (Abb. 221) Diese Wege blieben ansonsten ungenutzt. Diese Kopfsteinpflasterstraßen sind noch im Originalzustand erhalten und sollen, wie der Festplatz, unter Denkmalschutz gestellt werden.

Der Platz liegt in einer Süd-Nord-Achse, sodass die Sonne über der oberen, so genannten großen Ehrentribüne kreist und mittags darüber ihren höchsten Stand erreicht. Wie auch vielfach bei den städtischen Festplätzen berücksichtigt, schien somit die Sonne mittags auf die untere Tribüne, von der Hitler die zentrale Rede hielt. Mit Sitzplätzen für bis zu 3.000 Ehrengäste war die obere Ehrentribüne von ihren Abmessungen circa dreimal so groß wie die zunächst ebenfalls aus Holz gefertigte untere Tribüne am Fuße des Hanges, die in den Entwürfen ‚Pyramide' genannt wurde. Anders als bei den städtischen Festplätzen wurden hier keine Zuschauertribünen aufgestellt, sondern die Massen versammelten sich auf dem Platz. Die hölzernen Tribünenteile, wie auch die Fahnen, die hölzernen Fahnenmasten und technischen Einrichtungen, wie Lampen und Lautsprecher, wurden nach jedem Fest abgebaut und eingelagert.[1031]

Die gestufte, aus Holz gebaute Ehrentribüne wurde bei den Inszenierungen mit über dreißig hohen Fahnenmasten und wehenden Fahnen ausgestattet. (Abb. 222) An den Seiten führten zwei breite Treppen auf die Tribüne. Im Zentrum dominierte ein blockhafter „Altar", der zum Fest mit Erntegaben geschmückt wurde. Dahinter, an der Rückwand, wurde eine große Hakenkreuzfahne – als Stellvertreter Hitlers – gespannt. Nach den Änderungsplänen ab 1934 wurde die obere Tribüne teilweise aus einem Betonfundament mit einer Sandsteinverkleidung gefertigt. Der „Ernte-Altar" und die ihr gegenüberliegende ‚Pyramide' bestanden weiterhin aus Holz[1032], obwohl auch diese ursprünglich in Stein vorgesehen waren. Die so genannte ‚Pyramide' am Fuße des Hanges war kleiner, die Treppen jedoch steiler. (Abb. 223) Sie wurde an den vier Ecken mit hohen, straff gespannten Fahnenbannern ausgestattet. Die vorderen hatten eine Höhe von 14 Metern, die hinteren maßen 8 Meter. (Abb. 224 u. 225) Vor den Fahnenbannern der ‚Pyramide' waren für die nächtliche Anstrahlung[1033] jeweils vier Scheinwerfer montiert, die allerdings ab 1935 nicht mehr eingesetzt wurden.

Umringt wurde der Platz von einem breiten Band aus insgesamt 2.500 Fahnenmasten: Vier Reihen unregelmäßig aufgestellte Fahnenstangen aus weiß gestrichenem Fichtenholz mit einer Höhe von zehn bis zwölf Metern[1034]. (Abb. 226) 1934 war nach einem weiteren Entwurf Speers geplant, einen acht Meter hohen Damm zu schaffen, der den Platz umsäumen und auf dem die Fahnen aufgestellt werden sollten, um den erhöhten

[1030] Weshalb Granit zum Marschieren auf den Festplätzen bevorzugt wurde, kann man hier noch selbst erfahren. Denn der unregelmäßige Kopfstein muss das gleichmäßige Marschieren und damit zusätzlich den „Aufstieg" erschwert haben.

[1031] *DWZ* vom 3. September 1935 und vom 16. September 1937. Vgl. auch Gelderblom 1998, S. 24.

[1032] Gelderblom 1998, S. 17.

[1033] Zu technischen Daten und Angaben siehe: Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste*, S. 11.

[1034] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 103. Inwiefern Einrichtungen zur Verankerung der Stangen überhaupt vorhanden waren, ist noch unklar.

Weg, der zwei Tribünen miteinander verband, anzugleichen. Dieses Vorhaben wurde jedoch nie ausgeführt.[1035] (Abb. 227)

3.1 Organische Formen: Die Anbindung des Festplatzes an den Naturraum

Trotz einzelner wiederkehrender Elemente zur räumlichen Manifestation des Rituals, wie der Tribüne, dem achsialen Weg und der Fahne, nimmt der Bückebergplatz innerhalb der Baugattung der nationalsozialistischen Festplätze eine Sonderstellung ein: Im Gegensatz zu einer forumartigen, geradlinigen und hohen wandhaften, offensichtlichen Umbauung in den Städten wurde eine Platzform konzipiert, die sich mit organischen[1036] Formen und Materialien in die Landschaft einfügte und die Umgebung nicht negierte. In „klarer einfacher Art" und „unter Ausnutzung der landschaftlichen Gegebenheiten und Schönheiten"[1037] sollte, nach zeitgenössischer Ansicht, Baukunst in die umliegende Landschaft integriert werden: So „dass es nicht allein nicht stört, sondern möglichst diese seine Umgebung noch steigert oder bereichert"[1038]. Ähnlich schrieb auch ein weiterer Zeitgenosse:

> ...die größten und vielfältigsten Wirkungen [liegen] im Feierraum der Natur, an den natürlich schönen Stellen unsres Vaterlandes, oder da wo Architektur und Natur ein wunderbares Ganzes sind. Diese Größe der Einwirkung der Natur auf unser Innerstes verpflichtet uns dazu, bei Vorbereitung der Feierstunde auf diese Eigentümlichkeit einzugehen, macht uns aber in vielem die Gestaltung wieder sehr leicht, ganz besonders in der Dekoration; denn bei einem herrlich in der Natur liegenden Feierplatz (Wald, Wiese, Tal, Gebirge, Seeufer) übernimmt ja die eigentliche Bedeutung der Dekoration die Natur, wobei allerdings das Wort ‚Dekoration' für die Wirkung der Natur ein recht ärmlicher Ausdruck ist. [1039]

Auch der Volkskundler Frederik Adama van Scheltema hatte dafür plädiert, es sogar als maßgebend für die kunsthistorische Beurteilung eingeordnet, dass der nationalsozialistische Kultbau

> sich unmittelbar in und an der gegebenen Landschaft betätigt, dass sie als eine offene Baukunst naturverbunden und naturbejahend bleibt, und zwar im scharfen Gegensatz zum Kirchenbau des christlichen Mittelalters, der als geschlossene Raumgestaltung gerade die allseitige Absperrung des Kultortes gegen den Naturraum unterstreicht.[1040]

Der Festplatz-Belag war nur spärlich mit etwas Gras bewachsen und grenzte sich somit nicht von den umliegenden Wiesen ab.[1041] Auch die Fahnenreihen, die den gesamten

---

[1035] In dem Damm sollten (ähnlich wie beim Zeppelinfeld in Nürnberg) technische Einrichtungen, Verkaufsstände und Sanitäranlagen untergebracht werden. Siehe zu weiteren technischen Details: Gelderblom 1998, S. 15f.

[1036] Siehe dazu: Erhard Schütz und Horst Denkler in: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hrsg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, München 1995, S. 231 ff.

[1037] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 121, Stichwort: ‚Bückeberg'.

[1038] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 356, Stichwort: ‚Landschaft und Baukunst'.

[1039] Dippe-Bettmar 1938, S. 45.

[1040] Van Scheltema 1938, S. 69 ff. Der Autor dieser Publikation spricht zwar ständig von der Vergangenheit, verallgemeinert dabei jedoch so stark – im Zusammenhang mit der häufigen Verwendung der Präsensform –, dass davon ausgegangen werden muss, dass es seiner Intention entspricht, die Gegenwart zu beschreiben.

[1041] Das Gleiche sollte auch bei der Baukunst berücksichtigt werden: So „darf die Baumasse und ihr Umriß nicht beliebig angenommen werden, sondern muß sich aus dem Rhythmus der Berglinie entwickeln". *Wasmuths Lexikon*

Platz umgaben, markierten zwar den Ort der Hauptriten, aber die umliegende Landschaft blieb als Panorama sichtbar. (Abb. 228) Gleichzeitig betonte die Anordnung der Fahnenstangen, den leicht irregulären, ellipsenförmigen Platz umzeichnend, „wirkungsvoll die charakteristische Form des Berges“[1042], die zugleich mit der ‚Scholle‘, die Heimatmetapher schlechthin, assoziiert werden konnte – wohin schließlich alle „hinauspilgern“ sollten.

Anders als bei den städtischen Inszenierungsräumen, wo unpassende historische Fassaden und Monumente durch straff gespannte Banner oder architektonische Elemente ausgeblendet wurden, wurde beim Bückeberger Festplatz gerade die topographische Bedeutung der umliegenden Landschaft einbezogen. Es ist die Abkehr von einem isolierten Raumgefüge, der Verzicht auf eine feste Umgrenzung. Gerade innerhalb der großstadtfeindlichen Strömungen des Regimes wurde die Mauer vielfach als Synonym für die Verhinderung von Ausdehnung und Wachstum verwendet: „Zwischen den steinernen Wänden der Straßenzüge, die alles Ferne rauben, also in der Großstadt, können nordische Menschen nicht gedeihen.“[1043], hieß es bei Ludwig Ferdinand Clauss, einem der einschlägigen rassistischen Publizisten des Nationalsozialismus [1044].

Technische Mittel und Einrichtungen wurden bei der Gestaltung dieses Festplatzes zwar verwendet, aber nicht vorgeführt, sondern unsichtbar untergebracht. Hier feierte der Antimodernismus seine Triumphe[1045], genauso wie in den Propagandaplakaten und Postkarten zum Erntedank, auf denen traditionelles Mäh- oder Dreschgerät, Sensen und handgeflochtene Körbe zu sehen sind. In der *Deutschen Bauzeitung* heißt es sogar: „Baukunst, Bauhandwerk und Technik haben keinen Zutritt, wo die Natur ganz rein in ihrer urtümlichen Beschaffenheit und in ihrem urtümlichen Stimmungsgehalt bewahrt bleiben soll.“[1046] Ähnliches schrieb man über den Festplatz im Hamelner Heimatbuch.[1047]

Doch wurde die Technik nicht nur verborgen. Der Festplatz sollte den Eindruck erwecken, als sei er ein integraler Teil der Landschaft, weswegen man sich organischer und

---

der Baukunst 5/1937, S. 356, Stichwort: ‚Landschaft und Baukunst‘. Auch im *Illustrierten Beobachter* schrieb man 1933: Bei der „Gestaltung eines großen Festes im freien Land: Der Tag der deutschen Bauern galt es, eine ganze Landschaft, dem Charakter des Festes entsprechend, künstlerisch zu gestalten“. *Illustrierter Beobachter*, Nr. 44 vom 4. Nov. 1933, S. 1442-1445, hier S. 1443. Zit. nach Herz 1994, S. 220.

[1042] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 103.

[1043] Clauss [1936] in Mosse 1978, S. 109. Auch im Folgenden als Negativsynonym gebraucht: „Denn keine Stadt Deutschlands kann den Nachweis erbringen, dass die heute noch in ihren Mauern lebenden Menschen die echten Blutsnachkommen jener Menschen waren, die vor Jahrhunderten der Stadt ihr Gepräge gegeben haben.“ Darré [1941] in Mosse 1978, S. 186. In einer anderer zeitgenössischen Publikation heißt es: „Einmal verliert der germanische Mensch, selbst dann, wenn er hinter den Mauern der Stadt lebt, niemals die Beziehung zum Boden seiner Väter.“ Helm 1937, S. 7.

[1044] Der Autor Ludwig Ferdinand Clauss gehörte wie Richard Walther Darré und Hans F. R. Günther (*Rassenkunde des deutschen Volkes* von 1933), zu den einschlägigen rassistischen Publizisten des Nationalsozialismus. *Der große Brockhaus* Ergänzungsbd./1935, S. 570, Stichwort: ‚Nationalsozialismus‘ (Rassenfrage).

[1045] Mosse 1993, S. 143. In Bezug auf die Säkularisierung der Bergwelt.

[1046] Schoenichen in *DB* 8/20. Feb. 1935, S. 148.

[1047] „Bei der künstlerischen Ausgestaltung des Festplatzes hat man sich zum Ziel gesetzt, bei noch so vielseitiger Verwendung gewaltiger technischer Mittel mit der Landschaft mitzugehen, sich ihr anzupassen und unterzuordnen, wie sich das für eine bäuerliche Veranstaltung in einer so eindrucksvollen Landschaft von selbst ergibt.“ *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 103.

unregelmäßiger Formen bediente. Für die Suggestion landschaftlich „eingewachsener" Anlagen und die Abkehr von der Geraden hatte schon 1915 Paul Schultze-Naumburg plädiert: „In der Landschaft müssen Wege unregelmäßige Kanten haben wie Trampelpfade, Kunststraßen sollen in großen Kurven, nicht in aneinander gesetzten Geraden geführt werden, wenn das Gelände nicht eben ist und daher durchgehende Geraden fordert."[1048] Sanft geschwungene Hügel, deren Wert man auch bei den schwingenden Kurven der Reichsautobahn (RAB) stets betonte und als zu berücksichtigendes Gestaltungselement betrachtete, wurden als sehr ästhetische und vor allem als *deutsche* Form postuliert. Gerade in der photographischen Überhöhung der immer gleich anmutenden „schwingenden Bahnen" der RAB wird die „geradezu ikonische Bedeutung der geschwungenen Linie" deutlich.[1049]

Entsprechend positiv wurde der Bückeberg rezipiert und angelegt. So heißt es in einem Zeitungsartikel: „Er ist ein kleiner unter den Bergen des Weserberglandes, die in naturbedingter Zusammengehörigkeit lang, gleichmäßig, ruhig die Landschaft umschwingen und ihre sanften, schrägen Hänge gemessen auf und nieder bewegen."[1050] Sogar über die Regime-Kunst hieß es vergleichsweise: „Die Landschaften der heutigen deutschen Malerei haben keine schroffen Kanten und keine harten Umrisse, sie sind in ihren weichen Formen in einem natürlichen Spiel von Licht und Schatten ein Stück atmende Natur."[1051]

In der zeitgenössischen Tanzpädagogik galt die Kurve als Ausdruck von „Universalität" und als „dichterische Sprache überhöhter Dinge"[1052] – konform also mit der Auffassung von Natur als erhabene Instanz, die sich bereits in der deutschen Frühromantik artikuliert hatte. „Während in der Geraden das zeitlich begrenzte liegt, erschließt uns die Kurve das Zeitlos-Unbegrenzte"[1053], schrieb dazu Jutta Klamt. Die Wahrnehmung für eine überhöhte Auffassung von Natur hatten spätestens Leni Riefenstahls und Arnold Fancks Bergfilme auf populärer Ebene geprägt. Die dabei transportierte Metapher war die der Ewigkeit schlechthin, verkörpert durch die Stille und die Atmosphäre einer endlosen Berglandschaft.[1054] Paul Schultze-Naumburg schrieb bereits 1915: „Die Landschaftsgestaltung muß mit ‚einem uns verborgenen allwaltenden Gotteswillen' harmonieren."[1055] So sah auch der Germanist Herbert Cysarz, Verfasser wichtiger Schriften[1056], darin die

[1048] Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten Bd. 7: Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen*, München 1915, S. 195. Zit. nach Wimmer 1987, S. 361.
[1049] Siehe hierzu das Kapitel „Schwingende Bahnen", in: Schütz/Gruber 1996, S. 122 ff. Hier S. 122.
[1050] Flemes in *DWZ* 226/27. Sept. 1935. Sperrung und Fettgedrucktes im Original.
[1051] Westecker in *DKiDR* 2/Feb. 1938, S. 89.
[1052] Klamt [1936] 1942, S. 93 f.
[1053] Klamt [1936] 1942, S. 93.
[1054] Die Bergfilme der 20er Jahre ließen noch keine bestimmte politische Ausrichtung erkennen. Obwohl häufig der Protagonist, der die Natur zu bezwingen versucht, bereits einen vermeintlich ehrenvollen Heldentod stirbt.
[1055] Paul Schultze-Naumburg: *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen*, Schriftenreihe: „Kulturarbeiten", Bd. 7, München 1915, S. 12-15. Zit. nach Wimmer 1987, S. 361.
[1056] Siehe: Herbert Cysarz: *Zur Geistesgeschichte des Weltkrieges. Die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbilds 1910-1930*. Halle 1931; Ders.: *Berge über uns. Ein kleines Alpenbuch*. München 1935; Ders.: *Das Unsterbliche. Die Gesetzlichkeiten und das Gesetz der Geschichte*. Halle 1940.

„Sehnsucht nach einem unmittelbaren Zugang zum Heiligen, zu den weiten und offenen Räumen des Kosmos“[1057]. Auch bei der landschaftlichen Planung der Autobahn hatte man sich auf ästhetische Gesetze berufen, die angeblich vom Kosmos vorgegeben waren.[1058]

Eine architektonische Maßnahme, die genau dieses Prinzip ästhetisch umzusetzen vermochte, bestand darin, eine Anlage so zu gestalten, als wäre sie fast aus der Erde heraus „naturgewachsen“. So betonte der Architekt Paul Bonatz in einem Aufsatz über die RAB, „dass ein Jahr nach Vollendung [der RAB] alles so eingewachsen war, als läge die Straße seit vielen Jahren.“[1059] Genau diese Kriterien wurden bei der Schaffung des Bückeberger Festplatzes befolgt: Durch die organische Form des ovalen, leicht irregulären grasbewachsenen Platzes, der sich zudem am Hang absenkte, wurde ein Festplatz geschaffen, der suggerierte, er sei schon vor ewigen Zeiten, quasi von der Natur selbst erschaffen und aus ihr gewachsen. Zugleich wurden diese Kriterien zu einem Programm nationalsozialistischer Weltanschauung instrumentalisiert: als Symbol der Herrschaft über die Zeit.[1060] Welche „Bauweise“ als die Organische konnte in dem Zusammenhang herrschaftslegitimierender wirken?

3.2 Der Bückeberger Festplatz als Denkmal: Das Unordnungs-Ornament

> Es erkennt den Organismus als Urmodell an [...]; in sämtlichen Sphären strahlt es die Naturgegebenheiten wider, ohne zu rebellieren gegen ihren Bestand. Die organische Gesellschaftslehre, die den natürlichen Organismus zum Vorbild der gesellschaftlichen Gliederung erhebt, ist nicht minder mythologisch als der Nationalismus, der um eine höhere Einheit als die schicksalhafte der Nation nicht weiß.[1061]
>
> *Siegfried Kracauer*

Im Unterschied zu den städtischen Inszenierungsräumen, die nie unbenutzt blieben, sondern tagtäglich von Passanten zumindest überquert wurden – öffentliche Versammlungen waren ja strengstens untersagt –, lag es förmlich in der Natur des Bückebergplatzes, unbenutzt, außerhalb der Veranstaltungen also wirklich als Denkmal in der Landschaft „ruhen“ zu können. Zwar wurden auf dem Bückeberg jahrelang Planierungsarbeiten durchgeführt und weitere Veranstaltungen abgehalten, die jedoch ebenfalls ausschließlich propagandistischen Zwecken dienten, wie Feiern zur Winter- und Sommersonnenwende. Diverse andere Bauvorhaben in der nahen Umgebung wurden radikal abgebremst und eingestellt, wie das einer Denkmalsanlage, für welche schon im

[1057] Cysarz 1935, S. 53, 79. Nach Mosse 1993, S. 143.
[1058] Schütz/Gruber 1996, S. 128.
[1059] Bonatz [1942] in Teut 1967, S. 302. Für Paul Bonatz bedeutete Architektur eine Baukunst, die Werte verkörpert und den „Prinzipien von Materialgerechtigtkeit, Bodenständigkeit und der topographischen Gebundenheit“ folgen sollte. Siehe dazu: Bernd Nicolai: „Paul Bonatz – Baumeister für Krieg und Frieden“, in: *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933-1945*, Hrsg. Ulrich Kuder, Berlin 1997, S. 98.
[1060] Mosse 1993, S. 144. „Wir sind wieder einmal beim Ursprünglichen, bei der Aneignung von einem ‚Stück Ewigkeit’ durch die Natur und bei der individuellen und nationalen Erneuerung durch Eroberung und Herrschaft.“ S. 143.
[1061] Kracauer 1977, S. 55.

März 1933 ein Wettbewerb ausgeschrieben worden war[1062]: „Der Landrat notierte später re-signiert, dass der Führer ‚am Bückeberg nichts anderes haben wolle als nur den Erntedanktag'."[1063] So ging auch hier das Bestreben einer solitären Nutzung dieser Anlage von Hitler aus.[1064]

Der Festplatz und seine Umgebung war dem Alltag funktionell und geographisch gänzlich entrückt. In seiner landschaftlichen Isoliertheit knüpfte der Bückebergplatz an Kriegsdenkmäler der 20er Jahre an.[1065] Die Totenburgen[1066], die vornehmlich während des Zweiten Weltkrieges nach Plänen von Wilhelm Kreis entstanden, füllten den Landschaftsraum mit ihrer politischen Botschaft. Vice versa integrierten sich Anlagen wie die RAB formal in die Landschaft und konnten mit ihrer Bedeutung aufgeladen werden, erlebbar durch das „Autowandern"[1067] als die motorisierte Fortsetzung des ‚Wandervogels'[1068]. Während aber bei diesen (und auch früheren) Denkmälern das Prinzip vorherrschte, „naturästhetische Qualitäten der Landschaft [...] zum Dekor des Denkmals"[1069] zu verwenden, war beim Bückeberg die Landschaft kein Dekor, sondern die Landschaft *war* das eigentliche Denkmal.

Als 1927 das ostpreußische Tannenberg-Denkmal der Gebrüder Krüger eingeweiht wurde, bestand der Bodenbelag ebenfalls hauptsächlich aus festgetretener Erde, was zu einer ungeordneten Aufstellung der Besucher und Festteilnehmer führte.[1070] 1935 wurden Granitplatten gelegt. Daraus resultierte eine detaillierte und strenge Anordnung der Teilnehmer. Wie in den städtischen Festplatz-Anlagen wurden sie erst in dieser Ordnungsstruktur „gewissermaßen selbst zu Teile[n] des Denkmals"[1071]. In dem Gestaltungsprinzip des Bückebergfestplatzes wurden nicht Ausrichtung und Sinngebung durch feste Architektur manipuliert, sondern Weite und *Un*ordnung gleichermaßen inszeniert und zitiert. Gemeint ist nicht Großstadt-Chaos, dem gerade Darré äußerst feindselig gegenüberstand, sondern das scheinbar Zufällige der *gesamten* Natur, das nicht, wie in der Stadt, auf den Himmelsraum beschränkt blieb.

Den geordneten städtischen Formationsmustern, die immer von symmetrischen und geometrischen Figuren geprägt waren, wurde hier eine *scheinbare* (und in anderen Fäl-

---

[1062] Siehe zu den Entwürfen des angenommenen Entwurfs der Gebrüder Krüger: Tietz 1999, S. 181 ff.

[1063] KA HM-Pyr, La Ha Pyr, Nr. 342-7 (16). Zit. nach Gelderblom 1998, S. 18. Diese Äußerung steht im Zusammenhang mit einer geplanten Kampfbahn, die am Rande des Platzes stehen sollte und aber von Hitler abgelehnt wurde.

[1064] Vermutlich auch unter dem Einfluss Albert Speers, der maßgeblich verantwortlich dafür war, dass das Wessel-Denkmal der Gebrüder Krüger nicht zustande kam. Vgl. Tietz 1999, S. 181. Vgl. auch: Gelderblom 1998, S. 18: „Goebbels und Speer wachen eifersüchtig über den Bückeberg. Er soll seinen Charakter als Stätte schlichten bäuerlichen Brauchtums behalten."

[1065] Wie das Kyffhäuser-Denkmal befand er sich „in einer dem Alltag entrückten Umgebung". M. Arndt: „Das Kyffhäuser-Denkmal", in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 40, 1978, S. 78. Zit. nach Warnke 1992, S. 24. So schrieb schon Cysarz in ähnlicher Weise: die „Berge [...] lassen die Zivilisation weit hinter sich. Die Zeit steht still." Cysarz 1935, S. 53 und 79. Zit. nach Mosse 1993, S. 143. Diesem Prinzip „im neuen Deutschland" folgend, wurden auch beim Tannenberg-Ehrenmal Zufahrtsstraßen und die umliegende Landschaft umgestaltet. Troost [1938] 1942, S. 34.

[1066] Siehe dazu: Mai in Nerdinger/Mai 1994, S. 156-167.

[1067] Schütz/Gruber 1996, S. 123. ‚Autowandern' ist ein zeitgenössischer Begriff.

[1068] Schütz/Gruber 1996, S. 124.

[1069] Warnke 1992, S. 24.

[1070] Vgl. dazu Fuhrmeister 1998, S. 257 f. Hier S. 258.

[1071] Fuhrmeister 2001, S. 221.

len vehement angefochtene) *Unordnung* entgegengesetzt. Die ansonsten angestrebte Regel- und Gleichmäßigkeit städtischer Bodenbeläge und Fahnenreihen wurde aufgelöst. Sie ist nur bei dem axialen Mittelweg und den Tribünen vorhanden, um eine räumliche Ausrichtungsinstanz auf den „Führer" zu konstituieren. Die unregelmäßig aufgestellten Fahnenstangen chiffrierten und multiplizierten den Wald. Sogar die Fahnen, die sich im Wind bewegten, konnten wie eine Weiterführung der Baumwipfel erscheinen, die sich im Wind hin und her neigten. Genauso waren auch die ungeordneten Massen Teil des scheinbar natürlich-zufälligen, beziehungsweise des hier inszenierten „Unordnungs-Ornaments".

Die „Hauptdarsteller" waren bunte Trachtengruppen, die wie die Besucher sich eher ungeordnet „in lockeren Gruppen" auf dem Festplatz versammelten (1935 mussten beziehungsweise *durften* ja sogar einige außerhalb der Fahnenreihen stehen). Sogar die Marschgruppen, die den Platz von der östlichen und der westlichen Seite betraten, bestanden nur zu einem kleinen Teil aus streng Uniformierten. Auf den Propagandaphotos wirken die Massen eher wie vegetabile Strukturen. (Abb. 229) Selbst unter Berücksichtigung, dass der Platz seit 1934 in zwölf Felder eingeteilt wurde, wobei jeder Gruppe ein festes Feld zugewiesen war, um chaotische Zustände zu vermeiden[1072], war eine wirkliche Ordnung dadurch nicht gewährleistet. Denn bei den Ausmaßen des Platzes nahm ein Feld die Größe von etwa einem halben Fußballfeld ein.

Aus folgender Beschreibung eines idealen ländlichen Festplatzes wird ersichtlich: „...das Bild bei einer Feier auf hügeliger Waldwiese [durfte] auch organisch sein [...], wenn die Teilnehmer in lockeren Gruppen am Feierplatz geschart sind."[1073] Genauso wie die organische Form des Platzes sollte auch das menschliche Ornament dieses Prinzip reflektieren: „Dekoration und natürliche Umgebung [sollten] sich organisch verbinden, sich gegenseitig steigern."[1074] (Abb. 230) Dass ein „Umraum" zugleich ein menschliches Ornament konstituieren sollte, war schon in den „Materialtänzen"[1075] Ende der 20er Jahre aufgekommen. Die an den Tänzerkostümen applizierten Materialien hatten raumerweiternde und den Bühnenraum spiegelnde Funktionen. Die menschlichen Ornamente im Naturraum fungierten hingegen nicht als Spiegelungen[1076], sondern konnten, wie der Festplatz, scheinbar wie aus dem Raum naturgewachsen erscheinen.

Trotzdem nahm der Einzelne keinen individuellen Standort ein, sondern das Individuum war Teil des Ganzen – also des Denkmals. Das Individuum fand seinen Platz in der *un-*

[1072] Vgl. Gelderblom 1998, S. 34.

[1073] „Während das Bild bei einer Feier auf hügeliger Waldwiese auch organisch sein kann, wenn die Teilnehmer in lockeren Gruppen am Feierplatz geschart sind, zwingt die strenge Architektur dazu, mindestens, wenn es sich um eine soldatische Gemeinschaft unserer Bewegung handelt, in der Gliederung der Aufstellung genau so straff und durchdacht zu sein wie der architektonische Rahmen." Dippe-Bettmar 1938, S. 46.

[1074] „Es soll mit dieser Erklärung nur gesagt werden, dass eine Dekoration hier eigentlich überhaupt nicht ‚notwendig' ist, sondern oft nur als Mittelpunkt oder Kennzeichnung der Feier eintritt. Wenn hier schon ‚dekoriert' wird, muß allerdings so feinfühlig zu Werke gegangen werden, dass Dekoration und natürliche Umgebung sich organisch verbinden, sich gegenseitig steigern." Dippe-Bettmar 1938, S. 45 f.

[1075] Siehe dazu: Ehrlicher in Haus/Hofmann/Söll 2000, S. 266 f.

[1076] Wie in ästhetischer und musikalischer Umsetzung bei den „Metalltänzen" der 20er Jahre. Siehe dazu: Ebd.

geordneten Masse, nicht aber wahllos und frei ausgewählt im Chaos. Genauso wie der eigentliche Festplatz nur Teil des gesamten Denkmals sein sollte, als „die zufällige Erscheinungsform eines universalen Gesetzes“[1077]. (Abb. 231)

Die Natur wurde damit als eine umfassende herrschaftliche Legitimationsinstanz eingesetzt, deren erste Bedeutungsebene die der Unvergänglichkeit ist. In Verbindung damit „sollten der Ewigkeitsanspruch und die umfassende Geltung des Denkmals zur Wirkung kommen“[1078]. Ähnlich wie das „Wort aus Stein“, das Beständigkeit suggeriert, nicht aber vor Zerfall geschützt ist, sich vor allem nicht alleine regenerieren kann. Gekoppelt mit dem „Ornament der Masse“ wurde aus der Landschaft ein „bildhafter, räumlicher Ausdruck des konkreten Mensch-Natur-Verhältnisses, als Ausdruck der natürlichen Überlegenheit der germanisch-deutschen Kultur gestaltet und als ‚Seelenraum‘ bewahrt beziehungsweise neugeschaffen“[1079].

4. Die Materialien des Festplatzes

4.1 Holz: Die Metapher des Waldes

Die steinerne Verblendung der oberen Steintribüne (deren Kern immerhin aus einem Betonfundament bestand) war das einzige Material, das Erhabenheit religiöser Herkunft symbolisieren konnte, da es sich an eine traditionelle Altargestaltung anlehnt. Die „Umwandung“ des Kultplatzes hingegen bestand aus „minderwertigem“ Material: Zehn bis zwölf Meter hohe, entrindete und grob gehobelte Fahnenstangen aus ganz profanen, weiß angestrichenen Fichtenstämmen umsäumten den Platz in unregelmäßigen Abständen. Nicht nur die Anordnung der Platzbegrenzung ist ungewöhnlich, sondern auch das Material. Seine Verwendung ist für Platzgestaltungen im Nationalsozialismus völlig untypisch, bei denen die gleichmäßig in Reih‘ und Glied stehenden Fahnenmasten aus Stahl, Gusseisen oder Polital (Leichtmetall)[1080] gefertigt waren beziehungsweise straff gespannte Banner oder steinerne Wälle, wie in Berlin, Nürnberg oder München, den Festplatz umgaben. Der Naturplatz verlangte hingegen scheinbar nach einer natürlichen Begrenzung – nach natürlichem, organischem Material.

Holz besitzt, wie andere eher gewöhnliche „elementare“ Naturmaterialien, vielschichtige Bedeutungen.[1081] Ganz im Gegensatz zu Hölzern, wie die der ehrwürdigen, vaterländisch auslegbaren Eiche, war das Fichtenholz ein relativ preisgünstiges und schnell

[1077] Warnke 1992, S. 141. Warnke bezieht sich hierbei auf ein französisches Filmplakat zu Tolstois ‚Krieg und Frieden‘, das ein Oppositionsschema in der Darstellung friedlicher und stürmischer Landschaft des Ersten Weltkrieges zu Weltprinzipien gar steigerte.

[1078] Arndt in *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 40/1978, S. 78. Zit. nach Warnke 1992, S. 24.

[1079] Bensch 1995, S. 41.

[1080] Zu den Zelebrationen von Hitlers 50. Geburtstag in Berlin betonen am Knie „fünf etwa 15 m hohe Schmuckmasten aus Polital (Leichtmetall), die je acht riesige Hakenkreuzschmuckfahnen tragen, die Straßeneinmündungen“. Weidner 1940, S. 197.

[1081] Wagner 2001, S. 110.

wachsendes Material. Trotzdem vermochte man über historische und formale Bezüge das Material als erhaben zu definieren – nicht vorrangig aus seinen autonomen materiellen Eigenschaften heraus (wie Gold, Granit oder Eichenholz), sondern erst im Kontext eines ausgeprägt nationalen Umgangs mit der Natur: Das Holz gewann bei dieser Inszenierung eine nationalistische Bedeutungsebene durch seine Einbettung in den Kontext politischer Landschaft.

Gerade in dieser Anordnung konnten die Holzmasten wie naturgewachsen erscheinen und auf den Umgang mit diesem Material als eines der wichtigsten erneuerbaren Energielieferanten und Baumaterialien verweisen – tatsächlich liegt die materielle Eigenschaft der Brennbarkeit in Verbindung mit den wehenden Fahnen nahe, die ja vielfach, durch Licht angestrahlt, wie „feurige Zungen" rezipiert wurden. In einem Artikel heißt es 1939, dass „Holz, [...] ein Teil der Pflanze und damit ein Kind der Sonne, Luft und Erde"[1082] sei. Ausschlaggebend war jedoch auf ideologischer Ebene, dass Holz zeitgenössisch als ein „bodenständiges"[1083] Material proklamiert wurde, dessen enge Verbindung mit dem ‚Germanentum' als historische Legitimationsinstanz beschworen wurde: Entsprechend heißt es in einem zeitgenössischen Artikel über Holz im Kunsthandwerk: „Dieses durch Jahrhunderte sich fortsetzende Geschehen ist [...] auf dem Boden des Volkstumes eines geschlossenen Kulturkreises in organischem Wachstum entstanden, gewachsen."[1084]

In der Möbelkunst wurde für die Verwendung einheimischer Hölzer, als „Frucht des deutschen Bodens"[1085] geworben – obwohl auch tropische Hölzer verwendet wurden.[1086] Auf dieser Analogie des deutschen Bodens gründend wurde deshalb auch in der Forstwirtschaft „*Stetigkeit* statt Ausforstung und Kahlschlag"[1087] propagiert. Der Werkstoff hatte sogar in dem Film *Ewiger Wald* von 1936 seine Aufwertung erfahren.[1088] In dem Film wurde mit ähnlichen Analogien wie auf dem Bückeberg verfahren: Der Wald wurde in den Kontext deutscher Urahnen gesetzt und in einer filmischen Sequenz sogar ein Fahnenwald thematisiert.[1089] Damit waren selektive historische Bezüge zu germanischen Urahnen hergestellt mit einem gleichzeitigen Verweis auf die Metapher der Stetigkeit – also wieder auf Tradition.

Eine nationalistische Bedeutungsebene hingegen gewann das Holz bei dieser Inszenierung im Kontext politischer Landschaft, die der *Anordnungsform* entsprang: Gruppierte Fahnenstangen wurden nicht nur auf dem Bückeberg, sondern vielerorts, wie auch in Nürnberg auf dem Hauptversammlungsplatz des Zeppelinfeldes, auf den Walltürmen aufgestellt und als Fahnenwälder rezipiert. (Abb. 232) Obwohl diese in regelmäßigen

[1082] Poeverlein in *ZdB* 24/14. Juni 1939, S. 652.
[1083] Stange 1940, S. 16.
[1084] Poeverlein in *ZdB* 24/14. Juni 1939, S. 652. Sperrung im Original.
[1085] *Die Heimgestalter,Wohnstatt-Möbel*, Berlin 1937, S. 67. Zit nach Schönberger 1981, S. 133.
[1086] Schönberger 1981, S. 131 f. Vgl. auch Fuhrmeister 2001, S. 218.
[1087] Gessner in *ZdB* 48/8. Nov. 1933, S. 575. Kursiv im Original.
[1088] Siehe zu dem Film: Linse in Herrmann/Nassen 1994, S. 57-76.
[1089] Linse in Herrmann/Nassen 1994, S. 68.

Abständen gruppiert waren, umgab nach zeitgenössischer Rezeption auf den drei Walltribünen ein „Wald von Fahnen“ den Festplatz.[1090] Eine wichtige Bedeutungsinstanz war daher die Anordnung, die auf die sehr beliebte und oft verwendete Metapher des Waldes abzielte. (Abb. 233)

Der Wald bildete in Deutschland schon seit der Romantik einen konkreten und populären literarischen und bildnerischen Topos. Als Symbol der Auferstehung und als Sinnbild des Frühlings war der deutsche Wald unlängst zu einem Symbol der Nation avanciert.[1091] Zur rassistisch belegten Negativmetapher erweitert, wurden hingegen die „waldentblößten Gebirge[n] des Balkans und Spaniens“, wo „der Mensch die Natur ausgeraubt und zerstört“ hätte – wie es in einer volkskundlerischen Publikation hieß.[1092]

Auch in anderen zeitgenössischen Entwürfen wurde dieser Topos aufgenommen: Albert Speers ehemaliger Lehrer, Heinrich Tessenow, hatte 1937 in seinem nicht ausgeführten Entwurf für einen Versammlungsplatz für das Seebad Prora auf Rügen die Metapher des Waldes aufgegriffen.[1093] (Abb. 234) Ähnlich wie bei den unregelmäßigen Stangen der Fahnenreihen hatte er einen Platz vorgesehen, der durch weiße Stelen abgesteckt war, die nur ein leichtes Dach trugen, das aber nicht wirklich einen Schutzraum vor Wettereinflüssen bildete. (Abb. 235) Auch bei diesem Entwurf war der Bodenbelag – wie am Bückeberg – naturbelassen. Lediglich ein beleuchtetes Hakenkreuz an der Rückwand konnte eine konkrete politisch-symbolische Zuordnung erkennen lassen. Mit dieser Anordnung chiffrierte Tessenow formal die Reihung der unmittelbaren Umgebung des Platzes und materiell die umliegenden Bäume. Denn für ihn galt die Waldlichtung als eine „der schönsten und würdigsten Großversammlungsräume“ überhaupt.[1094] In seinem Erläuterungsbericht hieß es dazu:

> Der Versammlungsraum [...] ist hier kaum viel mehr als eine Art riesenhafter oder monumentaler Unterschlupf in der gegebenen Natur: aber so wenig wie das sein mag, oder so vielfach er dadurch in der Benutzung beschränkt sein mag, außerordentlich viel gewinnt er andererseits an Stimmungsgehalt durch das unmittelbare Hineinspielen der Natur, während umgekehrt er, soweit er (von innen her gesehen) die Natur umrahmt, auch alle ihre Äußerungen wirkungsmäßig unterstrecht oder verstärkt.“[1095]

Die Schaffung eines Übergangs zum Wald wurde auch bei den Reichs-Thingstätten als wichtige Gestaltungsmethode angestrebt. So war auch der Bückeberger Festplatz – wie heute noch – an der Spitze des Berges von einem Wald umringt. (Abb. 236)

Aufgegriffen wurde als weiteres Prinzip die „Bewegung“, wie in der folgenden Beschreibung einer Begrenzung oder „Umwandung“ eines geplanten kleinstädtischen

---

[1090] Erwähnt bei Vondung 1971, S. 151.

[1091] Vgl. Mosse 1993, S. 137.

[1092] Schier in Thiele 1939, S. 57. Weiter heißt es dort: „...in vielen Gegenden Englands und Frankreichs wurden durch den menschlichen Anbau alle Merkmale des ursprünglichen Landschaftsbildes vernichtet, in Deutschland aber wurde die wilde Natur liebevoll gezähmt und mit der menschlichen Kulturarbeit in ein ausgeglichenes Ebenmaß gebracht.“

[1093] Vgl. Raith 1997, S. 58

[1094] Wangerin/Weiss 1976, S. 58. Zum Festplatzentwurf von Tessenow.

[1095] Fritz Hellwag: „Das Seebad der Zwanzigtausend. Wettbewerb für ‚Kraft durch Freude‘“, in: *Die Kunst* Bd. 75, 6/März 1937, S. 185-188. Siehe zum Festplatz: S. 188.

Festplatzes. Wichtig ist hierbei die Gleichsetzung der Bäume und Banner: Der „Kopf des Stadtangers und Vorraum zur Thingstatt ist [...] stark bewegt: im Süden begrenzt ihn die Laubwand und das Tor, im Norden die großen Banner und die Kanzel der Thingstatt“[1096]. Das Prinzip der Natur in ihrer unregelmäßigen und naturgewachsenen Anordnung und mit ihren organisch-beweglichen Eigenschaften wurde damit fortgesetzt und als politischer Versammlungsplatz definiert.

Unmittelbar mit Baumgruppierungen und -reihungen verbunden waren jedoch auch Heldenhaine, die schon im Ersten Weltkrieg in Form von Baumgruppen als Gedenkstätten angelegt worden waren. So stellte auch Walter Flex, Dichter der deutschen Jugendbewegung und patriotischer Befürworter des Opfertodes, dessen Verse beim nationalsozialistischen Publikum breite Anerkennung fanden, in seinem Gedicht *Die Dankesschuld*, die rhetorische Frage: „‚Gib Antwort, Bruder, dass ich´s weiß! / Willst du ein Bild von Erz und Stein? / Willst einen grünen Heldenhain?‘“ Der „tote Soldat“ antwortet dann: „‚Blüh´, Deutschland, überm Grabe mein / jung, stark und schön als Heldenhain!‘“[1097]

Das „bodenständige“ Material der hölzernen Fahnenstangen konnte somit als ein Zitat nationaler Heldenhaine aufgefasst werden. Die kaum überschaubare Anzahl gleichförmiger, hochgewachsener Stelen oder hölzerner Fahnenstangen vermochte dabei den identitätslosen Gefallenen zu symbolisieren. So schrieb der Kunsthistoriker Alfred Stange 1940 über die Bedeutung des Werkstoffes: „Holz ist weniger eigenwillig als Stein und Bronze [...] Es ist anpassungsfähig und ausdruckswillig. Es bietet der gestaltenden Hand wenig Widerstand. Es läßt sich in verschiedenste Formen bringen.“[1098] Diese Definition erinnert zugleich an die geschätzte Eigenschaft des Eisens, formbar zu sein. Konform damit kann die von Stange benannte Beschaffenheit des Materials Holz gleichsam als Metapher für potentielle, „anpassungsfähige“ „Helden“ verstanden werden.

[1096] Simon in *DB* 10/4. März 1936, S. 196. Unterstreichung Anm. d. Verfasserin.

[1097] Ich trat vor ein Soldatengrab/ und sprach zur Erde tief hinab:/ ‚Mein stiller grauer Bruder du, / das Danken läßt uns keine Ruh´. / Ein Volk in toter Helden Schuld / brennt tief in Dankes Ungeduld. / Dass ich die Hand noch rühren kann, / das dank´ ich dir, du stiller Mann. / Wie rühr´ ich sie dir recht zum Preis? / Gib Antwort, Bruder, dass ich‘s weiß! / Willst du ein Bild von Erz und Stein? / Willst einen grünen Heldenhain?‘ Und alsobald aus Grabes Grund / ward mir des Bruders Antwort kund: / ‚Wir sanken hin für Deutschlands Glanz. / Blüh‘, Deutschland, uns als Totenkranz! / Der Bruder, der den Acker pflügt, / ist mir ein Denkmal, wohlgefügt. / Die Mutter, die ihr Kindlein hegt, / ein Blümlein überm Grab mir pflegt. / Die Büblein schlank, die Dirnlein rank / blühen mir als Totengärtlein Dank. / Blüh‘, Deutschland, überm Grabe mein / jung, stark und schön als Heldenhain!‘“ Flex 1917, S. 7.

[1098] Stange 1940, S. 10.

4.2 Erde als Speicher und Spender

Das im Nationalsozialismus verwendete und zu Inszenierungen vielfach herangezogene Material Erde (dessen Gebrauch noch heute den politisch-ikonographischen Umgang mit diesem Material prägt[1099]) wurde weder als Inszenierungsmaterial noch innerhalb einer rituellen Handlung konkret physisch thematisiert. Und doch war es omnipräsent. Erstens war es unmittelbar mit dem Boden (des ideologischen Wortpaares ‚Blut und Boden') gekoppelt und zweitens wurde Erde durch die inszenatorische Umsetzung der Polaritäten des ‚oben' und ‚unten' symbolisiert. Während das Wort „Blut" ein eher typisches nationalsozialistisches Ideologem ist, das konkretere Assoziationen wie Leben und Tod weckt, verbergen sich in dem eher unspezifischen Topos „Boden" weitere semantische Bedeutungen wie „Scholle", „Natur", „Raum" oder eben „Erde"[1100].

Jeder Festteilnehmer hatte unmittelbaren physischen Kontakt mit dem Boden des Platzes, der nicht, wie in der Stadt, hermetisch versiegelt oder nur symbolisch angedeutet war. Sehr viele alte Volksbräuche sind mit dem physischen Kontakt mit der Erde verbunden. Sie basieren auf der Vorstellung des „Schoßes" der „Erde-Mutter", aus dem alle Menschen kommen und zu dem sie zurückkehren.[1101] Eine Vorstellung, die im Nationalsozialismus große Bedeutung gewann: „Die Heimaterde ist das unersetzliche Vaterland, sie ist die große Mutter, die uns alle wieder aufnimmt in ihren Schoß, damit der heilige Urquell des Lebens nicht versiege."[1102]

Diese Metaphorik wurde auch in dem Abschnitt von Bonatz über den Bau der RAB aufgegriffen, wenn es bezeichnenderweise heißt, „für die Achtung vor der Natur [...] ist die *Pflege*, die dem Mutterboden zugewandt wurde [...] der *sorgfältige* Abhub, seitliche Lagerung und Kompostierung der Muttererde mit dem Erfolg, dass ein Jahr nach Vollendung keine *Wunde* der Erde mehr zu sehen war"[1103]. Auch der Gestalter des Festplatzes, Albert Speer, hatte lobend über die RAB geschrieben: „Die Bahnen sollten sich dem Gelände anschmiegen, es nicht [...] brutal durchqueren und zerreißen."[1104] Hier vermochten zugleich die traumatischen Erinnerungen an die Wunden mitzuschwingen, die der Erste Weltkrieg dem Boden der Schlachtfelder zugefügt hatte: Die zersprengte, zerklüftete und aufgewühlte Erde, die zugleich ihre Umsetzung in der Malerei[1105] ge-

[1099] Siehe dazu die Diskussion um das Erd-Denkmal von Hans Haacke, das für Berlin geplant war: Michael Diers und Kaspar König (Hrsg.): *Die Bevölkerung. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*, Köln 2000; Wagner in *Berliner Zeitung* 69/22. März 2000.

[1100] Vgl. zu diesem Diskurs: Eidenbenz 1993, S. 33 f. Durch den Begriff Boden wird Blut rhythmisch ergänzt, „erweckt den Effekt des Skandierens und dient so der Einprägsamkeit des Schlagwortes". S. 34.

[1101] *Wörterbuch des Deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 895, Stichwort: ‚Erde'.

[1102] Trenkel 1937, S. 14 f. Hier bezogen auf eine Totenfeier: „Nachdem nun dieser Körper hier vor uns sein Leben erfüllt hat, geben wir ihn heut der heiligen Heimaterde zurück."

[1103] Bonatz [1942] in Teut 1967, S. 302. Kursivstellung Anm. d. Verfasserin.

[1104] Albert Speer: „Der Baumeister Fritz Todt", in: *Deutsche Technik*, Heft 4, Jg. 10, 1942, S. 128. Zit. nach Schütz/Gruber 1996, S. 125.

[1105] In der Malerei, besonders verdichtet in den Kriegsbildern von Otto Dix, wird der einzelne Soldat in Farbe, Fraktur und Gestalt „immer mehr der Erde angeglichen". Soldaten sind „ob lebendig oder tot, wie Erdwesen eingenistet", über die sich „eine kosmische und katastrophale Gewalt hergemacht hat". Warnke 1992, S. 75.

funden hatte und wieder finden sollte. So galt es schon im Volksmund als Sünde, die Erde zu schlagen – so als schlüge jemand seine eigene Mutter.[1106]

Während die Erde als zerstörtes und zerklüftetes Material eine negative Aufladung erhielt, war sie in Form von „geheilten", mit Gras bewachsenen Flächen eine erneuernde Instanz.[1107] Das Gras hatte daher nicht nur eine farbsymbolische Funktion innerhalb des trikoloren Farbkonzepts, sondern war zugleich die schützende Schicht der darunter liegenden Erde. Der *Große Brockhaus* von 1929 hatte dem Boden diese „Körperlichkeit" als „die lebenerfüllte Verwitterungshaut der Erde"[1108] verliehen. Ähnlich wie die Versiegelung eines Grabes sollte die Erde im Innern, unsichtbar an der Oberfläche, den Kreislauf von Leben und Tod bewerkstelligen.[1109] Die Ausführung von Hitlers Nero-Befehl ‚Verbrannte Erde' vom 19. März 1945, benannt nach dem römischen Kaiser Nero, hätte die Zerstörung aller Versorgungseinrichtungen bedeutet, die dem Feind hätten dienen können, und agiert symbolisch genau auf dieser Bedeutungsebene: Denn nach Hitlers Ansicht hätte das deutsche Volk im Falle einer Niederlage das Überleben nicht verdient. Die Erde sollte ausgebrannt und in seiner Speicherkapazität und Spenderfunktion unbrauchbar gemacht werden.

Auf dem Bückeberger Festplatz war die Erde in erster Bedeutungsinstanz Synonym für das Volk. Sogar die „a-politischen" Trachtengruppen wurden als „sinnengebundenes, erdegefestigtes Teil harmonischen Lebens"[1110] beschrieben und symbolisch überhöht. Diese Auslegung ging konform mit der naturwissenschaftlichen Anschauung über die Genese der Erde als geologisches Material, das unlängst zum „Ausdrucksträger der Historizität der Natur" geworden war und eine nationale Kodierung erhalten hatte.[1111] Trachten signalisieren immer eine geographische Zugehörigkeit, wie die 3.000 Repräsentanten aus allen Regionen des Reiches, die am „Wall des Führers" aufgestellt waren, über den Hitler schritt. Der Akt vermochte deshalb inszenatorisch wie auch optisch die Begegnung von „Führer" und der gesamten „Volksgemeinschaft" zu symbolisieren.

Auf die Gleichsetzung des Volkes mit der Erde auf farbsymbolischer Ebene zielt auch ein Bericht Hubert Schrades über die Gefallenenehrung auf den Reichsparteitagen 1933 ab: „Der Luitpoldhain, bedeckt von dem erdigen Braun der Uniformen, überwogt von

---

[1106] *Wörterbuch des Deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 895, Stichwort: ‚Erde'.

[1107] Dem Gras beziehungsweise Rasen wird in den Primärquellen keine besondere Bedeutung zugemessen. Dies mag damit zusammenhängen, dass bei mehreren Architekturplätzen (vgl. Lustgarten und Königsplatz) Rasenflächen entfernt wurden. Obwohl in der deutschen Mythologie „die mit Gras bewachsene Erde, der Rasen, heilige Kraft" besitzen sollte. Grimm 1934, S. 152, Stichwort: ‚Erde'.

[1108] Eidenbenz 1993, S. 102.

[1109] So ist überhaupt eine der Hauptfunktionen und Bedeutungen, die sich durch fast alle Kulturen ziehen, die der Erde als Grabstätte, wo der Mensch „nach dem Tode wieder in ihren Schoß gebettet wird, um einst zu einem neuen Leben wiedergeboren zu werden". Ebenso weit verbreitet war dabei im Aberglauben die Vorstellung, dass die „Mutter Erde" nur selektiv aufnimmt: Sie nimmt nur Tote in sich auf, die es würdig sind, eingebettet zu werden und am Kreislauf von Leben und Tod teilzunehmen: Mörder, die sich an dem Leben vergangen hatten, konnten danach nicht in der Heimaterde begraben werden, bis hin zu der Sage, die Erde habe Leichen wieder ausgespuckt. Siehe: *Wörterbuch des Deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 898, Stichwort: ‚Erde'. Daraus könnte fast geschlossen werden, dass ähnlich selektiv, wie der Boden den Körper aufzunehmen vermochte, es im Nationalsozialismus auch nur den Gefallenen zu gedenken galt, die für die Gemeinschaft gefallen waren.

[1110] *Hannoverscher Kurier* (Sonderbeilage), 394/24. Aug. 1933.

[1111] Hoormann 1996, S. 12. Siehe zu „Erde als Elementarstoff" S. 17 ff.

dem glühenden Rot der vielen Fahnen, sei ihm in dieser Stunde, sagte ein Maler, wie ein riesiges Tulpenbeet erschienen.“[1112] (Abb. 237) Dass die „erdige Masse“ sogar von den Fahnen „überwogt“ wurde, die, gleichsam wie Blumen aus der Erde sich nährend, zu wachsen schienen, verdeutlicht das Bestreben, Erde, also das Volk, in seiner Speicher- und Spenderkapazität zu inszenieren, um den Fahnen, also der Partei, zu dienen.

Erde, Boden ist gleichsam mit dem ‚Unten‘ assoziierbar. Die Inszenierung Hitlers auf dem Festplatz zielte auf die Realisierung dieser Vorstellung ab. Diesen rituellen Charakter beschrieb auch Leopold Gutterer, der Organisator und Verantwortliche für die technische und künstlerische Ausgestaltung des Festes:

> Der Führer schreitet aus der Ebene, aus der Masse des Volkes, empor bis oben an die Spitze des Volkes, das ihn zu seinem Führer erkoren hat. Später, wenn er dann zum Volke redete, ging er wieder den Berg hinunter, hinunter in die Mitte des Volkes, aus dem er gekommen war, um in seiner Sprache zu ihm zu reden.[1113]

Dieser Akt des Aufstieges und des Abstiegs, die Polarität von oben und unten chiffrierend, kann traditionell mit folgendem Inhalt besetzt werden: „Oben ist das Reich der Götter, [...] unten die empfangende Erde“[1114], also das Volk. Schließlich wurde sogar der Weg nach einer Presseanweisung des Propagandaamtes vom 3. Oktober 1937 offiziell in ‚Weg durch das Volk‘ umbenannt.[1115] Sogar in der zeitgenössischen Tanzpädagogik wurden diese Polaritäten choreographisch artikuliert und mit derselben Symbolik belegt: Tänzerisches Drehen wurde betrachtet als „höchster Ausdruck dessen, was wir unter Bindung nach unten und Freiheit nach oben verstehen [...] Hier bin ich wahrhaft erd- und gottverbunden“ [1116], schrieb die Tänzerin und Pädagogin Jutta Klamt 1936. Der axiale ‚Mittelweg‘, auf dem Hitler durch das Volk schritt, war nicht nur erhöht, sondern er bestand aus aufgeschütteter Erde und Kies.

In demselben Zeitungsartikel wurde dieser symbolische Akt wie folgt ausgelegt: „Das ist die erhabene Symbolisierung der Herkunft und des Kampfes unseres Führers, der aus der Mitte des Volkes kommt, [...] Er kommt vom Volk, geht durch das Volk und wird nach schwerem Kampf mit den Feinden des Volkes sein Führer.“[1117] Genau dieses Ritual wurde auch beim Eröffnungszeremoniell im Olympia-Stadion vor der Weltöffentlichkeit im August 1936 inszeniert. Durch ein unterirdisches Tunnelsystem[1118] konnte Hitler „wie ein ‚Deus ex machina‘ [...] gleichsam dem ‚Heimatboden‘ entwachsend,

---

[1112] Schrade in *NS Monatshefte* 51/Juni 1934, S. 511. Bei dem genannten Maler handelte es sich vermutlich um Ernst Vollbehr.

[1113] Gutterer in: Hans Ostwald: *Erntedankfest 1. Oktober 1933. Der deutschen Bauern Ehrentag*, Berlin 1934, S. 21. Zit. nach Gelderblom 1998, S. 55.

[1114] Lurker *WdS* 1991, S. 529, Stichwort: ‚Oben - Unten‘.

[1115] „Der Mittelweg auf dem Bückeberg, den der Führer alljährlich auf der Kundgebung beschreitet, soll in Zukunft auf Wunsch des Führers als der ‚Weg durch das Volk‘ bezeichnet werden. Jede andere Bezeichnung des Weges ist untersagt.“ Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Kunst und Kultur im Dritten Reich*, Bd. 2, Gütersloh 1963, S. 256, Anm. 1. Zit. nach Vondung 1971, S. 156.

[1116] Klamt [1936] 1942, S. 94.

[1117] *Niedersächsische TZ* 232/1. Okt. 1933.

[1118] Teut 1967, S. 204.

vom Rasen durch den ‚Volkskörper' hindurch die Treppe zur Führerloge hinaufschreiten, um hier seinen Platz im einheitlichen, aber gegliederten Ganzen einzunehmen."[1119]

Im Kontext dieser Inszenierung war die Assoziation der Bergpredigt Jesu ebenso nahe liegend wie der Empfang Moses der Gesetzestafel auf dem Berg Sinai. Mit religiösen Termini belegt, hieß es in einer zeitgenössischen Beschreibung jener Szenerie, dann „schreitet er wieder den Berg hinab zum Volke zurück, aus dessen Mitte er am Fuße des Berges auf der dort errichteten Kanzel sprechen wird. Er behält die Fühlung mit dem Volke und teilt mit ihm weiter alle irdische Not."[1120] Dieser Absatz macht die Polaritäten des ‚Oben' und ‚Unten' noch deutlicher. Dass Hitler vermeintlich alle „irdische Not teilt", erhöhte ihn in eine messianische Position. Damit war im Nationalsozialismus die Anbindung an eine „geologisch" untermauerte, national auslegbare Lesart von Erde genauso präsent wie die sehr traditionelle und rückwärtsgewandte religiöse Vorstellung von der Erde „als Abbild einer von Gott geschaffenen Ordnung"[1121].

4.2.1 Die Visualisierung der ‚Blut-und-Boden'-Theorie

Blut und Boden beziehungsweise Erde waren elementare Materialien, die bei der Inszenierung beide in abstrakter Form vorkamen und unmittelbar miteinander verbunden waren. In der Vielschichtigkeit der Inszenierung und ihrer ästhetischen Ausgestaltung wurde somit das propagandistische Schlagwort ‚Blut und Boden'[1122] mit weiteren Metaphern und propagandistischen Inhalten aufgeladen und sichtbar gemacht. Auch Hitler setzte nicht nur Erde mit Boden gleich, sondern verband dieses Begriffspaar, als er dazu aufrief: „So wie unsere Vorfahren den Boden [...] durch Lebenseinsatz erkämpfen mußten, so wird auch uns in Zukunft den Boden und damit das Leben für unser Volk keine völkische Gnade zuweisen, sondern um die Gewalt eines siegreichen Schwertes."[1123] Gerade hier wird auch deutlich, dass ein weiteres Wortpaar im Austausch „berechtigt" wäre: ‚Heldentot und Heimat'. Genau darauf zielte nicht nur die „Verwendung" der beiden Materialien, sondern die gesamte Inszenierung am Bückeberg ab. Einen ganz konkreten Bezug zu der Verbindung von Boden und Blut fand Gutterer. Er schrieb „von ‚ureigenstem deutschen Boden' und Äckern, die ‚von den Kämpfen der deutschen Stämme um den deutschen Boden mit Blut getränkt' worden wären. Nicht weit von hier habe die Varusschlacht, der große Sieg der Germanen über die Römer, stattgefun-

[1119] Alkemeyer in Dreßen 1986, S. 64.
[1120] *Niedersächsische TZ* 232/1. Okt. 1933.
[1121] Hoormann 1996, S. 12.
[1122] Schon 1917 war das Schlagwort ‚Blut und Boden' in Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* zu lesen. Hiermit wurde allerdings der ‚Kampf zwischen Blut und Boden' bei einer ‚verpflanzten' Tier- und Menschenart chiffriert. Zu einem politisch-völkischen Kampfbegriff avancierte die Blut- und Bodenideologie erst später. Drei Jahre vor der Machtübernahme, auf der ersten Reichstagung von Rosenbergs ‚Kampfbund für Deutsche Kultur' vom 7. bis 9. Juni 1930, wurde dieser Begriff als ein spezifisch nationalsozialistisches Schlagwort manifestiert. Siehe dazu: Bensch 1995, S. 25. Siehe zu Spengler: Rolf Peter Sieferle: *Die konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen (Paul Lensch, Werner Sombart, Oswald Spengler, Ernst Jünger, Hans Freyer)*, Frankfurt am Main 1995.
[1123] Hitler 1936, S. 741.

den.“[1124] Nicht nur der angrenzende Hellberg, sondern auch der Bückebergplatz wurde als historisches Schlachtfeld hochstilisiert, das die Festteilnehmer begingen. Direkt visualisiert wurde hingegen das „aktuelle“ Opferblut wieder durch die geweihten Hakenkreuzfahnen, ganz besonders deutlich durch die nächtliche Anstrahlung.

Bei Hinzuziehung der Waldmetapher bildete dann nicht mehr, wie bei den Reichsthingstätten, das Blattwerk der Baumwipfel den höchsten Punkt der Umgebung, sondern das rote Fahnentuch und stellte eine ähnliche materielle Korrespondenz dar, wie beim Eisen der Särge und der Hoheitszeichen auf dem Münchener Königsplatz. Die mit dem Blut der Märtyrer geweihten Fahnen konkretisierten den (Fahnen-)Wald erst als nationale Metapher mit direkter Verbindung zum Blut der vergangenen Helden, deren Blut noch in der Erde gespeichert war.

Eine physische Verbindung von vergangenem und zukünftigem Heldenblut schufen die in den Boden gesteckten Fahnenstangen. So dienen traditionelle Erdberührungsriten – Erde als Speicher und Spender von Leben, Kraft, Segen und Fruchtbarkeit – der direkten Überführung dieser Eigenschaften auf den Menschen. Auch Gegenstände konnten durch diese Art und Weise gegen schädliche Mächte gereinigt oder mit diesen Eigenschaften „geweiht“ werden.[1125]

Der Boden stand hier als Metapher von Dauerhaftigkeit und Kontinuität von wahren und ewigen Werten, die idealerweise im rassisch reinen Volk verankert waren, um weitergegeben zu werden. Die Hauptmetapher von Erde und Boden ist damit die der Bindung.[1126] Diese Komponente tritt auch bei der viel verwendeten Metapher der „Verwurzelung“ zutage: „Man kann sagen, dass das Blut eines Volkes in seinen Bauernhöfen seine Wurzeln in die Heimaterde eindringen läßt, von hier immer wieder jene lebensspendende Kraft zu erhalten, die seine Eigenart ausmacht.“[1127] In der *Monatszeitschrift für wurzelstarkes Bauerntum* wurde dieselbe Metapher gebraucht: „Deshalb kann unser Volk nur gesunden, wenn es sich auf die Wurzeln unseres Volkstums und seiner Eigenart besinnt und sein Schicksal an die ‚heiligen Wachstumskräfte der Mutter Erde‘ bindet.“[1128] Sogar die RAB wurde beschrieben als „ein aus ‚technischer und biologischer

[1124] *DWZ* vom 17. Sept. 1934. Zit. nach Gelderblom 1998, S. 10.

[1125] So sollten Neugeborene, die auf frische Erde gelegt wurden, sich auf diese Weise die Erdkraft einverleiben können. Auch das Essen eines Klümpchens Erde oder das Einreiben mit einer Erdmasse sollte bei Mensch und Tier gegen Krankheiten stärkend wirken. Ebenso ein alter bäuerlicher Brauch, der eine übertragende Funktion hat: Hier legte sich stellvertretend eine ungeschützte, nackte Frau auf den Ackerboden, um die Erdkräfte gegen eine befürchtete Dürre zu assimilieren. „Zur Abwehr der Dürre veranlaßt der Bauer eine Zigeunerin, sich am Johannismorgen nackt auf den Acker zu legen und zu rufen: Junger Sonnenherr, tu mir und dem, was um mich ist, keinen Schaden. Dadurch dass das Weib nackt auf dem Boden liegt, ist es in unmittelbarster Verbindung mit der E[rde], ja, gehört ganz zu ihr, es stellt die weibliche, mütterliche Erde dar, die den Sonnengott um Erbarmen bittet.“ *Wörterbuch des Deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 895, Stichwort: ‚Erde‘. Vergleiche auch dort die Beschreibung anderer volkstümlicher Erdriten S. 895-907. Siehe ebenfalls: Albrecht Dieterich: *Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion* [1905], Darmstadt 1967 und Evers [1939] 1970. Der huldigende Brauch des Küssens der Erde gehört noch heute zu dem Repertoire römisch-katholischer Päpste.

[1126] Eidenbenz 1993. S 127. Siehe auch: Bensch 1995, S. 79 ff.

[1127] Darré [1941] in Mosse 1978, S. 186.

[1128] A. Georg Kenstler: „Ein Glaube, ein Reich, eine Krone. Der Standort der Revolution aus Blut und Boden“, in: *Blut und Boden. Monatszeitschrift für wurzelstarkes Bauerntum für deutsche Wesensart und nationale Freiheit*, 5. Jahrgang 1933. Weiter heißt es dort: „Denn Gesundung kann nur in dem einen Sinne Geltung haben: nach dem Urgesetz der Artung zu leben. Und die höchste Form unserer völkischen Arthoheit ist – das Bauerntum.“

Notwendigkeit' entstehendes Werk von Schönheit, Harmonie, Versöhnung und Ganzheit. Adern vergleichbar, durch die Lebenssäfte strömen"[1129].

Die Erde war der Speicher des (geflossenen) Blutes, das sie an sich band und zugleich bereithielt, um neues Leben hervorzubringen.[1130] Es war das Blut „auserwählter" Krieger, das hier zur Verfügung stand. Diese Vorstellung verleiht dem Todeskult eine zentrale, biologistisch aufgeladene Rolle. So wurde die Blut-Metapher vor allem durch Darré als ein rassisches „Destillat" vorgestellt.[1131] Die Erde gewann damit ihre Bedeutung aus dem Zusammenhang mit dem Blut. Im Nationalsozialismus ist es die Erde von Schlachtfeldern, die blutgetränkte Erde, die wieder eine äußerst wichtige Funktion bekommt.[1132] Als ständig erneuerbare Quelle sollte das Blut, die Erbmasse, des ‚Bauerntums' dienen, das idealerweise von den bereits gefallenen Helden abstammte und die zukünftigen Helden des ganzen Reiches hervorbringen sollte. Somit war das „Fest des Bauern" genau der Ort, um diese Ideologien vorzuführen.

Dadurch aber, dass Erde nicht nur auf dem Festplatz vorhanden ist, sondern in der gesamten Umgebung, erfuhr auch dieses Material eine symbolische Multiplizierung. Dass der Festplatzboden also als *konkrete* Naturumwelt gestaltet war, ermöglichte die Übertragbarkeit auf das gesamte Volk des Reiches. Wiederum wurde diese funktionale Ordnung als eine *natur*gegebene Gliederung der Gesellschaft in Volk und Herrscher ermöglicht.[1133] In Verbindung mit der organischen Form des Platzes, die Wachstum und Ausdehnung suggerieren konnte, kann der Boden sogar als Metapher für das „Gesetz der wachsenden Räume"[1134] aufgefasst werden – verknüpft mit den wachsenden und sich ausbreitenden Eigenschaften gedeihender Natur sogar als eine Art „Vorwärtsverwurzelung"[1135]. Die Fahnenstangen vermochten dabei veränderliche und variable Grenzen zu visualisieren, die den Bereich der „inneren Kolonisation" absteckten, aber gleichzeitig eine Durchdringung zur „äußeren Kolonisation" ermöglichten – zur kriegerischen Eroberung.

[1129] Lindner in *Die Autobahn* 2/1932, S. 120. Zit. nach Schütz/Gruber 1996, S. 227.

[1130] Bensch 1995, S. 53.

[1131] Eidenbenz 1993, S. 79.

[1132] „Geschichte liegt im Blut der Rasse begründet, und so wird ‚Blut' zu derjenigen Instanz, die Geschichte hervorbringt. Damit wird in der ‚Blut und Boden'-Idologie [...] das Kunststück vollbracht, eine Entwicklungstheorie auf die Kategorien Vergangenheit, Dauer und Ewigkeit zu gründen." Bensch 1995, S. 58.

[1133] Bensch 1995, S. 53.

[1134] Bensch 1995, S. 88.

[1135] Siehe zu dem Begriff: Bensch 1995, S. 90.

5. Das Landschaftspanorama

Das abschüssige Gelände gewährleistete für den Teilnehmer einen schier unendlich erscheinenden Fernblick über die Landschaft. Die Landschaft als Panorama wurde als erlebbares „Identitätsmedium“[1136] eingesetzt. Der Deutsche sollte sich mit der idealen deutschen Landschaft identifizieren. Nicht nur die erhabene Naturinstanz des Himmels, sondern der gesamte Umraum wurde wie eine ideale Panoramadarstellung als Inszenierungsradius thematisiert – und dementsprechend auch manipuliert. Die „sanft schwingenden“ Hügel, die ewig fließende Weser – die, zeitgenössisch stets betont, nur deutsches Land durchfloss – waren Landschaftsteile, die als natürlich gewachsene Naturphänomene Großartigkeit und Ewigkeitswerte implizieren konnten.

Im Zuge dieses bewusst eingesetzten Inszenierungsareals waren an den Kreuzungen der eigens geschaffenen Aufmarschwege, die zum Festplatz führten, jeweils vier Linden, als betont deutsche, also ‚bodenständige‘ Bäume, angepflanzt worden. Sogar die im Tal sichtbare Bahnlinie sollte verlegt werden. Denn diese Anbindung war zwar unter pragmatischen Gesichtspunkten ideal, in Hinsicht auf den Fernblick wurde sie jedoch als ästhetisch störend empfunden.[1137] Stattdessen sollte vom Festplatz aus sichtbar ein Abschnitt der RAB mit „schwingenden Bahnen“ gebaut werden. An der Autobahn wiederum, sollten zwei plattformartige Aussichtsstationen eingerichtet werden, die vice versa für den Reisenden einen idealen Blick auf den Bückeberg freigaben.[1138]

Schon die Darstellung eines *künstlichen* Panoramas in der Malerei oder in einer Rotunde kann als eine Entgrenzungsstrategie betrachtet werden, die eine „Aufhebung der psychologischen Distanz, zwischen Bildraum und Betrachter“ offen legt.[1139] Hier beschränkte sich die Betrachtungsweise der Festteilnehmer dennoch nicht auf „statisches“ Sehen, sondern erweiterte sich auf ein Durchschreiten dieses Panoramas, um Werte einer verbindenden „Ganzheitlichkeit“ aufzurufen. In Analogie dazu erscheint der folgende Passus bei Schultze-Naumburg: „...die Natur ‚erlöst‘ uns ‚aus kleinlichen Alltagsgedanken und‘ gibt ‚uns den Zusammenhang mit dem Ewigen neu zu fühlen.‘“[1140]

Unmittelbar damit verbunden und im Panorama stets visualisiert ist das Prinzip der Ferne. Mit ideologischem Gedankengut einhergehend wurde das Streben nach Ferne und Weite in der nationalen Landschaft zugleich zu einem *rassischen* Charakteristikum umgemünzt. So hieß es philosophisch überhöht über gemalte Landschaftspanoramen:

[1136] Abweichend von der Idee des Panoramas als „nationalem Bildungsmedium“, wie es die historische Form der Panoramamalerei konstituierte. Von Plessen in *Daidalos* 49/1993, S. 71.

[1137] Ergänzende Bemerkungen zum Bückeberger Festplatz von Bernhard Gelderblom, Hameln, am 7. Juni 2002 bei der Tagung „Brauchtum, Führerkult, Einstimmung auf den Krieg. Das ‚Deutsche Erntedankfest‘ auf dem Bückeberg bei Hameln 1933 bis 1937. Zur Geschichte und Bedeutung einer NS-Massenveranstaltung und ihres Schauplatzes“ vom 6.-8. Juni 2002, Hameln.

[1138] Gelderblom am 7. Juni 2002.

[1139] Grau 2001, S. 20.

[1140] Paul Schultze-Naumburg: *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen*, Schriftenreihe: „Kulturarbeiten“, Bd. 7, München 1915, S. 12-15. Zit. nach Wimmer 1987, S. 361.

> Der nordische Mensch liebt die Weite der Landschaft, liebt den Blick in die Ferne [...] Für sie war die Natur Feier und Andacht. [...] Die Natur ist nicht zur Kulisse des Lebensraumes geworden. Dann wären wir keine Deutschen. Sie ist uns einmal Heimat, an der wir mit unsrem ganzen Gefühl hängen, und sie ist uns Teil eines Alls, in dem sich das Walten Gottes offenbart.[1141]

Genau diese Merkmale wurden am Bückeberg thematisiert. Das Panorama war somit nicht nur Ausdruck, sondern wurde zugleich als ein Beleg für „territorialstaatliches Denken im Verein mit nationalem Pathos“[1142] stilisiert. Schon Cysarz sah allein in dem Berg ein Synonym für das „Volk“, das „selbst“ nach der „Eroberung ewiger Räume“ streben würde, „wo Heuchelei, Schwäche und Häßlichkeit keinen Platz hätten“.[1143] So ist schließlich auch die organische Form des Platzes mit Wachstum, Ausdehnung und in letzter Instanz mit einem Eroberungswunsch gleichzusetzen. Denn dieses vermeintliche Streben nach Ferne und Weite wurde darüber hinaus gar mit einem naturgegebenen Eroberungsdrang des „nordischen“ Menschen gleichgesetzt. Direkt visualisiert wurde dieser Aspekt jeweils für die schon auf dem Festplatz eingetroffenen Teilnehmer durch die Ströme von „organischem Menschenmaterial“, die vor jedem Erntedankfest stundenlang in langen Marschkolonnen zu dem Festplatz heranzogen.

Besonders der Propagandist rassistischen Gedankengutes Ludwig Ferdinand Clauss sah im so genannten nordischen Menschen diesen erblich bedingten Eroberungsdrang. Schon der Titel seiner Schrift: *Seele, Landschaft und die Beherrschung der Welt*[1144] beschreibt den Bogen, den Clauss durch eine Reihe von Assoziationsketten spannte, die er mit zum Teil historisch und faktisch unwahren Beispielen ausschmückte: Der vermeintliche Eroberungsdrang des so genannten nordischen Menschen wurde mit dem Argument gerechtfertigt, dass sein natürliches Streben nach Raum durch die Weite und Ferne der „Nordmeerlandschaft“ bedingt sei.[1145] Das Landschaftspanorama auf dem Bückeberg diente als Vorführung jener rassistischen Inhalte, quasi als unmittelbarer Beleg. Eine eindeutig rassische Funktion erhielt Landschaft in einer Äußerung des Volkskundlers Bruno Schier, der sie mit der „Seelenlandschaft“ eines Volkes gleichsetzte. In einem Sammelband aus dem Jahre 1939 heißt es:

[1141] Westecker in *DKiDR* 2/Feb. 1938, S. 88. Hier in Bezug auf die Landschaftsbilder des Malers Werner Peiner.

[1142] Von Plessen in *Daidalos* 49/1993, S. 66.

[1143] Mosse 1993, S. 143.

[1144] Clauss [1936] in Mosse 1978, S. 104.

[1145] „Das Nordmeer atmet überall **Unendlichkeit**, und diese macht sein eigentliches Wesen aus: Alles ist auf die Ferne gestimmt, alles weist und drängt in die Ferne, die kein Ende hat. [...] Das Nordmeerland ist gezeichnet durch **Ferne** und **Bewegung**, es gliedert sich in **weiten Zügen** in die **Tiefe des Raumes** hinein. [...] Sie [die südliche Landschaft] ist ohne Ferne, ist ohne tiefe Bewegung, ist prächtige Oberfläche ohne etwas dahinter – sie ist ohne Rätsel, ist ohne alles Geheimnis.“ Clauss [1936] in Mosse 1978, S. 105 f. Fettgedrucktes Anm. d. Verfasserin.

> Im Antlitz einer Landschaft spricht sich die Seele ihrer Bewohner aus. Wie der Deutsche von allen Völkern Europas das wärmste Naturverständnis und den regsten Wandertrieb besitzt, so sind auch die deutschen Gaue durch einen besonders innigen Einklang zwischen Natur und Kultur ausgezeichnet. In [...] vielen Gegenden Englands und Frankreichs wurden durch den menschlichen Anbau alle Merkmale des ursprünglichen Landschaftsbildes vernichtet, in Deutschland aber wurde die wilde Natur liebevoll gezähmt und mit der menschlichen Kulturarbeit in ein ausgeglichenes Ebenmaß gebracht.[1146]

Mit der Landschaft gekoppelt ist das Prinzip der Bewegung. So, als hätte Landschaft, als Spiegelbild „nordischer" Eigenschaften, sogar zu Taten und Geschwindigkeit drängen können, wie Clauss in einem weiteren Abschnitt implizierte:

> Weil hier [im Norden] nichts fertig ist, ruft alles immer zur Gestaltung. Raumwille erwacht in der Seele, die aus dieser Landschaft geboren ist und wahrhaft in ihr lebt. Der nordische Raum reißt in die Ferne und will überwunden werden. Überwindung des Raumes heißt Geschwindigkeit, Raumwille drängt dazu, den Raum zu durchrasen. Die nordische Landschaft will durchzogen sein von Schienensträngen, auf denen der Schnellzug tost. [...] Es ist der nordischen Seele eingeboren, dass sie fernwärts – und das bedeutet meist: südwärts – drängt.[1147]

Nicht die Schienenstränge, sondern die Autobahn und die Marschwege sollten diese Komponente visualisieren und erlebbar umsetzen. Als absolute Überhöhung dieser Ideologien kann der folgende Passus desselben Autors gelten, der einen Eroberungsdrang als Bestandteil des Erbgutes sah, das quasi zu einer (dadurch) *naturgegebenen* Handlung führen könne:

> Der nordische Mensch würde danach streben, die gesamte Welt „zu durchwirken, [...] ihrem Stile einzuordnen, ihrem Gesetze zu unterwerfen. [...] War da kein neuer Raum mehr aufzufinden, so nahm er jetzt den Raum, den ganzen Erdraum, fester in seinen Griff.[1148]

[1146] Schier in Thiele 1939, S. 57.

[1147] Clauss [1936] in Mosse 1978, S. 106.

[1148] Clauss [1936] in Mosse 1978, S. 111.

5.1 Pflugscharen zu Schwertern: Der Bückeberg als germanisches Totenreich und Kriegsvorbote

> Millionen werden durch Presse und Funk das gewaltige Bekenntnis unmittelbar erleben, das der Führer seinem Volk und das Volk seinem Erlöser oben auf dem Bückeberg ablegt. Visionär werden die Fahnen auftauchen. Wälder aus rotem blutgetränktem Tuch mit dem Symbol des Kreuzes, und Wälder, unübersehbar ... lebendige Mauern von Männern und Frauen im braunen Ehrenkleid, mit schwieligen Fäusten und hohen Stirnen! Und Jugend, kampferprobte, nie verzagende Jugend![1149]

Seine inszenatorische Umsetzung fand der „Eroberungsdrang" in immer zunehmendem Maße bei Kriegsspielen auf dem Bückeberg. Die Landschaft des Bückebergs verwies, gleichermaßen wie der Mythos der Bergwelt als ein Arkadien, „nicht auf blühende Felder und ländliche Kirchhöfe, sondern auf eine Unschuld, die mit Härte, Herrschaft und Eroberung zwischen Individuen und Nationen gleichbedeutend war" [1150]. Gestalterisch, assoziativ und inszenatorisch vorgeführt wurde „Romantik und Sieg, Kampf und Herrschaft"[1151]. Durch die Belegung der hölzernen Fahnenstangen mit der Metapher des deutschen Waldes, mit unmittelbarem Bezug zu Heldengedenkstätten, konkretisierte sich bereits gestalterisch die Verbindung von Natur und Gefallenenkult. Schon während des Ersten Weltkrieges hatte die Verflechtung von Kriegserlebnissen mit dem Naturerlebnis durch die deutsche Jugendbewegung eine lyrische Umsetzung erfahren.[1152]

Militärische Programmabschnitte bildeten von Anfang an einen festen Bestandteil des Erntedankfestes. Der Einsatz eines Fluggeschwaders war bereits ab 1933 Teil des Schauprogramms.[1153] Dass bereits in dem Jahr das ‚Reichswehrministerium' an dem Erntedankfest teilnehmen sollte, überraschte sogar die Bevölkerung.[1154] Ab 1935 wurden dann militärische Schauvorführungen in den Vordergrund gestellt und der ‚Tag der Bauern' somit immer mehr zu einer militärischen Machtkundgebung des Regimes. Das Eintreffen Hitlers auf dem Platz wurde in dem Jahr durch das Abfeuern eines Ehrensaluts und das Überfliegen des Festgeländes durch ein Fluggeschwader in Form eines Hakenkreuzes zelebriert.[1155] Parallel zu der agrarpolitischen Entwicklung war die Nahrungsmittelproduktion zugunsten der militärischen Aufrüstung systematisch umgelenkt worden.[1156]

[1149] Hardt 1936, S. 3 f.

[1150] Mosse 1993, S. 144.

[1151] Ebd.

[1152] Mosse 1993, S. 135.

[1153] Gelderblom 1998, S. 34.

[1154] Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 21.

[1155] Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste*, S. 18.

[1156] 1935 fand eine Wende im agrarpolitischen Bereich statt, die aus der Bauern- eine ‚Erzeugungspolitik' machte und die endgültige Platzierung der bisher durchgeführten Agrarpolitik auf den unteren Rängen der Prioritätenskala des Regimes bedeutete. Die Devise, die das Regime auch öffentlich propagierte, lautete: „‚Kanonen statt Butter' – nicht ‚Kanonen und Butter'. Corni/Gies 1997, S. 591.

1937 dominierte in der Inszenierung nicht nur rückwärts gewandtes Gedenken, sondern das Militärische überlagerte völlig die Elemente des bäuerlichen Erntebrauchs.[1157] Während eine in festliche Tracht gekleidete Bäuerin Hitler den Erntekranz als Ehrengabe überreichte, sang ein Chor ‚Segnung' und sogleich heulten Panzermotoren auf.[1158] Eine Ausprägung der Feiern, die ab der Mitte der 30er Jahre überall einsetzte und 1939 kurz vor Ausbruch der Weltkriegskatastrophe kulminierte. Abgeschlossen wurde der Festtag mit einem Armee-Manöver der Reichswehr, an dem alle Waffengattungen und die Luftwaffe beteiligt waren und das an die Initiation eines Kriegstheaters in der Zeit der Befreiungskriege[1159] erinnert. (Abb. 238 u. 239) Hier stellte die umliegende Landschaft den Schauplatz dar – als die reale Umsetzung historischer militärischer Ereignisse, die im 18. und 19. Jahrhundert in Panoramarotunden gezeigt wurden.[1160] Ziel war ein außerhalb des Platzes angelegtes ‚Bückedorf' aus Papphäusern und einer Kirche (Abb. 240 u. 241), das nach umfangreichen Gefechten mit über 1.000 Mann als Höhepunkt der Inszenierung in Flammen aufging.[1161] 1937 hatte man sogar einen Kirchenfriedhof eingerichtet: Auf den Grabsteinen waren makabererweise die Namen Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg „eingraviert".[1162]

In dem Film *Bückeberg* vom 6. Oktober 1935, einem der Filme, welche die Reichspropagandaleitung über die Erntedankfeste drehen ließ und als Vorfilm in Lichtspielhäusern oder von der Filmvorführungsabteilung in Schulen oder Gaststätten vorgeführt wurde, nimmt der Manöverteil ebenfalls einen großen Raum ein. Die Sequenzen, zur Steigerung der Dramatik in schneller Abfolge geschnitten, zeigen, wie das „Bückedorf" von jenen tausenden von Soldaten umkämpft wird. In künstlich aufziehenden Nebelschwaden aus Gipsstaub siegen dann schließlich die „Roten" – zugleich farbsymbolisch als die Guten deklariert – gegen die „Blauen".[1163] Sogar in Wien wurde bei der parallelen Erntedankfeier am 6. Oktober 1935 unter der Leitung des Gesandten Franz von Papen militärische Sequenzen aus Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* gezeigt.[1164]

Zur historischen Unterfütterung – und nicht zuletzt zur romantisierenden Verharmlosung[1165] dieses kriegsvorbereitenden Stellenwertes des Ortes – dienten jene Bezüge des Bückeberges zu kriegerischen Spuren der Vergangenheit, welche die stets scheinbar

---

[1157] Rede Darré auf dem 3. Reichsbauerntag 1935, in: Ders.: *Aufbruch des Bauerntums. Reichsbauerntagsreden 1933 bis 1938,* Berlin 1942, S. 49 ff. Zit. nach Corni/Gies 1997, S. 332.

[1158] Gelderblom 1998, S. 58.

[1159] Siehe zum Kriegstheater, „das gleichsam in zweiter Potenz sich noch selbst simuliert und schon damit auf ersteres zurückwirkt...": Philipp von Hilgers: „Vom Kriegsspiel". Vortrag vom 4. September 1998, gehalten am Seminar für Ästhetik, Humboldt-Universität Berlin, Philosophische Fakultät III, Sophienstr. 22A, D-10178 Berlin. Abdruck auf der Homepage des Instituts. Quelle: http://sophie7.culture.hu-berlin.de/aesthetic/infowar.htm. Zuletzt eingesehen am 17. Juni 2002.

[1160] Von Plessen in *Daidalos* 49/1993, S. 66.

[1161] *DWZ* vom 5. u. 7. Okt. 1935. Siehe dazu auch: Gelderblom 1998, S. 45 ff.

[1162] Freundliche Auskunft von Bernhard Gelderblom Hameln, am 7. Juni 2002.

[1163] Bei der überlieferten Fassung des Films der Reichspropagandaleitung handelt es sich um jeweils ein Exemplar von drei Filmen, die von den Reichs-Erntedankfesten auf dem Bückeberg gedreht wurden. 16mm-Tonfilm, 10,5 Minuten, 24 Sek. 1935. Wissenschaftliche Edition mit Begleitheft von Klaus Vondung, Hrsg. IWF Sektion Geschichte/Publizistik Nr. G 187. 1979 veröffentlicht. Zit. nach: Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 38 ff.

[1164] Ebd. Siehe auch dort weiter zu Parallelfeiern von Auslandsdeutschen ab 1935.

[1165] Siehe zur Kriegsverharmlosung mit Licht- und Feuerdarstellungen: Thöne 1979, S. 70.

„unbefleckte“ und „sanft schwingende“ Landschaft im Innern gespeichert bereithielt: „Der Bückeberg war der große Volksversammlungsort, und auf dem angrenzenden Hellberg lag das Reich der großen Toten, der Führer des Volkes“[1166], hieß es sogar in der Lokalpresse.

Das Motiv für die intensive Propagierung des ‚Germanentums‘ in Verbindung mit dem Bückeberger Festplatz diente somit einerseits einem hochstilisierten naturgebundenen Kult – in letzter Instanz aber dem Totenkult und dessen Verbreitung und Verharmlosung auf „unterster“ Volksebene. Denn sogar in einer kleinen Broschüre zum Erntedank heißt es: „Und es paart sich dem Erntedank das Gedenken an unsere Toten, deren Opfer für Bewegung und Vaterland uns diesen völkischen Tag gab.“[1167] So wurden auch von Bauern Eigenschaften wie Opferbereitschaft für die Gemeinschaft, körperliche Stärke und Durchhaltevermögen verlangt und propagiert.[1168]

Direkte formale Bezüge finden sich sogar bei den unregelmäßig aufgestellten Fahnenstangen, die an die Stäbe, mit denen früher Thingstätten abgesteckt wurden, knüpfen. Die unregelmäßig angelegten Thing-Plätze waren wie hier mit in die Erde gesteckten Stangen begrenzt, aber für die Sicht nach außen zur Landschaft offen.[1169] Auch die Symbolik der Form des Bückebergfestplatzes, die auch als Insel gelesen werden könnte, vermag die Vorstellung der Kelten aufzurufen, die sich das Totenreich als eine Insel vorstellten. Die Insel, in ihrer idealen runden Form, partizipiert an der Symbolik des Kreises als Sinnbild der Vollkommenheit, ein von Sorgen freier Aufenthaltsort im Jenseits.[1170] Ein sehr konkretes Element wurde bei dem ‚Hell-Weg‘[1171], der an der Rückseite des Berges beginnt und sich zum Festplatz hochzieht und auf dem die Ehrengäste zum Festplatz fuhren, direkt benannt:

> Der Hellweg [...] war der Weg zum Hel, in das Totenreich, auf dem die Großen des Volkes zur letzten Ehrung herangeführt wurden. Nun fahren auf ihm die Ehrengäste des Führers zum Erntedanktag. – So ist er vom Totenweg zum Weg des ewig sich erneuernden Lebens der deutschen Nation geworden.[1172]

Genau in dieser Benennung konkretisierte sich der Bückeberg als „Totenreich“, denn dem „Opferglauben“ entsprechend konnte das Leben („der deutschen Nation“) sich schließlich erst „erneuern“, wenn „Helden“ gefallen waren. Nach zeitgenössischer Definition bedeutete ‚Hel‘ altnordisch:

[1166] *Heimatblätter. Beilage zur Schaumburger Zeitung* 25. Sept. 1937. Zit. nach Gelderblom 1998, S. 11.

[1167] Hardt 1936, S. 6.

[1168] „Dem konkret-naturhaft gebundenen Bewußtsein der altnordischen und bäuerlichen Kultur entspricht die überragende Bedeutung des Körpers und der körperlichen Leistung, eine Tatsache, die auch bei der Beurteilung von Schmuck und Tracht maßgebend sein muß.“ Van Scheltema 1938, S. 37.

[1169] Laut van Scheltema 1938, S. 42.

[1170] Lurker *WdS* 1991, S. 343, Stichwort: ‚Insel‘.

[1171] Siehe zu bautechnischen und organisatorischen Details: Gelderblom 1998 S. 11.

[1172] *Heimatblätter. Beilage zur Schaumburger Zeitung* 25. Sept. 1937. Zit. nach Gelderblom 1998, S. 11.

> verbergen, verhehlen: es ist also wörtlich: die verbergende Behausung der Toten. Hel ist demnach eine Ortsbezeichnung und ursprünglich Aufenthalt für alle Toten [...] Ursprünglich aber ist offenbar Hel nichts weiter als ein räumlich abgegrenzter Bereich im Schoße der Urmutter Erde.[1173]

Hier schließt sich der Kreis zur Erde, zum Boden, zur Landschaft: Auch Berge und Hügel galten schon bei den Germanen als heilig und waren oft einem bestimmten Gott geweiht[1174]. Auch sie konnten Geburtsort und Grabstätte sein.[1175] So schrieb Evers 1939:

> Es gibt keine Totenverehrung, ohne dass die Erde oder der Stein in ungeheurer Masse oder in geformter Dichte über den Totenleib gehäuft wird und mit diesem Totenleib in Verbindung gebracht wird. Es ist sogar eine Frage, ob nicht der Berg und die Erde an sich, ohne Verbindung mit einem Totenleib, ihrerseits eine Verehrung genießen können und von sich aus diese sammelnde Kraft für den Bestand einer Gemeinschaft ausstrahlen können. [...] Es ist die Frage, wie weit ein solcher Berg für sich allein, ohne Totenkult, den Ansatz für die Entstehung einer Architektur bilden kann.[1176]

Die symbolische Schenkung des Bückebergs an Hitler 1937, als der ‚Reichsbauerntag' zum letzten Mal unter freiem Himmel stattfand[1177], symbolisierte in letzter Konsequenz genau diesen Zusammenhang: Die Schenkung kann förmlich mit einer ‚Opfergabe' der Kriegstoten, der Heldenleiber an ihn gleichgesetzt werden.

So wie man es in der Theaterkunst zeitgenössisch beschrieben hatte, war unlängst die „heldische Persönlichkeit [...] wieder Träger des dramatischen Geschehens geworden oder wird als solche wieder anerkannt, und so hat man folgerichtig auch wieder Mut zur heroischen Architektur oder Landschaft, zu einer heroischen Stilisierung der Natur, der man wieder verbunden ist denn je"[1178]. Ebenso können die Filme unter dem Gesichtspunkt einer allgemeinen Tendenz betrachtet werden, nicht nur die Einstimmung auf kriegerische Ambitionen, sondern auch Opferbereitschaft zu schüren. Den Festteilnehmern wurde bei der Inszenierung jedoch durch die erhöhte Lage des Festplatzes das Gefühl vermittelt, auf einem Feldherrnhügel zu stehen[1179], innerhalb einer heroischen Landschaft, die den Tod ästhetisierte. Deutlich negiert wurde damit jegliche Gefahr, selbst einmal Opfer zu werden.

[1173] Strasser 1934, S. 34.
[1174] Lurker *WdS* 1991, S. 87, Stichwort: ‚Berg'.
[1175] Ebd.
[1176] Evers [1939] 1970, S. 3.
[1177] Vgl. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 666, Stichwort: ‚Reichsbauerntag'.
[1178] Ziegler in *DKiDR* 2/1939, S. 48.
[1179] Siehe vergleichsweise zu einem der wichtigsten Panoramamalereien im 19. Jahrhundert: *Die Schlacht von Sedan*, in: Grau 2001, S. 66 ff.

6. Zusammenfassung: Kulträume in der Naturlandschaft

Mit dem Erntedankfest bei Hameln wurden großstadtfeindliche und rückwärts gewandte sozial- und agrarromantische Vorstellungen einer vorindustriellen Welt gefeiert, wie sie in der Propaganda, in der Kulturpolitik und in der Tätigkeit verschiedener NS-Organisationen überwogen. Doch dieser Eindruck beschreibt nur die obere Bedeutungsebene. Auf verschiedenen Ebenen der Inszenierung wurde in höchstem Maße kriegsmobilisierend, den Heldenkult stilisierend und rassistisch agiert, kodiert durch das Begriffspaar ‚Blut und Boden'.

Ob formal oder materiell, das vorherrschende Gestaltungsprinzip dieser Feierstätte war die Schaffung und Ausformung *integraler* Bestandteile. Bereits der Festplatzboden war eine wichtige *materielle* Komponente, um die Natur als Inszenierungsraum zu zitieren, zu okkupieren und auszudehnen. Hier wurden durch das Naturmaterial der Innenraum (Festplatz) und der Außenraum (Natur) miteinander verbunden. Die Verwendung der Materialien innerhalb des Naturraums ähnelt dem Prinzip der barocken absolutistischen Raumgestaltung[1180]: Herrschaftsanlagen wurden ausgedehnt, indem landschaftliche Außenbezirke perspektivisch beherrscht und die Anlage mit übergeordneten Systemen verknüpft wurden. Das Gelände selbst wurde „mit einer symbolischen Geographie"[1181] überspannt. Durch die formale und materielle Integrität einerseits und die Spiegelung aller Gestaltungselemente der Natur andererseits liegt im Grunde nichts anderes als ein geographisch allumfassender Hain mit Altar vor – also die archaischste Form eines Kultplatzes schlechthin in einem scheinbar unendlichen Landschaftsraum.[1182] Das eigentliche Denkmal war hier deshalb die Landschaft, die im Nationalsozialismus als Machtmittel genauso instrumentalisiert wurde wie die Architektur.

Das Prinzip der Einbettung in das Landschaftsambiente ist im Vergleich zu dem sonstigen Verfahren, das Denkmal von der Landschaft abzurücken, fast forschrittlich und könnte nahezu mit dem Begriff der *land art* als ein Dialog mit der Natur beschrieben werden. Denn zurückgelassen, nachdem die Fahnentücher eingeholt worden waren, wurden „als physische[r] Bestand nur Materialien der Natur"[1183]. Der Umgang mit Landschaft bedeutete dennoch Rückschritt. Es ist die Rückkehr zur *paysage moralisé*. Die Natur wurde „durch fremde Konnotate, durch religiöse [und] moralische Bedeu-

[1180] Siehe zur Raumgestaltung im Absolutismus: Münk 1993, S. 159-162.

[1181] Diesen Begriff wendete Hans-Ernst Mittig in Bezug auf das Reichssportfeld in Berlin an. Praktiziert durch die vornehmlich militanten Namensgebungen der verschiedenen Hallen, Tribünen und Anlagen des Reichssportfeldes, wurden damit „griechische und germanisch-deutsche Motive" verbunden. Die Anlageteile kommunizierten förmlich miteinander und spannten ein Netz politischer Bedeutung über das Feld. Mittig in Wagner 1991, S. 244 f.

[1182] „Der Feuerplatz, der Herd oder Altar ist das einzige architektonische Element, welches für sich darsteht und seine Bedeutung hat, ohne das gleichzeitige Vorhandensein anderer Konstruktionen, ohne Schutz eines Daches, ohne Umwallung, ohne auf Terrassen und Sockeln erhoben zu sein." Semper 1884, S. 286. Nach Ettlinger 1937, S. 82.

[1183] Vgl. zu amerikanischen und europäischen Land-Art-Künstlern seit den 60er Jahren und deren Verwendung von Naturmaterialien: Wagner 2001, S. 163. Mit dem Unterschied aber, dass (rein materiell betrachtet) die modernen Arbeiten darauf angelegt waren, sich im natürlichen Verwitterungs- und Zerfallsprozess der Natur wieder anzugleichen. Was im Falle des Bückebergs nur für den Boden gelten kann, nicht aber für die Fahnenstelen.

tungsansprüche überlagert und verstellt“[1184]. Nur blieben diese Strategien fast unsichtbar.

Während Bildprogramme noch mit gegenläufigen Komponenten arbeiteten, wurde in der NS-Landschaft die politische Ikonographie der Landschaft angeglichen. Die Geometrie hatte hier – anders als in den Städten – ihren Status als Herrschaftsform verloren. Die politische Landschaft erfuhr ihre kultische Überhöhung in der *consecration de l'espace*[1185] – durch militante Raumstrukturen und Inszenierungen dem Totenkult verschrieben – und wurde quasi als Abbild eines paradiesischen Jenseitsversprechens inszeniert. Die Natur war hierfür die ideale Inszenierungsstätte. Sie galt als Speicher der herrschaftslegitimierenden Vorgänge der Geschichte, sie sollte die Schaffung neuen, idealen Lebens gewährleisten und agierte zugleich als Lieferant der Inszenierungs- und Baumaterialien des Festplatzes. Vor allem aber war die Landschaft auf nationaler, geradezu *rassistischer* Ebene bedeutsam: In rückwärtiger Anbindung kam sogar eine „natürliche“ Überlegenheit der germanisch-deutschen Kultur zum Ausdruck. Die Landschaft wurde zum Instrument der Omnilegitimation und zum Transmitter dieser höchst aggressiven Inhalte, die wenig gemeinsam hatten mit romantischen Ehrengaben, Trachtengruppen und grünen Wiesen.

II. Grünschmuck als politisches Inszenierungsmaterial

> Fruchtbare Ströme sind aus den teilweise vergessenen festlichen Gebräuchen der Vergangenheit unseres Volkes der neuen Festgestaltung zugeflossen, im Hinblick sowohl auf die Thingplätze in freier Natur, auf die Trauerfeiern, auf die Volks- und Handwerkergebräuche, auf die Volkstrachten wie auch auf die Hineinbeziehung der Natur (Maibäume, Pfingstbirken, Blumenschmuck). [1186]
>
> *Wasmuths Lexikon der Baukunst, 1937*

Pflanzliche Schmückungselemente waren bei allen wichtigen politischen Festen des Regimes gegenwärtig: Nicht nur im ländlichen, sondern auch im städtischen Festraum wurden Girlanden gehängt, Grünschmuckwände aufgestellt und Symbolbäume gepflanzt und errichtet, wie zu den Feiern des 1. Mai, deren zentrales ephemeres Schmückungselement der Maibaum war. Auch bei der Olympiade wurde in jeder Kleinstadt mit Kränzen und Gehängen geschmückt und spiralförmige Girlanden an den Fahnenmasten angebracht.[1187] An nationalen Feiertagen rahmten Ehrenpforten aus frischem Tannen- und Birkengrün die Straßenzüge und die Zugangswege zum Festplatz. (Abb.

[1184] Warnke 1992, S. 137.
[1185] Zu dem Begriff „Heiligung des Raumes“ siehe: Lurker *WdS* 1991, S. 424, Stichwort: ‚Landschaft‘.
[1186] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 188, Stichwort: ‚Festdekoration‘.
[1187] Weidner 1940, S. 178 f. Zu den verschiedenen Schmückungsarten siehe: Kolbrand 1937.

242-244) Reichsweit wurde angeordnet, auch die Dienstgebäude[1188] und Privathäuser nicht nur mit Hakenkreuzfahnen, sondern mit schlichten Tannen-Girlanden zu behängen und in Schaufenstern Blumen auszulegen. Zur herrschaftlichen Ehrerbietung übernahm Grünschmuck bereits im Festraum eine konkrete Funktion: Besonders an den Straßen, die Hitler auf dem Weg zum jeweiligen Festplatz durchfahren würde, musste mit größter Sorgfalt und Penibilität geschmückt werden.[1189] Zu seinem Geburtstag waren reichsweit „die öffentlichen Gebäude [...] mit frischem Grün-, Laub- oder Nadelholzgrün“[1190] zu schmücken, und sogar zur Wahl 1938, die eher „als Zustimmungsritual“[1191] fungierte, waren laut Befehl „in den Behörden befindliche Führerbilder und Büsten mit frischem Grün zu schmücken”[1192]. Wie bei einer Siegerehrung wurde das omnipräsente Abbild des Herrschers selbst „bekrönt“.

Grünschmuck ist eines der ältesten Schmückungselemente überhaupt. Dies kann bis in die römische und griechische Antike zurückverfolgt werden. Die Griechen schmückten vornehmlich die heiligen Haine und im Freien stehende Altäre zu Ehren einer Gottheit. In der römischen Antike war es vorwiegend die *via triumphalis*, die anlässlich eines Festes mit Girlanden (*festons*), Formgirlanden, Kränzen, Blütenstäben und Stabsträußen dekoriert wurde. Auch für die Festumzüge zur Erfüllung absolutistischer herrschaftlicher Repräsentationsbedürfnisse, wie im Barock, war der Grünschmuck prägend. Seine Verwendung zieht sich durch die Jahrhunderte der Festausschmückungsgeschichte (Abb. 245) und findet seine zeitlich nächsten Vorbilder im deutschen Kaiserreich, besonders bei Totenfeiern.[1193]

Die Verwendung von Grünschmuck für Totenfeiern war im Nationalsozialismus ebenso häufig. Im Zuge einer zunehmenden Entchristianisierung wurde sie immer stärker von schlichten, riesigen Ehrenkränzen beherrscht, die den toten Helden gewidmet waren.

[1188] *Schreiben* vom 26. April 1938 der Abt. 1 beim Reichsstatthalter Hamburg, Wiedergabe eines Runderlasses des Reichs- und Preußischen Ministers des Innern vom 14. April 1938 (Sta Hbg Staatsverwaltung Allg. Abt., 113-5, A III 13).

[1189] *Schreiben* von Heinrich Junge, (Reichsverband des deutschen Gartenbaus e.V.) an den Oberbürgermeister vom 21. Sept. 1933 (Sta Hameln, 1 Akte Nr. 1000, Blatt 44, Korrespondenzen 1933).

[1190] *Rundschreiben* des Reichsstatthalters Hamburg an verschiedene Hamburger Dienststellen und Körperschaften gez. Karl Kaufmann vom 18. April 1939 (StA Hbg Staatsverwaltung Allg. Abt., 113-5, A V 1 Angaben zur Gesamtübersicht der in Hamburg geplanten Veranstaltungen, sowie Einzelvorgänge über Veranstaltungen 1938-1939, 1942).

[1191] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 793, Stichwort: ‚Wahlen und Volksabstimmungen‘.

[1192] *Schreiben* des Gauamtsleiters Hamburg (unleserlich) an die Staatsverwaltung des Hamburgischen Staates, z.H.v. Oberregierungsrat von Bock vom 6. April 1938 (StA Hbg Staatsverwaltung Allg. Abt., 113-5, A III 13).

[1193] Siehe dazu: Kolbrand [1926] 1984. Diese umfangreiche und fundierte Publikation gehört zu den wenigen, die zu diesem Themenbereich bis dato entstanden sind. Der Verfasser verstarb bereits 1952. Um das Buch zu vollenden, fügte seine Frau Maria Kolbrand eine frühere Veröffentlichung bei, die jedoch unbenannt bleibt. In dem Buch hat der Verfasser ohnehin sehr viele Themenbereiche und Zeichnungen seines 1937 erschienen Buches über Fest- und Grünschmuck wieder aufgenommen. Während seine Zeichnungen vom Hakenkreuz und sonstigen nationalsozialistischen Symbolen „gesäubert“ sind (vgl. bspw. eine Abb. zu volkstümlichem Festschmuck in Goslar, die aus der früheren Publikation stammt, S. 79), finden sich sehr viele Ausdrücke (wie als ‚germanisch‘ titulierte Sachverhalte) und vielfach Ansichten („In allen Zeiten brüchig gewordener und sich in Ideologien verspielender Zivilisation zieht sich der Menschengeist auf jene uns von Natur aus eingeborenen Lebenswerte zurück, die als stabiles Kulturgut nicht dem ständigen Wandel von Stilen und ‚Ismen‘ unterworfen sind.“ S. 5) wieder, die Anlass geben, das Buch in die Kategorie der „grauen Literatur“ einzuordnen. Gleichzeitig wird mit dieser Publikation zu einem scheinbar harmlosen und apolitischen Thema über Blumen die Tragweite der NS-Ideologien deutlich, was der vorliegenden Untersuchung dieses Themenbereichs über Grünschmuck nachdrücklich Bedeutung verleiht.

Floristischer Schmuck, wie geschmückte Standarten (Abb. 246), Ehren-, Erntekränze oder der Maibaum, bildeten das Zentrum ritueller Handlungen und fanden ihren Aufstellungsort auf den Plätzen oder an den Gedenkstätten. (Abb. 247) Raumgestalterisch hatte Grünschmuck häufig, wie die Fahnen, zwei Funktionen: Einerseits wurde er verwendet, um hässliche, unregelmäßige Fassaden zu kaschieren, andererseits, um sie in Farbe und Form einander anzugleichen und somit dem Festraum als weiteres ästhetisches „Gleichschaltungs-Element" zu dienen.[1194]

Während die textilen Materialien, wie Fahne und Uniform, neben einer eigenständigen, materiellen Symbolik eine Trägerfunktion besaßen, verfügten graphisch unmarkierte Materialien wie Grünschmuck, Fackeln und Lichtstrahlen über autonome Bedeutungsinstanzen. Dennoch sollten auch diese Mittel mit der nationalsozialistischen Staatssymbolik gekoppelt werden, deren Auswahl sich genau darauf zurückführen lässt. Der Grünschmuck, der seit jeher zu Zwecken der Ehrbezeugung herangezogen worden ist, ließ sich mit Naturideologien auffüllen und als politisches Material okkupieren. Besonders bei den Erntedankfesten bot sich die Grünschmückung an, um die Symbolik der Natur, in deren Ambiente der Festplatz integriert worden war, aufzugreifen und quasi von innen nach außen, in den städtischen Raum, zu extendieren. Doch auch die spolienhaft verwendete Natur wurde politisch belegt, und trotz Anbindungen auch an volkstümliche Elemente, wie es sich besonders bei der Wiederbelebung des Maibaumbrauches zeigen sollte, galt es – ob Eichenlaub, Kornkranz oder Fichtengirlande – das jeweilige vegetabile Material im Kontext der Festtagsinszenierungen mit einer konkreten und bewusst politischen Bedeutung aufzuladen. Einen besonderen Status sollte in dem Kontext deshalb erneut vornehmlich die Eiche als *lebendiger* Symbolbaum erhalten, der schon in den Befreiungskriegen Träger vaterländischen Gedankengutes war.

[1194] „Auch zu wandartigen Verkleidungen wurde der Grünschmuck verwendet, sei es, dass vorhandene Architekturteile verkleidet wurden, [...] oder dass Baulücken oder sonstige ‚Schandflecke' im Straßenbild, wie es z.B. während der Olympischen Spiele Unter den Linden geschah, auf diese Weise versteckt wurden." Weidner 1940, S. 178 f.

1. Grünschmuck als nationales Symbol

Bei der Grünschmückung wurden niemals „fremdländische" Gewächse verwendet. Auch zu buntem Grünschmuck wurde deutlich Abstand genommen[1195], wie in der Landschaftsgestaltung, bei der „ausgefallene Varietäten, mit rotem, gelbem, blauem oder buntem Laub [...] ebenso zu vermeiden"[1196] waren. Die Orchidee des Klassizismus, die im Rahmen naturkundlicher Entdeckungen ferner Länder ihren Weg in die Orangerien des Großbürgertums gemacht hatte, oder die Palme[1197] des Kaiserreiches als Zeichen der Kolonisation, die als die Modepflanze schlechthin die Salons und Ausstellungsgebäude der Jahrhundertwende geziert hatte, sollten nicht nur aus dem privaten Raum verbannt werden, sondern gerade auch aus dem öffentlichen Festraum. Vor allem wurde der Palmwedel, ein vom Christentum aus der Antike übernommenes Symbol und Attribut, aus den Inszenierungsräumen verdrängt, wie in Bezug auf eine „regimekonforme" Beerdigung zu lesen ist:

> Keine der sonst üblichen Trauerdekorationen mit Lorbeerbäumen und Palmenzweigen und dem dumpfen Moder angestaubter künstlicher Blumen wurde verwandt. All das, was unsre deutsche Heimaterde an Grünschmuck uns schenkt, soll unsren toten Freund auf seiner letzten Fahrt geleiten.[1198]

Die Verwendung einheimischer Pflanzen war also unmittelbar mit der Vorstellung von der Heimaterde und ihrer erneuernden Funktion verbunden. Es wurden deshalb ausschließlich vergängliche Naturmaterialien der umliegenden Landschaften benutzt, wie Eichenlaub, Fichten- oder Birkengrün.[1199] Bereits 1933 waren in diesem Zusammenhang sogar zollpolitische Maßnahmen ergriffen worden, „die unzweideutig auf beabsichtigten Schutz der inländischen Gartenbauerzeugung vor übermäßiger ausländischer Einfuhr hinzielen"[1200], wie es bereits 1933 in der Zeitschrift *Die Gartenwelt* hieß.

Der Gebrauch regionalen Grünschmucks wurde stets von staatlicher Seite ausdrücklich gefordert, wie 1933 in einer Anweisung von den zuständigen Dienststellen: Es sollten „auch möglichst alle Schaufenster der Geschäfte am Erntedankfest mit deutschen, frischen Blumen geschmückt sein"[1201] – trotzdem wurden auch Kunstblumen verwendet.

[1195] Siehe dazu in Bezug auf Garten- und Landschaftstheorien: Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984, S. 13 f.

[1196] Erhard Mäding: *Regeln für die Gestaltung der Landschaft. Einführung in die Allgemeine Anordnung Nr. 20/VI/42 des Reichsführers SS, Reichskommissars für die Festigung deutschen Volkstums, über die Gestaltung der Landschaft in den eingegliederten Ostgebieten*, Berlin 1943, S. 56. Zit. nach Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984, S. 30.

[1197] Siehe zu Palmen als Naturspolien in der modernen City: Wagner 2001, S. 148-153.

[1198] Trenkel 1937, S. 8. Die Publikation stammt aus der Zeit, in der begonnen wurde, zwischen kirchlichen und staatlichen Trauerfeiern zu trennen. Bereits 1937 rückten die NS-Symbole immer mehr in der Vordergrund. Spätestens 1942 wurde die gleichzeitige Verwendung konfessioneller und nationalsozialistischer Symbole bei Totenfeiern verboten, als endgültige Manifestation eines neuen sakralen Systems. Siehe dazu: Ackermann 1990, S. 250 u. 252.

[1199] Mit dem Hinweis, „beim Fehlen von Laubzweigen ist mit grünen Nadelholzzweigen zu schmücken". *Schreiben* der Abt. 1 beim Reichsstatthalter Hamburg vom 26. April 1938, Wiedergabe eines Runderlasses des Reichs- und Preußischen Ministers des Innern vom 14. April 1938 (StA Hbg, Staatsverwaltung Allg. Abt., 113-5, A III 13).

[1200] *Die Gartenwelt. Illustrierte Wochenschrift für den gesamten Gartenbau*, Nr. 43 vom 27. Oktober 1933, Titelblatt. Freundlicher Literaturhinweis von Christian Fuhrmeister, München.

[1201] Dort heißt es weiter: „Die Belieferung der Sammelstellen für Fichtengrün muss für alle Berufskameraden gleichmässig erfolgen, damit ein jeder genügend gute Zweige bekommt. Keiner darf bevorzugt werden!" *Schreiben* an den Oberbürgermeister von Heinrich Junge, Reichsverband des deutschen Gartenbaus e.V. vom

So postulierte man auch in Bezug auf Bestattungsbeigaben: „...frische Blumen und Tannengrün [sollen] ins Grab, nicht aber, wie es bei einer christlichen Beerdigung üblich ist, Sand; denn wir sind nicht aus Staub geworden, um wieder zu Staub zu werden.“[1202]

Eine Ausnahme stellte Lorbeer dar, der mediterranen Ursprungs ist, dessen Verwendung als Raumschmuck sich aber auf Trauerfeiern begrenzte. Allgegenwärtigkeit erlangte diese Pflanze dennoch in graphischer Umsetzung: Der Lorbeerkranz zierte die Hoheitszeichen des Regimes, die der Reichsadler mit dem Hakenkreuz umgreift; der Sinngehalt des Lorbeerkranzes ging in diesem Kontext konform mit der Standarte als Symbol des Sieges[1203]. 1937 erhielt der Platz vor der Neuen Wache[1204] in Berlin zu Hitlers Geburtstag zwei neue Flaggenmasten, die an die Stelle von zwei Stahlmasten traten.[1205] (Abb. 248 u. 249) Die Sockel der eisernen Masten zierten stilisierte Lorbeerzweige und die Spitzen waren mit dem eisernen Kreuz in vergoldeten Lorbeerkränzen bekrönt. (Abb. 250) Im *Zentralblatt der Bauverwaltung* hieß es, dass die Fahnenmasten „durch sinnvollen Schmuck in innere Beziehung zu dem benachbarten Ehrenmal gebracht worden“[1206] seien. Denn einerseits befand sich im Innern des Ehrenmals auf einem Sockel ein von Tessenow entworfener Lorbeerkranz. Andererseits gilt Lorbeer als immergrüne Pflanze traditionell als Symbol der Unsterblichkeit.[1207] So wurde durch die Aufstellung von Lorbeerbäumchen bei Totenfeiern die Auferstehung des „Helden“ versinnbildlicht und durch die mit Lorbeer gezierten Flaggenmasten neben dem Ehrenmal – wie auf dem Königsplatz – eine Korrespondenz zwischen dem Himmel und der Erde hergestellt.

In der Farbigkeit waren bei den Straßenschmückungen vorrangig Grüntöne anzutreffen, als drittes Glied des „idealen“ trikolorischen Farbkonzepts von grün, weiß und rot. Grün kann farbsymbolisch als Farbe des Frühlings, der Hoffnung, des keimenden Lebens und als Symbol der Erwartung gelesen und gleichermaßen politisiert auf den „Heilsbringer“ Hitler projiziert werden. Die Symbolik des „Auf-dem-Wege-seins”[1208] stellt ebenso eine assoziative Verbindung zwischen der (Fest-)Straße und dem Grünschmuck dar. Wie

---

21. Sept. 1933 (Sta Hameln, 1 Akte Nr. 1000, Blatt 44, Korrespondenzen 1933). Im Original mit Bleistift unterstrichen.

[1202] Trenkel 1937, S. 16. Besonders im Hinblick auf die Bedeutung des Materials Erde scheint Staub im Nationalsozialismus eine insgesamt äußerst negative Rezeption erfahren zu haben, da es vermutlich als unformbares Material mit Dreck oder Abfall gleichgesetzt wurde. Im Rahmen dieser Arbeit kann jedoch nur darauf hingewiesen werden.

[1203] Lorbeerkränze hatten bereits in der Antike Athleten, Künstler und Feldherrn ausgezeichnet und waren dem Gott Apollon zugehörig, der sich mit dem Lorbeerkranz und -zweig schmückte. Lurker *WdS* 1991, S. 442, Stichwort: ‚Lorbeer‘. Vgl. auch Ackermann 1990, S. 238.

[1204] Siehe zur Umgestaltung und Nutzung der Neuen Wache während des Nationalsozialismus: Tietz in Stölzl 1993, S. 62 ff. Der Innenraum erhielt ein Holzkreuz und an den seitlichen Eckentürmen der Aussenfassade wurde zwei riesige Eichenkränze angebracht. Vgl. ebd., S. 63 f.

[1205] Die Modelle waren von dem Bildhauer Professor Raemisch in Zusammenarbeit mit der Preußischen Staatshochbauverwaltung angefertigt worden und der Guss erfolgte in den Deutschen Röhrenwerken A.G. Die Ausführung in Eisenguss war eine Stiftung der Deutschen Eisenhütteleute in Düsseldorf, unter Vorsitz des Generaldirektors Dr. Springorum, worauf eine Inschrift am Sockel hinwies. *ZdB* 21/26. Mai 1937, S. 535.

[1206] Ebd.

[1207] In frühchristlicher Zeit wurden Verstorbene auf Lorbeerblätter gebettet. Lurker *WdS* 1991, S. 442, Stichwort: ‚Lorbeer‘.

[1208] Lurker *WdS* 1991, S. 267 f., Stichwort: ‚Grün‘.

auch der Topos „grüner Weg" aus der germanischen Dichtung. So kann Grün ebenso die Farbe des Paradieses sein und damit der Hoffnung auf Unsterblichkeit[1209], die als eine eindeutig totenkultische Bedeutungsebene auslegbar wäre.

Bei Festausschmückungen regionale Gewächse einzusetzen, hatte auch pragmatische Gründe. Denn oft waren es mehrere Kilometer, die materiell abgedeckt werden mussten – wie im Rahmen der Olympischen Spiele, als insgesamt 35 Kilometer Girlanden aus Eichenblättern verwendet wurden.[1210] Aus diesem Grund wurde das Eichenlaub bereits im Februar 1936 präpariert und gelagert und im Sommer erneut zusätzliches frisches Laub gepflückt und angeliefert.[1211] Andererseits ging die Bestrebung, regionale Gewächse einzusetzen, mit jenen Landschafts- und Naturtheorien der ‚Bodenständigkeit' einher, die sich bereits in den vorangegangenen Dekaden entwickelt hatten und im Nationalsozialismus ihre endgültige Ausformung fanden.

In den 20er Jahren, besonders durch den Pflanzensoziologen und späteren ‚Reichslandschaftsanwalt' Alwin Seifert[1212] vetreten, war in der Garten- und Landschaftsgestaltung die Verwendung *heimischer* Vegetationsformen postuliert und mit der Ideologie der ‚Bodenständigkeit'[1213] begrifflich manifestiert worden. Eine Bewegung, die um 1900 begann und deren Weg durch Seiferts Lehrer, den einflussreichen Gartenarchitekten und -theoretiker Willy Lange, bereitet worden war. Lange setzte weitgehendst auf die „natürliche" Verwendung von Pflanzen und Material. Bereits um diese Zeit wurde auch in anderen Nationen der nationale Gedanke des Gartens postuliert.[1214] Eindeutige politische Absichten waren bereits 1929 in Seiferts Schriften erkennbar, in denen er für die Herausarbeitung „völkischer Eigenarten" im Garten wie in der Landschaftsbepflanzung plädierte.[1215] Genau an diese Theorien knüpfte die Auswahl der vegetabilen Materialien zur Festausschmückung an.

Während die Verwendung von Naturmaterialien in erster Linie auf die traditionelle Symbolik der Fruchtbarkeit verweist (wie es am gebräuchlichsten bei Ernteschmuck ist), stellten pflanzliche Schmückungselemente regionaler Herkunft im Kontext dieser nationalen Ideologien einen Bezug zur regionalen Fruchtbarkeit her. Spolienhaft im

---

[1209] Lurker *WdS* 1991, S. 318, Stichwort: ‚Hoffnung'.

[1210] *Chronik der Hauptstadt Berlin* (Stadtchronik Dr. Siebarth), Augustheft, Jg. 1936, S. 177. Nach Weidner 1940, S.149; *VB* 32/14. Feb. 1936.

[1211] „Als einheitlicher Festschmuck für alle an der Via Triumphalis liegenden Gebäude und Häuser sind Girlanden aus Eichenblättern gewählt worden. Von dem riesenhaften Bedarf kann man sich eine ungefähre Vorstellung machen, wenn man erfährt, dass einem sächsischen Notstandsgebiet an der tschechoslowakischen Grenze bereits eine Bestellung von 18 000 Meter Girlanden in Auftrag gegeben wurde. Das Eichlaub, sog. Wintereiche, wird schon jetzt gepflückt, dann an Ort und Stelle präpariert und verarbeitet. [...] Darüber hinaus müssen im Sommer noch einmal etwa 17 000 Meter Girlanden aus sogenannter Sommereiche bestellt werden, so dass die Reichshauptstadt während der Olympischen Spiele einen Girlandenschmuck in einer Länge von 35 Kilometern aufweisen wird." *VB* 32/14. Feb. 1936.

[1212] Siehe Seiferts eigene Schriften: Alwin Seifert: „Gedanken über bodenständige Gartenkunst", in: *Gartenkunst* 42, Heft 8, 1929, S. 118-123; Heft 9, S. 131-132; Heft 11, S. 175-178; Heft 12, S. 191-195; Alwin Seifert: *Im Zeitalter des Lebendigen, Natur, Heimat, Technik*, München 1941. Siehe zu Seifert: Charlotte Reitsam: *Das Konzept der ‚bodenständigen Gartenkunst' Alwin Seiferts. Fachliche Hintergründe und Rezeption bis in die Nachkriegszeit*, Frankfurt am Main [u.a.] 2001.

[1213] Seifert 1937, S. 231. Zit. nach Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984, S. 132, Fn 30 und 39.

[1214] Wimmer 1987, S. 441.

städtischen Festraum platziert, fungierte der Grünschmuck somit als Erinnerungszeichen an die betont deutsche Natur. Wie die vegetabil gestalteten Festabzeichen[1216], die jeder Teilnehmer als Zeichen der Zugehörigkeit zu tragen hatte, vergegenwärtigte das Naturmaterial damit auch in den Städten permanent die regionale Natur, die dort nur in spärlicher und kultivierter Form zugegen war, in idealer (stilisierter) Ausführung. Gleichzeitig verschaffte das Material der Natursymbolik, als herrschaftslegitimierende Instanz okkupiert, erneute Präsenz und vermochte ein Bewusstsein nationaler Geographie zu wecken.

Durch die betont *deutsche* Herkunft des Materials und die Ablehnung ausländischer Gewächse wurde gleichzeitig Fruchtbarkeit eingegrenzt und regionalisiert. Durch eine besonders *reichhaltige* Schmückung (auf deren Umsetzung die Kontrollinstanzen immer wieder hinwiesen) konnte wiederum auf eine Üppigkeit der Vegetation verwiesen werden. Durch eine vorgeprägte Rezeption konnte damit sogar lesbar ein Verweis auf die Fruchtbarkeit der jeweiligen Bewohner evoziert werden. Denn bereits in der belletristischen Literatur des vorhergehenden Jahrhunderts war es ein „gängiger Topos, von den ‚*kultivierten* Bewohnern der fruchtbaren Ebenen' zu sprechen, die den ‚*zurückgebliebenen*, armen, *rohen* Bewohnern der Gebirge und Wüsten' entgegenstehen"[1217]. Durch Festausschmückungen mit regionalen Gewächsen wurde das vegetabile Material zum erneuten Symbol einer fruchtbaren Landschaft und gleichzeitig zum Synonym fruchtbarer und vor allem erb-biologisch „wertvoller" Menschen. Genauso wie bei der Landschaft deuteten vegetabile Schmückungselemente also nicht nur auf ein fruchtbares Land, sondern vermochten zugleich eine ganze Assoziationskette tief rassistisch verwurzelter und immer weiter geschürter Ansichten und Grundsätze auszulösen. Denn idealerweise sollten vice versa auch „erbkranke Pflanzen"[1218] vermieden werden. Durch die Einbindung der entsprechenden „Volksgruppe" in die Schmückungsrituale mit dem national-patriotisch und rassistisch aufgeladenen Material – beziehungsweise durch den Ausschluss der nicht dazugehörigen – entstand damit eine doppeltes nationales Identifikationsangebot.

[1215] Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984, S. 13.

[1216] Siehe dazu: Jarosch 1939, S. 91.

[1217] Bensch 1995, S. 41, Fn 12.

[1218] Erhard Mäding: *Regeln für die Gestaltung der Landschaft. Einführung in die Allgemeine Anordnung Nr. 20/VI/42 des Reichsführers SS, Reichskommissars für die Festigung deutschen Volkstums, über die Gestaltung der Landschaft in den eingegliederten Ostgebieten*, Berlin 1943, S. 56. Zit. nach Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984, S. 30.

1.1 „Deutsches" Eichenlaub versus mediterrane Olivenzweige

Regionaler Grünschmuck aus Eichen- und Birkenlaub oder Fichtenzweigen war nicht nur ein national-patriotisches Zeichen, sondern war unweigerlich mit dem lebendigen Symbolbaum verbunden, der gleichermaßen als erhaben gelten sollte: „Es sind die Kleinodien unserer deutschen Heimat, die in ihrer ursprünglichen Schönheit und Eigenart zu erhalten eine unabweisbare Pflicht ist"[1219], so der Direktor der *Staatlichen Stelle für Naturdenkmalpflege* Walther Schoenichen, 1935. Auch in einem Vortrag wurde postuliert, dass „das Augenmerk auf die *Pflege des einzelnen Baumes gerichtet*"[1220] werden sollte.

Wie bei der Wahrnehmungsbeförderung von Landschaft sollte auch der deutsche Baum wieder ins Bewusstsein gerückt werden. Idealerweise sollte er dabei patriotische, wenn nicht sogar religiöse Gefühle auslösen, die durch eine propagierte „im Blute liegende Baumverbundenheit"[1221] fundiert sein sollte: „Darum kann der Baum fast immer als Grundsymbol bei unseren Feiern stehen. [...] Nicht die Menge der Bäume macht den Tag festlich, sondern das tiefe Gefühl, mit dem wir jeden einzelnen Baum betrachten, der unseren Weg oder unseren Raum schmückt"[1222], wie es in einem Feiertagsheft heißt. So schrieb ein weiterer Zeitgenosse 1940: „...als wir eine neue Religion angenommen hatten, besaßen wir noch in später Zeit die Kraft, Tanne und Birke wie zuvor Eiche und Linde zu heiligen Symbolen zu erheben."[1223]

Innerhalb der „Gestaltung des Ortsbildes"[1224] wie auch als einzeln stehender Kultbaum am Rande des Festplatzes erlangte der Symbolbaum damit erhöhte Bedeutung. Die „Dorflinde, unter der die Feste der Gemeinde gefeiert werden und die oft das Wahrzeichen der ganzen Siedlung ist, darf geradezu als ein unentbehrliches Schmuckstück der ganzen Siedlung gelten"[1225], betonte Schoenichen. Der 1. Mai war der kollektive Pflanztag für Symbolbäume und in kleineren Gemeinden wurde häufig die Linde, in Anlehnung an die frühere ‚Kaiserlinde', entweder gepflanzt oder alte Dorfbäume nunmehr durch eine „Weihung" zur ‚Hitlerlinde' umfunktionalisiert.[1226]

[1219] Schoenichen in *DB* 8/20. Feb. 1935, S. 148. Prof. Dr. Walther Schoenichen war Direktor der staatlichen Stelle für Naturdenkmalpflege, Preußen. Siehe an weiteren Schriften: Ders.: *Naturschutz als völkische und internationale Kulturaufgabe*, Jena 1942; Ders.: „Das deutsche Volk muß gereinigt werden. – Und die deutsche Landschaft?, in: *Naturschutz* (Sonderdruck), Heft 11, Jg. 14, o.J.

[1220] Vortrag des Oberregierungs- und -baurats Gessner auf dem ‚Deutschen Volkstums- und Heimattag' in Kassel 1933, Auszug abgedruckt in: Gessner in *ZdB* 48/8. November 1933, S. 575. Kursivstellung im Original.

[1221] Schoenichen in *DB* 8/20. Feb. 1935, S. 148. Vgl. auch Stange 1940, S. 32: „Wald hat einst auch auf den Bergen Griechenlands und Italiens gestanden. Wenn er dort starb, bei uns aber blieb, so wohl deshalb, weil die Menschen dort sich ihm innerlich nicht so verbunden fühlten."

[1222] Sauer 1936, S. 25 f.

[1223] Stange 1940, S. 32.

[1224] Schoenichen in *DB* 8/20. Feb. 1935, S. 148.

[1225] Ebd.

[1226] Jeggle 1989, S. 129. Siehe ebd. zu ‚Hitlerlinden'. Siehe zu historischen ‚Lindenplätzen': Reinle in Hugger 1987, S. 132-139. Nach 1945 wurden sogar diese vormals als ‚Hitlerlinden' geweihten Bäume in kleinen Gemeinden gefällt. Diese entpolitisierenden Maßnahmen zeigen die Tragkraft eines scheinbar unpolitischen Baumes auf.

Im Zuge der Landschaftsgestaltung des Reichsparteitagsgeländes, die „sich auf wenige, aber wirksame Maßnahmen beschränken"[1227] sollte, tauschte man die vorhandenen Kiefern durch die Anpflanzung der symbolträchtigen „deutschen" Eiche aus, um einen Eichenhain anzulegen. 1933 war auch auf dem Tempelhofer Feld während des Gesanges des Deutschlandliedes von einer Abordnung der Hitler-Jugend zu Ehren des Herrn Reichspräsidenten eine junge Eiche gepflanzt worden.[1228] Im selben Jahr wurde auch im Lustgarten eine Hindenburg-Eiche gepflanzt, die bereits im Sommer desselben Jahres als Protestaktion von Unbekannten gefällt wurde.

Unter den Laubbäumen nahm die Eiche im Nationalsozialismus die allgemein gültige Sonderstellung ein, die durch Tradition und Sage vorgegeben war.[1229] (Abb. 251) Schon das vergleichsweise hohe Alter, das sie erreichen kann, sowie die Härte des Holzes verleihen ihr Ehrwürdigkeit. Direkt verbunden war die Eiche mit politisch-vaterländischen Absichten – ob als einzelstehender Symbolbaum, gruppiert in Form eines Haines, oder als Eichenlaub in Kranz- oder Girlandenform. Die Eiche galt seit den Befreiungskriegen als vaterländisch-preußisches Symbol. Die besonders einprägsame Gestalt seines gebuchteten, gewellten Blattwerkes zierte bereits zu jener Zeit steinerne Häupter und metallene Münzen. Als „Doppeleiche" fand die Indienstnahme der Natur damit bereits im 19. Jahrhundert ihre symbolhafte Umsetzung.[1230] Einschlägiger war dennoch, dass jene Tendenz des 18. Jahrhunderts in Deutschland fortgeführt wurde, als zum Gedächtnis der im Krieg Gefallenen Eichen-Haine angepflanzt wurden.[1231] Einen Höhepunkt hatte in Deutschland die Eiche durch die Heldenhaine erlebt, für deren Anlage Willy Lange bereits 1914 plädiert hatte.

Mit stilisiertem Eichenlaub wurden Medaillen und Abzeichen verziert, ebenso wurden die Hausfassaden in Berlin mit dem „echten" Blattwerk geschmückt und wie jeher bei Turnerwettkämpfen die Sieger geehrt. (Abb. 252) Dass aber sogar bei der international ausgetragenen Olympiade in Berlin an die Stelle des traditionellen mediterranen und seit der Antike verwendeten Olivenzweigs das heimische Eichenlaub treten sollte und „die Kränze für die Sieger der deutschen Kampfspiele spenden"[1232], wie es der Architekt Werner March angekündigt hatte, zeigt den gehobenen Status der Eiche auf. Zu diesem Zweck war am Olympia-Stadion eine deutsche Eiche angepflanzt worden, die nach einem Förderer des 1934 abgerissenen älteren Stadions ‚Podbielski-Eiche' benannt wurde und als Grünschmuck-Lieferant für die Siegerkränze jenes dort stattfindenden

[1227] „Das Landschaftsbild im Reichsparteitagsgelände wird neugestaltet", in: *VB* 31. Dez. 1937 (Sta N C 7/I GR Nr. 933)

[1228] Die Anpflanzung des Baumes wurde sogar als vierter wichtiger Punkt der Abendveranstaltung im Programmheft vermerkt. *Programmheft* „Feiertag der nationalen Arbeit. Tempelhofer Feld. 1. Mai 1933" (LA Berlin, F-Rep. 240 Nr. 275 d. und A Rep 001-02 Nr. 1813, Tempelhofer Feld 1933/Karten). Auf einer Photographie des Bückeberger Festplatzes ist rechts unten eine Hängeblutbuche zu sehen, die noch heute zu dem angrenzenden Friedhof Hagenohsen gehört. Inwiefern dieser Baum im Kontext der Feierstätte eine Bedeutung hatte – die wegen der Farbe und Bezeichnung nahe liegt –, war bisher nicht zu ermitteln.

[1229] Siehe dazu: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 646 ff., Stichwort: ‚Eiche'.

[1230] Siehe dazu: Gröning/Schneider 2001.

[1231] Lurker *WdS* 1991, S. 163, Stichwort: ‚Eiche'.

[1232] March 1936, S. 13. Siehe auch: Mittig in Wagner 1991, S. 457.

internationalen Ereignisses dienen sollte. Der Generalsekretär des deutschen Nationalen Olympischen Komitees (NOK) Carl Diem hatte die Ansicht vertreten: „Das Laub von den stämmigen Eichen der Mark wird die Sieger im Jahre 1936 nicht weniger schmücken als die Blätter des griechischen Ölbaumes."[1233] Damit stand die Eiche sowohl als Festschmuck-Lieferant als auch als Symbolbaum in Verbindung mit dem Festakt und dem Festplatz.

Nicht Kränze, sondern ein „Eichensprößling" wurde schließlich überreicht, „der als heranwachsender Baum den Ruhm des Siegers jahrhundertelang der Jugend verkünden"[1234] sollte. Carl Diem schrieb von einem „Sinnbild deutschen Wesens, deutscher Kraft, deutscher Stärke und deutscher Gastfreundschaft"[1235]. Den Vorschlag dazu hatte Hermann Rothe gemacht – einer der führenden Floristen des Regimes und Verfasser des Buches *Die Praxis der Blumenkunst. Ein Handbuch für Blumenbinder und Gärtner* (1935). Bereits 1935 wurden deshalb „einjährige kleine Sämlinge der aus dem Holsteiner Marschgebiet stammenden deutschen Stieleiche [...] in besondere Erde gepflanzt [...] und so in sorgsamster Pflege für ihre spätere Bestimmung aufgezogen."[1236] Denn anders als die ephemeren Symbolbäume, deren Bedeutung die einer Spolie, mit begrenzter Verwendungsdauer ist, partizipieren gepflanzte Symbolbäume unmittelbar am Zyklus der Natur und an der heimatlichen Erde – obwohl auch die Girlande[1237] „als Sinnbild des sich fortbewegenden oder am Lebensbaum emporwindenden Jahres- und Lebenslaufes gedeutet"[1238] wurde. Schon in der Französischen Revolution, als der „Freiheitsbaum" zum „Symbol einer allgemeinen politischen Öffentlichkeit"[1239] geworden war, partizipierte seine Symbolik genau an jener Metaphorik des Wachsens. Der Bürger sollte sich hier „am *lebenden* Baum der Dauerhaftigkeit und Lebendigkeit der Republik versichern"[1240]. Der Baum war „Symbol einer allgemeinen politischen Öffentlichkeit, die sich allein unter freiem Himmel, unter der Schirmherrschaft der Natur einstellt"[1241].

Dauerhafte Werte wurden dem Baum auch im Nationalsozialismus zugeschrieben. Besonders in Anbindung an germanisch-mythologische Tendenzen, wie sie schon in den 20er Jahren aufgekeimt waren.[1242] In einem Feierheft bezeichnete man den Baum als

[1233] Mittig in Wagner 1991, S. 457. Wie der Ölzweig, gilt die Eiche als Symbol des Friedens. Noch heute werden Friedenseichen vielfach symbolisch gepflanzt. In der Französischen Revolution war der Eiche als Freiheitsbaum erhöhte Bedeutung zugekommen, „deren knorriges Wachstum unbeugsamen Freiheitswillen zu symbolisieren" (Harten) vermochte. Die Härte, das heißt die Materialität prägte also auch hier eine der Hauptmetaphern. Zu der Eiche als Symbolbaum in der französischen Revolution siehe: Harten/Harten 1989, S. 12.

[1234] Kolbrand 1937, S. 96.

[1235] Diem [1936] 1967, S. 80.

[1236] Diem [1936] 1967, S. 80.

[1237] Unterschieden wurde zwischen der „Wulstgirlande" und der „zierlichen Schnurgirlande": Kolbrand 1937, S. 138.

[1238] Ebd.

[1239] Harten/Harten 1989, S. 113.

[1240] Harten/Harten 1989, S. 112. Kursivstellung Anm. d. Verfasserin.

[1241] Harten/Harten 1989, S. 113.

[1242] Siehe: Freudenthal 1924. Dieses kleine Heftchen, mit dem Titel *Die alten Eichen*, das für den Geschichtsunterricht konzipiert war, sollte anhand mythologischer Geschichten ein Bewusstsein für „die Wiederbelebung der Ver-

„das Symbol ewiger Schaffenskraft, das Bild der Welt, die wächst aus Urtiefen“[1243]. Erneut wurde so eine temporale Spanne zwischen weit zurückliegender Geschichte und zukunftsgerichteter Dauerhaftigkeit symbolisiert. Zu einer nationalen Instanz der Dauerhaftigkeit wurde der Baum durch seine Verwurzelung, die immer wieder mit dem Topos der Erde verbunden wurde. Aufgerufen werden sollte die Vorstellung, dass der Baum seine Nahrung und Kraft aus der „heimatlichen“ Erde bezog, aus der er – als unmittelbarer Garant für deren Fruchtbarkeit – mit einem besonders prachtvollen und starken Wuchs hervorgehen würde. Entsprechend formulierte der Volkskundler Ernst Otto Thiele in einem Vortrag auf dem 1. Deutschen Volkskundetag in Braunschweig 1938: Der Baum „ist Ausdruck eines Denkens, das jung und alt, das Entstehen und das Wiedervergehen im naturgegebenen Zusammenhang umfaßt und das in dem sich immer wieder erneuernden Baum ein Sinnbild der ewigen Substanz erblickt, die die Kräfte für das neue Werden enthält“[1244]. So konnte gerade der Baum am Festplatz wie eine Absicherung erscheinen, dass Jahr für Jahr der Festtagsschmuck erneuert sein würde, nicht nur um Sieger zu bekrönen, sondern um die zyklische Wiederkehr des Festes und die Zelebration von „Führer“ und „Gefolgschaft“ zu gewährleisten.[1245]

Eichenlaub war materialikonographisch nicht nur mit patriotischem Gedankengut zu konnotieren, sondern stand zugleich in Verbindung mit dem Heldentot, da mit diesem Baum häufig dauerhaft wachsende Heldengedenkstätten angelegt wurden. Auch die toten SA-„Helden“ eines tryptychonartigen „Heldenschreines“ des Malers Wilhelm Sauter von 1936 liegen vermeintlich friedlich ruhend auf Eichenlaub, „aus dem junge Keime bedeutungsvoll sprießen“[1246]. Mit dieser Bedeutungsinstanz wurde auch der Sport im ‚Dritten Reich‘ überlagert: Obwohl bei Siegerehrungen schon immer Eichenlaub verwendet worden ist (so war die Eiche stets mit dem Attribut der Männlichkeit und Stärke gekoppelt[1247]), war der Sport mit einem kriegsvorbereitenden militärischen Drill gleichzusetzen. Damit sollte Eichenlaub als förmlich militanter Grünschmuck den Ölzweig als Symbol des Friedens verdrängen.

Nicht nur die Sieger, sondern auch der Festraum wurde durch seinen Grünschmuck mit diesen Bedeutungen aufgeladen: In einem Olympia-Band von 1935 wird beispielsweise eine Erläuterung des Archäologen und Historikers Ernst Curtius zitiert, der Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben hatte, „wie Häuser, Straßen, Plätze durch ihre Bekränzung den Göttern sinnbildlich zugeeignet werden, deren Laub sie tragen“[1248]. In *Wasmuths*

---

gangenheit des deutschen Volkes auf dem Boden der Heimat“ schaffen. (Klappentext) Der Titel, wie die Autoren schreiben, diente als Synonym für die „erste große Auseinandersetzung zwischen heidnischem und christlichem Glaube auf niedersächsischer Erde“.

[1243] Sauer 1936, S. 25 f.

[1244] Thiele in Thiele 1939, S. 102.

[1245] Wie es nach Hitler in Bezug auf die Olympischen Spiele geschehen sollte: Er wollte, dass nach der Austragung in Tokio 1940 die Spiele für immer in Deutschland stattfinden.

[1246] Hoffmann-Curtius in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1989, S. 299 f.

[1247] Auch in der Emblematik gilt die Eiche als Bild für Kraft und Beharrlichkeit. Lurker *WdS* 1991, S. 163, Stichwort: ‚Eiche‘.

[1248] Curtius 1935, S. 24.

Lexikon der Baukunst heißt es: „Sogar mit lebenden Pflanzen kann man O[rnamente] bilden, wie ja die natürliche Girlande das Vorbild der in Stein Gemeißelten war.“[1249] Der öffentliche Raum sollte, wie der Sieger, mit dem nationalen Grünschmuck „geehrt“ werden. Obwohl die stilbildenden Bauteile, wie Säule, Kapitell und Architrav der klassizistischen Bauten und Monumente, okkupiert und baulich kopiert wurden, fand die Ornamentik kaum Eingang in die Fassaden der NS-Architektur.[1250] Die steinernen Reliefs und Schmuckfriese südländisch-regionaler Gewächse, wie Palmetten, Arabesken und verschlungene Arkanthusblätter an den Fassaden der antiken Bauten und ihrer klassizistischen Kopien, wurden mit dem frischen Grünschmuck als „ur-deutsches” Material umgesetzt.

Kränze gehörten sogar vielfach „zum Gefüge einer Denkmalsanlage“, für die in der Architektur integrierte „Kranzträger aus Stein oder Schmiedeeisen bestimmt“[1251] waren. So wurden bei dem Umbau des Tannenberg-Denkmals an den Mauervorsprüngen, zwischen den erweiterten Treppen im Innenhof Haken als Kranzträger angebracht. (Abb. 253) Der jeweilige Kranz wurde dieser Funktion entsprechend angefertigt. Kränze, die an der Architektur, wie an Sockelwänden, angebracht wurden, gingen eine „feste, reliefartige Verbindung [...] ein, [...] halten sich innerhalb der gegebenen Wandfläche, sind schlank und schmiegen sich flach und eng an“[1252], wie Kolbrand in seiner zeitgenössischen Publikation über Grün– und Blumenschmuck schrieb. (Abb. 254 u. 255)

In dem abschließenden Paragraphen eines Eintrags zum „Ornament“ in Bezug auf Bauten heißt es in *Wasmuths Lexikon der Baukunst*: Man wird „sich in Zukunft zuerst noch mehr mit der tektonischen Grundform beschäftigen müssen als mit ihrem Schmuck“[1253]. Auch Stelzer schrieb 1939: „Unsere Plastik ist wieder tektonisch geworden. [...] Die Arabeske auf der Wandtapete ist verschwunden.“[1254] So blieben die Fassaden der Regimearchitektur glatt und karg, um bei Festtagsinszenierungen mit dem *deutschen* Ornament komplettiert zu werden. Zu dieser (beabsichtigten) Schmucklosigkeit gibt es eine Parallele in der Erläuterung Boulleés zu einem seiner Kenotaph-Entwürfe: So „ließ ich die Oberflächen schmucklos. Die ungeteilte Masse vermittelt eine Aura von Unveränderlichkeit.“[1255] Während die Materialeigenschaften dieser Bauten, deren steinerne Fassaden Beständigkeit und jene „Unveränderlichkeit“ ausdrückten, galt es, mit dem ephemeren Material am Festtag genau jene vorwärtsgerichteten patriotischen, gar rassis-

[1249] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 418, Stichwort: ‚Ornament‘.

[1250] Höchstens in Sälen oder Eingangsbereichen, an den Decken von Portalen oder Säulengängen, wie auf dem Reichsparteitagsgelände, zierten Mosaiken die Bauten. Siehe exemplarisch zu den Mosaiken in der Reichskanzlei: Schönberger 1981, S. 140 ff.; Zu Mosaiken im Tannenberg-Denkmal nach der Umgestaltung: Tietz 1999, S. 133 ff.

[1251] Kolbrand 1937, S. 136.

[1252] Ebd. An anderer Stelle heißt es: „Ein Kranz, der auf den Boden niedergelegt oder an eine Wand gehängt werden soll, muß so abgeflacht gearbeitet werden, dass er sich wie ein Relief an die Fläche schmiegt.“ Kolbrand 1937, S. 25.

[1253] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 419, Stichwort: ‚Ornament‘.

[1254] Stelzer 1939, S. 91.

[1255] Zit. nach Bartetzko in *Merkur* 9/10 1989, S. 838. Bezogen auf die Parteibauten am Münchener Königsplatz. Nach: *Ausst. Kat. Revolutionsarchitektur: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Günter Metken (Redaktion), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1971. o. A.

tischen und naturverbundenen Ideologien des Wachsens, der Ausdehnung und des völkischen Zusammenschlusses zu bekunden.

2. Ephemere Symbolbäume: Der Maibaum

> ...im Mittelpunkt der Verehrung [der „alten nordischen Völker"] standen heilige Bäume. Aus dieser Überlieferung stammen die Maifeste, die Aufrichtung und Schmückung des Maibaumes und andere Feiern in der freien Natur wie auch die Vorliebe für den Grünschmuck in den Volkssitten diesseits der Alpen, die sich stellenweise bis in die Gegenwart behauptet haben.[1256]
>
> *Wasmuths Lexikon der Baukunst, 1937*

Der Maibaum, wie der Erntekranz, waren Bestandteile eines ephemeren Festschmuckapparats. Damit wurden politische Bedeutungsträger nicht dauerhaft in den städtischen Raum gepflanzt, sondern für die Zeit der Veranstaltung fest im Zentrum einer Feierstätte verankert. Schließlich sollten Hauptkundgebungsplätze wie der Berliner Lustgarten auch den sekundären politischen Inhalten weiterer Masseninszenierungen dienen. Im Gegensatz zu Bäumen, die aus ästhetisch-landschaftspolitischen Interessen als wertvoll betrachtet wurden, handelte es sich hier um Symbolbäume, deren Aussage erst mit der jeweiligen kultischen Handlung oder Brauch und durch die Gestaltungsmethoden manifestiert wird. Diese wurden nicht zu anderen Zwecken herangezogen, da sie keine so weit tragende oder „universelle" ideologische Aussage besaßen wie beispielsweise die „deutsche" Eiche.

Traditionell wird der Maibaum als Glücksbringer betrachtet.[1257] Er spielte als politischer Bedeutungsträger in der Französischen Revolution eine wichtige Rolle als Symbol der Erneuerung. Daraus entwickelte sich der „Freiheitsbaum"[1258] als wichtigster Kultgegenstand der Revolution. Um so verwunderlicher ist es, dass dem Maibaum in Deutschland während der Aufklärung keine Funktion zukam. So erfuhr dieser Symbolbaum im Nationalsozialismus als „Zeichen der Volksgemeinschaft und der erwachenden Natur"[1259] seine bisher weiteste Verbreitung.[1260]

Der Maibaum im Berliner Lustgarten, der 1935 als das zentrale Schmückungselement aufgestellt wurde, war nicht nur von überdimensionalen Ausmaßen, sondern wog insgesamt vier Tonnen. (Abb. 256) Den Entwurf hatte Albert Speer geliefert und die Ausfüh-

---

[1256] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937, S. 182, Stichwort: ‚Festdekoration'.

[1257] Siehe zum Maibaum: Ottmar Schuberth: *Maibäume. Tradition und Brauchtum*, Peißenberg 1995; Hans Meinl und Alfons Schweiggert: *Der Maibaum. Geschichte und Geschichten um ein beliebtes Brauchtum*, Dachau 1991.

[1258] Der Freiheitsbaum war eine politische Umformung des traditionellen Maibaums. Sie unterschieden sich darin, dass der Maibaum nur für eine bestimmte Zeit aufgestellt wurde, der Freiheitsbaum jedoch, oft mit Wurzeln ausgehoben und wieder eingesetzt, sollte auf dem jeweiligen Platz dauerhaft stehen: „aufrecht stehend und fest in der Erde verankert, drückt er das Revolutionsverständnis von 1789 aus: Verwandlung der Gesellschaft, Ende der Gewalt, stetiges Wachstum der Freiheit (...) eingebunden in die zyklische Zeit der Natur." Siehe dazu: Harten/Harten 1989, S. 110-114.

[1259] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 2.

[1260] Kolbrand 1937, S. 69 ff.

rung oblag insgesamt sieben verschiedenen Firmen, die er persönlich beauftragte.[1261] Der über 25 Meter hohe, gehobelte Baumstamm war von der Bayerischen Ostmark mit einer Schenkungsurkunde an Berlin gegangen.[1262] Dieser wurde in dem gepflasterten Platz in einer 1,80 mal 1,80 Meter großen und vier Meter tiefen, durch Bohlen abgesteiften Baugrube verankert. An dem Mast befestigt war ein kolossaler Ringkranz aus Eisen, der mit Maschendraht und gewundenem Tannengrün ummantelt war und von dem fransenartig lange Stoffbänder hingen. Gesichert war der Grünkranz durch lange helle Bänder an der aufragenden und ebenfalls mit Bändern umwundenen Stange, die den Kranz in einer Höhe von mehreren Metern über dem Boden schweben ließen. An oberster Stelle war ein Bündel von roten Hakenkreuzfahnen angebracht, die Spitze war – wie jeder politische Bau und Hoheitsmast – vom Hakenkreuz gekrönt.[1263]

Die Ausmaße des Maibaums entsprachen den angestrebten unmenschlichen Dimensionen der Reichshauptstadt. Dementsprechend sollten auch die Maibäume der Parallelveranstaltungen auf den Dorfplätzen und auf den Rathausplätzen der Kleinstädte den Mittelpunkt einer jeden Maifeier bilden, die auf gleiche Weise also einer ästhetischen Gleichschaltungsstrategie unterlagen. Wie wichtig dabei die genaue Ausführung des Speer-Entwurfs war, geht hervor aus internen Korrespondenzen zwischen Speer und der Stadtverwaltung Berlins, die schließlich die Finanzierung übernehmen musste und bemängelte, dass der Entwurf Speers unnötige Kosten verursacht hätte. Es wurde beanstandet, dass aus Kostengründen, nicht beispielsweise die „eiserne Ringkonstruktion des Maibaumes des vergangenen Jahres, der vom Reichsbund Volkstum und Heimat errichtet worden sei“[1264], wiederverwendet wurde. Abschließend hieß es jedoch:

> Der Maibaum hätte nicht nach einem beliebigen Entwurf, wie ihn die Tiefbauverwaltung der Stadt Berlin angefertigt hat, aufgestellt und ausgeschmückt werden können, sondern die Aufstellung und Ausschmückung mußte nach seinem [Albert Speers] vom Führer und Reichskanzler genehmigten Entwurf erfolgen.[1265]

[1261] Albert Speer schrieb am 27. April 1935 an den Oberbürgermeister Dr. Sahm von Berlin: „...dadurch, dass der im Lustgarten errichtete Maibaum ein Geschenk der Bayerischen Ostmark an die Stadt Berlin ist, [werden] die Kosten zur Errichtung und Ausschmückung des Maibaums von der Stadt Berlin getragen. Um den Maibaum zum richtigen Termin aufzustellen und auszuschmücken, habe ich auf eigene Verantwortung die notwendigen Aufträge vergeben. Es werden außer mir folgende Firmen mit der Aufstellung und Ausschmückung des Maibaums beschäftigt: 1. Ernst Meyer jr., Bauunternehmung, Berlin N [Aufstellung und Verankerung des Baumes]. 2. Stahlbau-Wittenau G.m.b.H Berlin-Borsigwalde. 3. Albin Funk, Fahnenfabrik und Dekorationswerkstatt, Berlin-Schöneberg, Kolonnenstr. 8/9. 4. Konrad Lindhorst, Eisenkonstruktionen, Berlin-Tempelhof [Eiserne Ringkonstruktion für den Kranz]. 5. Carl Wilke & Sohn, Kunstschmiede u. Bauschlosserei, Berlin-Neukölln. 6. F. Wilhelm Köppen, Gerüstbau, Berlin-Weißensee. 7. Ferdinand Blumenröther, Malermeister, Berlin-Halensee [Anstrich der 2 Rednerpulte] gez. Speer.“ Aus einem weiteren Schreiben Speers vom 15. Mai 1935 an den Oberbürgermeister gehen die immensen Kosten hervor, die insgesamt für die Errichtung und Ausschmückung RM 12.326,20 betrugen. Speer berechnete selbst ein Honorar von RM 1.500. Im Zuge der Ausgestaltung des gesamten Festplatzes kamen noch die Firma F. Blumenröther für Malerei-Arbeiten und Walter Schulz, der die Beleuchtungsanlage aufstellte, hinzu (LA Berlin, A Pr. Br. 60, Nr. 352, Amtliche Feiern).

[1262] Ebd.

[1263] Für die dekorative Ausschmückung des Baumes verwendete man insgesamt 1.000 Meter 5 cm breites farbiges Band, 200 Meter 10 cm breites farbiges Band und 250 Meter Girlande. Die 25 farbigen Embleme wurden aus Ensoplatten nach Zeichnungen Speers gefertigt (LA Berlin, A Pr. Br. 60, Nr. 352, Amtliche Feiern).

[1264] Ebd.

[1265] Dies schrieb abschließend, am 22. Juli 1935, der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Walther Funk, an den Staatskommissar Leopold Gutterer, der verantwortlicher Organisator der Staatsfeiertage war. *Schreiben* des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Walther Funk vom 22. Juli 1935 an den Staatskommissar Gutterer (LA Berlin, A Pr. Br. 60, Nr. 352, Amtliche Feiern). Unterstrichen im Original.

Ästhetisch wurde insgesamt bei Maibäumen eine symbolträchtige und plakative Wirkung angestrebt, die vom Propagandaministerium festgelegt wurde.[1266] Diese Gestaltungsart sollte sich auch in der Farbgebung äußern. In den zeitgenössischen Beratungsheften für die Dorf- oder Kleinstadtfeier[1267] sollte deswegen den „Farben der Volkskunst", häufig rot und weiß, den Vorzug gegeben werden[1268], um auch hier banalisierendem Kitsch entgegenzuwirken. Diesem Anliegen folgend, kam eine Reihe von Symbolen hinzu, die ideologischem Gedankengut Ausdruck verliehen:

> Als Symbole kommen in erster Linie in Frage: Das Hoheitszeichen des Staates und der Partei, das Arbeitsfrontabzeichen, das Zeichen des Reichsnährstandes und der Jugend. Ferner soll durch die Symbole die Art der ansässigen Industrie, des Handels und des Handwerks durch besonders markante Werkstücke oder durch die Zeichen der Reichsbetriebsgemeinschaften zum Ausdruck kommen. Auch soll das Schwert als Zeichen der deutschen Ehre und Freiheit nicht vergessen sein.[1269]

Am Stamm seitlich angeordnet sollten „die Zeichen der einzelnen Stände und Berufe" angebracht sein, die „sich so sichtbar unter Schutz und Gesetz des ewigen Lebensbaumes ihres Volkes" stellten.[1270] Besonders im Gebiet südlich von München wurden Maibäume häufig mit Figurenschmuck ausgestattet, der seitlich am Stamm befestigt wird und Häuser, Kirchen, Handwerkszeuge, Tanzpaare oder religiöse Motive abbildet. Diese sollten also durch politische, in einer hierarchischen Abfolge angeordnet, gänzlich abgelöst werden. (Abb. 257 u. 258) Die wichtigste Ergänzung war das Hakenkreuz, welches das christliche Kreuz ersetzte[1271] und als krönendes Element stets am Baumgipfel anzubringen war und das „als Zeichen des Aufbruchs von Volk und Nation [...] und auf den Fahnen des Dritten Reiches über unserem Fest steht"[1272] , wie es in einem Feierheft hieß.

Im Lustgarten überragte das Hakenkreuz sogar die Fahnenwände, isoliert vor einem weiten Himmel thronend. Nach diesem Kriterium sollte sich die Farbgestaltung der Motive und Symbole sogar richten: „Man muß dabei auch bedenken, dass die Formen ge-

---

[1266] In erster Linie wurde damit an die traditionelle Gestaltung des Maibaums aus Naturmaterialien und Stoffbändern angeknüpft. Geschmückte Maibäume sind erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisbar, während die glatte, von Baumrinde befreite, gehobelte Maistange, die im Wettkampf noch erklettert werden muss, schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts belegt ist. Der Maibaum besteht meist aus einem hohen entrindeten Mast, der auch bemalt sein kann und dessen Wipfel naturbelassen ist. Von dem Mast hängen ein oder mehrere Ringkränze. In allen Gebieten wird der Maibaum häufig mit einer Fahne in den Landesfarben oder in der Verchristlichung des Brauches mit einem Kreuz gekrönt. (Vgl. Lurker *WdS* 1991, S. 449, Stichwort: ‚Maibräuche').

[1267] Wie in den hier aufgeführten Beratungsheften: Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937; *Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes* 1939.

[1268] „Wenn man bedenkt, dass die Symbole auf größeren Abstand wirken müssen, dann ist sofort klar, dass sie möglichst einfach, flächig und nicht naturalistisch bemalt sein müssen, auf jeden Fall aber mit saftigen Farben [...] der Volkskunst Rot, Blau und Gold." Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 13. „Die Gestaltung des Maibaums gehört in den Schaffensbereich der Volkskunst und damit der überpersönlichen, schöpferischen Volksseele." *Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes*/Beratungsstoff 1939, S. 40. Die Publikation „Unser Maibaum" diente hier wahrscheinlich als Grundlage, da sich sehr viele Phrasen gleichen.

[1269] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 2.

[1270] Schmidt in Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 5.

[1271] Dieses Vorgehen deckt sich mit dem Austauschen christlicher Symbole gegen Zeichen der Partei- und des Staates bei funeralen Feiern. Siehe dazu: Ackermann in Behrenbeck/Nützenadel 2000, S. 103 ff.

[1272] Ebd.

gen den Himmel stehen, Silber und Weiß also kaum in Frage kommen oder doch nur in Verbindung mit satten Farben als Einfassung.“[1273] So sind auch die zeitgenössischen Photographien der Maibäume und -kränze aus der Froschperspektive aufgenommen – stilistisch Bildmitteln der *Neuen Sachlichkeit* folgend –, um nicht nur den Himmelsraum in den Inszenierungsradius mit aufzunehmen, sondern gleichsam eine idealisierte Rezeptionsschablone eines alles überragenden politischen Symbolbaumes herzustellen. (Abb. 259 u. 260)

Im Gegensatz zu den vielfach im Nationalsozialismus in die Erde gepflanzten Symbolbäumen fehlte diesen Bäumen geradezu die Verwurzelung mit dem Platz, also der Erde. Doch scheinbar gleichgesetzt mit den wachsenden Bäumen, sollte er ein „ewiger Lebensbaum ihres Volkes”[1274] sein, wie es in einem Feierheft zur Sonnenwende heißt:

> Dreimal im Jahr errichten wir solchen Baum: zur Maien-, zur Ernte- und zur Julzeit. Er ist ein Abbild des Weltenbaumes, der sich in Mitten unserer Welt, in Mittgart erhebt. Seine Wurzeln haften in der untersten Welt, seine Zweige reichen in den Himmel, ein Weg führt von der Wurzel bis zum Wipfel, den nicht alle begehen können. Wer aber bis in seine Krone gelangt, der sieht den Himmel offen und empfängt die schönsten Dinge...[1275]

Diese „Ewigkeitsinstanz“ erfüllte also nicht nur die symbolisch zugesprochene Fähigkeit des Wachsens, die metaphorische Verwurzelung mit der (Heimat)erde und die Verbindung mit dem ewigen Himmel, sondern auch das zyklisch wiederkehrende Ritual. Durch diese vorwärtsgerichteten Bestrebungen stand der Maibaum gleichzeitig im Kontext politischer Erneuerungsstrategien. So heißt es in einer weiteren Propagandaschrift: „Dann wird der Maibaum auch immer wieder verkünden, dass Sitte und Brauchtum im Dritten Reich sinnvoll weiterleben von Generation zu Generation.”[1276] In diesem Zusammenhang waren auch Maibaumszenen in dem Film *Ewiger Wald* zu verstehen: Während die ersten Sequenzen den Sonnen-Maibaum der Vorzeitmenschen zeigten, wurden zum Abschluss Bilder vom nationalsozialistischen Maibaum mit Hakenkreuz eingeblendet, um „Aufbruch“ und „Erneuerung“ zu visualisieren.[1277]

[1273] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 13.
[1274] Schmidt in Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 5.
[1275] Niggemann 1935, S. 6.
[1276] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 3.
[1277] Vgl. Linse in Herrmann/Nassen 1994, S. 67 f.

2.1 Das Material des Maibaums: Stoff versus Papier – Sperrholz versus ‚seelenloses' Blech

Die Materialfrage wurde folglich in Bezug auf den Maibaum sehr ernst genommen und in diversen Beratungs- und Programmheften dargelegt.[1278] Mit dem Anliegen, dass durch die formal korrekte Umsetzung jede Kleinstgemeinde zu einer reichsweit *einheitlichen* Schmückung auch auf materieller Ebene beitragen möge. So sollten die Bänder und Fahnen „auf jeden Fall [nicht] aus Papier, sondern aus Stoff"[1279] gefertigt sein, heißt es in einem Beratungsheft. (Abb. 261) Stoff wurde als wertvoller angesehen als Papier, das hier als ein „armes" Material[1280] zu werten ist. „Flatternde Papierbänder wirken immer dürftig und steif"[1281], heißt es in einer zeitgenössischen Publikation. Papier vermag leichte Zerstörbarkeit und Brennbarkeit zu implizieren. Zudem kann es nicht geknotet werden und besitzt die Sinnebene der ‚Bindung' nicht.[1282] Stoff legt einen deutlichen Bezug zu Uniformen, zur Fahne und zu Fahnenbändern, nahe und besaß durch seine Faser, wie die Blutsfahne – trotz Zerreiß-, Zerschneid- und Brennbarkeit – eine Speicherkapazität und somit eine besser nutzbare politisch bereits manifestierte Historizität.

Von der Verwendung mancher Materialien wurde vehement abgeraten, wenn es heißt: „Blech [...] wirkt ungediegen, ärmlich, pfuscherhaft"[1283]. Auch in einem weiteren Heft heißt es zu diesem Werkstoff: „...es ist eben Blech!"[1284] Ähnlich wie im 19. Jahrhundert, als gegen „Surrogatsmaterialien" wie Gusseisen, Bakelit oder Zementguss als formlose, plagiathafte oder gar charakterlose Stoffe gewettert wurde[1285], wurde hier Blech als minderwertiges Produkt eingestuft.[1286] Es wurde den „seelenlosen Materialien [der Moderne] wie Glas, Beton und Stahl"[1287] zugeordnet, besonders im Kontext einer angestrebten Naturzelebration.

Vor allem wurden Materialien empfohlen, die eine Verbindung zu handwerklicher Bearbeitungsweise herstellen konnten – und Blech wird gestanzt. Diese Bearbeitungsmethode ist mit keinem traditionell verankerten Kunsthandwerk verbunden. Die symbolische Aufgabe des Maibaums und somit auch des Materials der Schmückungselemente war es, die nationale *Arbeit* zu versinnbildlichen. Das ist genau das Kriterium, nach dem

---

[1278] Diese Überlegungen zum Material des Maibaums können als exemplarisch gelten. Denn wie oben bereits erläutert, wurden ähnliche ephemere Symbolbäume zum Erntedank und zur Sommersonnenwende aufgestellt.

[1279] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 15.

[1280] Zu armen Materialien siehe: Wagner 2001, S. 169 f.

[1281] Kolbrand 1937, S. 57.

[1282] Die Sinnebene der ‚Bindung' wird im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt.

[1283] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 10.

[1284] *Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes*/Beratungsstoff 1939, S. 31.

[1285] Wagner 2001, S. 189 f.

[1286] Siehe zu weiteren Überlegungen in Bezug auf die Materialien Eisen und Stahl „im Gegensinn" und zu Holz: Korff in Wagner/Rübel 2002, S. 170 ff.

[1287] „Mit seelenlosen Materialien wie Glas, Beton und Stahl wurde seelenlos die Landschaft verschandelt, es wurde gebaut und geplant ohne Zusammenhang mit der Umgebung." E. Böckler in *DB* 23/1942. Zit. nach C. Windisch-Hojnacki 1989, S. 58.

tradierte Wertvorstellungen von Metallen[1288] eingestuft wurden: Der Wert des jeweiligen Metalls wurde durch das bildnerische Verfahren, die Bearbeitungsmöglichkeit und -technik bestimmt.[1289] Nach zeitgenössischer Definition stand Blech „in seiner Wirkung im Gegensatz zu dem, was dargestellt werden soll: die Tragfähigkeit und Gediegenheit der nationalen Arbeit und ihre Verbundenheit mit Volkstum und politischem Willen der Nation" [1290].

Gerade bei dieser politischen Feier sollten Bezüge zum großstädtischen Fabrikarbeiter alias Fritz Langs *Metropolis* vermieden, gar unterbunden werden, die an das alte Gewerkschaftskonzept des 1. Mai angeknüpft hätten und die ein offensichtlich industriell, maschinell hergestelltes Material dargestellt hätte. „Denn wir möchten doch zeigen: die Echtheit, das Gewichtige und Wertvolle der nationalen Arbeit und die enge, innere Verbindung d i e s e r Arbeit mit dem sie formenden Volkstum und mit dem Schaffenswillen der Nation"[1291], schrieb das Amt ‚Feierabend'. Gerade in diesen Zeilen wäre „Arbeit" mit dem Wort „Material" austauschbar und somit ideologiegerecht definiert.

„Es empfiehlt sich also, mit Sperrholz in entsprechender Stärke zu arbeiten"[1292], hieß es dann. Verwendet werden sollte statt Blech ein Material, mit dem Volkstümlichkeit und Handwerk assoziiert werden konnte und das gleichzeitig eine Naturreferenz bereithielt. Doch wie eignete sich im dem Kontext Sperrholz? Dieser Werkstoff ist ein industrielles Produkt des Maschinenzeitalters. Dennoch ist seine Bedeutung noch immer verbunden mit seinem Lieferanten, dem Holz, als „bodenständiges" Material.[1293] So war genau im Erscheinungsjahr dieses Feierheftes, 1937, eine Wendung im Rahmen der Autarkiepolitik eingetreten: Da Holz als Rohmaterial für die Herstellung von chemischen Produkten wichtig war, wurde es rationiert.[1294] Besonders in der Möbelindustrie sollten anstelle von Massivmöbelholz Sperrholz oder andere Ersatzstoffe eingesetzt werden.[1295] Konform damit wurde in Fachblättern und Veröffentlichungen die handwerkliche Herstellung von Holzobjekten in der Kunsttischlerei gefordert[1296] und Sperrholz als ebenso „bodenständiges" Material wie Massivholz deklariert, das mit dieser Aufwertung dem Blech tatsächlich diametral entgegengesetzt werden konnte.

[1288] Wagner 2001, S. 188 f.

[1289] Vgl. Ebd.

[1290] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 10 f. „1. Mai-Feier, der Tag des Sozialismus. Mit der feierlichen Proklamation des 1. Mai als ‚Tag der nationalen Arbeit' hat die nationale Revolution sinnfällig zum Ausdruck gebracht, dass der nationale Staat als Ergänzung die sozialistische Wirtschaftsordnung fordert. [...] ‚Alle werden sich am Tage der nationalen Arbeit bewußt werden, daß die Nation und ihre Zukunft über alles geht und daß jeder an seinem Platze das gilt, was er dem Vaterland und dem allgemeinen Besten zu geben bereit ist.'" *Wille und Werk des NS* [o.J.], S. 18 (LA Berlin, F-Rep 240, Nr. 291 d.).

[1291] *Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes*/Beratungsstoff 1939, S. 31. Sperrung im Original.

[1292] Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937, S. 10 f.

[1293] Vgl. Stange 1940.

[1294] Siehe dazu: Schönberger 1981, S. 133 f.

[1295] Siehe zu diesen Entwicklungen: Schönberger 1981, S. 133 ff.

[1296] „Ja sogar das Sperrholz weiß sich der Kunsttischler von heute in einer vorbildlichen und liebevollen Art für vernünftig entwickelte Holzgeräte dienstbar zu machen." Abgebildet sind zwei Spanarbeiten an Schweizer Sennereigefäßen. *ZdB* 24/14. Juni 1939, S. 656.

Ebenfalls aufgewertet wurde das Material Sperrholz durch ausgesägte volkstümliche Symbole und Figuren in Silhouettenform. (Abb. 262-264) Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts war ein regelrechter „Laubsägekult“ entstanden.[1297] Die Herstellung von Laubsägearbeiten wurde in den 20er Jahren durch verschiedene Publikationen stark angeregt.[1298] Eine positive Rezeption bestand somit durchaus. Diese aus Sperrholz gefertigten Figuren suggerierten eine individuelle (kunst)handwerkliche Bearbeitungstechnik und somit eine höhere Wertigkeit des Materials. So hieß es in grenzenloser ideologischer Überhöhung: „Und gerade der holzverarbeitende Kunsthandwerker hat mit seiner Arbeit die Aufgabe und das einzigartige Glück, die balsamischen Kräfte der Natur an den Menschen heranzubringen und sie in ihrer Wirkung durch eine seelenvolle, verinnerlichte Gestaltung zu steigern.“[1299]

Die Romantisierung des traditionellen und echten „deutschen“ Handwerks fand bei den Maifeiern im Lustgarten sogar ihre inszenatorische Umsetzung: Zu den aufmarschierenden Formationen der Maiparade gehörte auch eine Gruppe von Handwerksgesellen in traditioneller Montur.[1300] (Vgl. Abb. 265) Zugleich zielte diese Inszenierung auf die Erlebnisstrategien von überregionaler Landschaft ab: Angeknüpft wurde an den mittelalterlichen Brauch, nach dem Lehrlinge nach bestandener Gesellenprüfung als Wandergesellen durch die deutschen Lande ziehen mussten, um sich auf die bevorstehende Prüfung vorzubereiten.[1301] Diese Komponente stellte durch das Wandern in konkreter Form einen Bezug zur Propagierung der Kontemplation deutscher Landschaft her, auf die das Material idealerweise hinweisen sollte, beziehungsweise aus der es stammte.[1302] Genau darauf zielte schließlich die Verwendung eines Baumstammes aus der Bayerischen Ostmark ab, der 1935 im Lustgarten aufgestellt wurde und einen Bezug zu überregionaler „Bodenständigkeit“ herstellte.

[1297] Korff in Wagner/Rübel 2002, S. 175 f.

[1298] Ebd.

[1299] *ZdB* 24/14. Juni 1939, S. 658.

[1300] Gleichsam idealisiert in einem Gemälde von August Blunck, *Parade im Lustgarten*, und auf dem Gemälde Hengstenbergs wurde durch „die Einbeziehung einer Gruppe solcher Wandergesellen [...] mittelalterliches Brauchtum, ein konservatives Plädoyer für traditionelle Werte in Kunst und Handwerk und eine unausgesprochene Kritik an gewerkschaftlichen Organisationsformen”[1300] vereint. Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 44.

[1301] Ebd.

[1302] Damit trat die Landschaft im Nationalsozialismus an die Stelle des vormaligen Parks. Vgl. Wimmer 1987, S. 418. Nach Foerster 1934 und Schultze-Naumburg 1942.

3. Getreideschmuck: Die Metapher der Bindung

> Es muß [...] zum Ausdruck kommen, dass es neben der bäuerlichen Ernte auch die Ernte des Vaterlandes gibt, dass letzten Endes jegliche Ernte, jede Frucht jeder Arbeit eine vaterländische und im weiteren Sinne ewige Ernte ist.[1303]

Neben der Flaggung des gesamten Reiches, die in einer Mitteilung vom 20. September 1933 angeordnet wurde und als Hoheitsanordnung galt[1304], sollte reichsweit nicht nur jede Stadt, sondern auch jedes Dorf im Zeichen des Erntedankfestes geschmückt werden, wie im nachfolgenden Absatz idealisiert dargestellt wird:

> Man wird in allen Teilen des Vaterlandes Girlanden winden und Fahnen auf die Dächer stecken, und durch die Dörfer werden sich bunte lange Züge bewegen. In der Sonne wird der Erntekranz leuchten, den fleißige Hände gewunden! Lange Tische werden aufgeschlagen sein, mit Blumen des abschiednehmenden Sommers verschwenderisch überladen, mit Laub bekränzt.[1305]

Die dafür eingesetzten volkstümlichen Motive und vegetabilen Schmückungselemente wie Ährengaben verbanden dabei nicht nur Straßenzüge, sondern das *gesamte* Reich: „Auf dem Erntedankfest sind in allen Landschaften die Bauernbräuche wieder aufgelebt und der bunte Festzug in den Straßen der Städte schafft eine neue Bindung zwischen Stadt und Land, zwischen Bauern und Arbeitern."[1306] Hinter der ästhetischen Ausgestaltung verbargen sich also auch hier nationale Absichten. Denn die bäuerliche Bevölkerungsschicht galt schließlich als ein unverzichtbares Glied der gesamten nationalsozialistischen Gesellschaft, das somit nicht nur seinen Ausdruck in der rituellen Begehung (das Hinauspilgern auch der Städter zur ‚Scholle'), sondern in der Schmückung dieses Nationalfeiertages finden sollte.[1307]

Zu der Ausschmückung der Erntedankfeste mit üppigen Grüngirlanden kam die tradierte Verwendung von landwirtschaftlichen Nutzpflanzen hinzu, die auch das Bild der Städte besetzten. Der Ernteschmuck bestand aus geflochtenen Ährenkränzen und Ährenbüscheln aus „Roggen, Weizen, Hafer, Gerste und Flachs"[1308], aus frischen Blumen, bunten Stoffbändern und regionalen Naturalien. Die auf den Plätzen aufgestellten riesi-

---

[1303] Bockemuehl 1934, S. 16.

[1304] Insgesamt wurden fünf Maßnahmen bestimmt, die als Hoheitsanordnung galten. *Schreiben* des Reichsministers des Innern [Wilhelm Frick] an die obersten Reichsbehörden vom 20. September 1933 (StA Hbg. 131-4 Senatskanzei 1928-45, 1933 A 123, Erntetag). Siehe dazu weiter: Schellack 1990, S. 293.

[1305] Hardt 1936, S. 4 f.

[1306] Thiele 1939, S. 157. Diese Metapher wird auch in Form von verbindenden Handlungen deutlich. So schlug die Propagandaleitung vor: In „allen Kreisstädten der Provinz [...] wird vorgeschlagen, dass die Bevölkerung der umliegenden Dörfer einen Erntefestzug mit Erntewagen, Schnittergruppen, Erntehelfern mit landwirtschaftlichen Geräten zusammenstellt. –Der Erntefestzug muß zeitlich so organisiert werden, dass er rechtzeitig auf dem Festplatz der Stadt (Marktplatz) eintrifft. Hier hält der Kreisleiter oder Kreisbauernführer eine Ansprache. Der Kreisbauernführer übergibt dem Vertreter der Stadt (Bürgermeister) den Erntekranz der Landwirtschaft. Der Stadtvertreter übernimmt diesen Erntekranz und verpflichtet sich, ihn an einer ehrwürdigen Stelle im Rathaus aufzuhängen als Symbol der Verbundenheit zwischen Stadt und Land." *Rundschreiben* der Gaupropagandaleitung (Abt. Propaganda) an die Gliederungen der NSDAP vom 21. September 1933, Betreff: Erntedank (StA Hbg. 614-2/5 NSDAP und ihre Gliederungen B 208).

[1307] Dies geht ganz deutlich aus einer zeitgenössischen Zusammenfassung von Hitlers Rede zum Erntedankfest 1933 hervor: „Aus der Größe der Demonstration möge die Überzeugung erwachsen, dass kein Stand für sich, wohl aber alle gemeinsam bestehen können. Dieses Gefühl der Verbundenheit von Stadt und Land solle sich immer mehr steigern zum stolzen Bewußtsein einer gewaltigen Einheit. Wir feiern nicht nur ein Volk, sondern sollten auch ein Reich sein." Hardt 1936, S. 11.

gen ephemeren ‚Erntebäume'[1309] wurden, wie der Maibaum, zusätzlich von den Symbolen der Partei und des Staates dominiert. (Abb. 266 u. 267) Materiell unterschied sich der Ernteschmuck schon deshalb von dem Grünschmuck, weil es sich größtenteils um Naturalien handelte. Ob in Form von Erntekronen, -kränzen oder -bäumen, erlangte damit Getreide eine Bedeutung als politisches Inszenierungsmaterial. Dieses Motiv schlug sich sogar auf die Bildmedien nieder: Auf Postkarten (Abb. 268), Gemälden, Buchumschlägen oder auf den offiziellen Plakaten und Festabzeichen, deren Entwürfe mehrmals wechselten, bilden üppige goldene Kornbüschel, weite Felder und pralle Ähren stets das Hauptmotiv neben stolzen, gesunden, typisierten Bauern und Bäuerinnen in sommerlicher Tracht mit Sense oder Pflug.[1310] Das Kornfeld erhielt wieder den ästhetischen Wert, den es während des 18. Jahrhunderts[1311] verloren hatte. (Abb. 269) Stroh als totes, unfruchtbares Material, das „die abgestorbene Vegetation des abgelaufenen Jahres bedeutet"[1312] und auch keinerlei Erwähnung in den Feierheften findet, wurde nicht verwendet. In einem *Reichserlaß* heißt es sogar: „Bei Ausschmückung der öffentlichen Gebäude anläßlich des Erntedanktages soll von einer Verwendung von Strohgirlanden abgesehen werden."[1313]

Der Einsatz und die Ausgestaltung dieser Gaben und Schmückungselemente erscheint damit zunächst wie eine schlichte Anbindung an ihre traditionelle, teils sogar heidnische Herkunft.[1314] Anders als bei den Maibäumen äußerte sich die ästhetische Ausformung des Ernteschmucks in den unterschiedlichen Landstrichen verschieden. Denn Ernteschmuck ist stets abhängig von der Art der zu erntenden Früchte, die das Material der Gaben und die Ausprägung des Schmuckes bestimmen. Auch zeitlich ist der Schmuck abhängig von den Arbeitsgängen der Ernte, wie vom Einbringen der letzten Fuhre Korn. Schon die Begehung ist daher regional stets uneinheitlich und unterschiedlich stark ausgeprägt. Städtische Erntedankfeste begrenzen sich meist auf den Kirchenraum, nicht aber auf den omnisichtbaren öffentlichen Raum. Die Zelebration eines kalendarisch verankerten Bauernfestes war damit bereits eine Abweichung von der Tradition und dem eigentlichen, naturgegebenen Sinn des Erntedankfestes.

[1308] Jarosch 1939, S. 90.

[1309] Kolbrand 1937, S. 76 ff.; zur zeitgenössischen Gestaltung der Erntekrone siehe auch: Helm 1937, S. 33.

[1310] Siehe zur „‚Blut und Boden'-Malerei": Rittich 1943, S. 9 ff.

[1311] Siehe zu dieser Entwicklung: Wagner 2001, S. 154.

[1312] *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* VIII/1936/37, S. 1395, Begriff: ‚Strohpuppe', unter Stichwort: ‚Umzug/Umgang' (S. 1378 ff.).

[1313] An nachfolgender Stelle heißt es: „Im Interesse einer einheitlichen Schmückung von öffentlichen Gebäuden wird empfohlen, [...] an den Haupteingängen der öffentlichen Gebäude ausgedroschene Garben aufzustellen oder Erntekronen in den Eingängen aufzuhängen." *Reichserlaß* des Reichsministers des Inneren vom 5. September 1938, Betreff: Erntedanktag; Ausschmückung der öffentlichen Gebäude an alle Behörden, Gemeinden, Gemeindeverbände, sonst. Körperschaften des öffentlichen Rechts hier an die Gemeindeverwaltung der Hansestadt Hamburg (StA Hbg 131-4 Senatskanzlei – Präsidialabteilung 1934 A 35 / 6). Es ist lediglich bekannt, dass in einem Jahr auf dem Bückeberger Festplatz Stroh ausgelegt wurde, da die lehmige Erde von den Planierungsarbeiten noch nicht wieder mit Gras bewachsen war. Dies zeigt eine Sequenz aus einem Agfa-Film mit Wochenschaucharakter, der 1933 über die ‚Reichserntedankfeste' gedreht wurde (Schwarz-weiß-Film, 24 Minuten Länge, Herkunft/Regie unbekannt). Filmsichtung am 6. Juni 2002 aus der Quellensammlung Bernhard Gelderbloms, Hameln.

[1314] Vgl. Pfannenschmid 1878. Zu Ernteschmuck siehe: S. 400.

Die Hängung einer Erntekrone im städtischen Ambiente war die einer wahrhaftigen Spolie: Am Hamelner Bahnhof wurde der Anreisende von einem riesigen „Erntekranz mit blauen und roten Bändern“[1315] auf dem Vorplatz empfangen und idealerweise hätte ihn auch an seinem Abreisebahnhof ein ästhetisch gleichgeschalteter Erntekranz verabschiedet. Denn die Erntekrone hing auf „dem Festplatz des Dorfes ebenso wie im Lustgarten zu Berlin [...] über dem Fest”[1316]. So ist auch hier eine überregionale „Gleichschaltungsstrategie” erkennbar.

Obwohl es Abweichungen von einer kompletten Gleichschaltung gab – die sich in der Verwendung von regionalen Produkten, wie Kartoffeln oder Weintrauben, äußerten –, war die Gestaltung ähnlich reglementiert wie die der Maibäume und des Grünschmucks. Die Gefahr, dass bei dieser Festausschmückung symbolisch abweichender Schmuck verwendet werden würde, war allerdings nicht sehr groß. Denn anders als beim Maibaum waren zur Zelebration der Ernte und der Metapher der Fruchtbarkeit Früchte, Blumen und Getreide tradiertes Naturmaterial, die nur mit einer ganz offensichtlichen symbolischen Einbuße hätten durch Blech oder andere industrielle Materialien ersetzt werden können.

Jegliche Art von Ernteschmuck wurde von dem fruchtbarem Material der Ähre geprägt. Als das verbreitetste Agrarsymbol stehen Ähren als Frucht stets in Verbindung mit der Erde und weisen auf das Brot des Lebens hin.[1317] Zugleich ist die Ähre, in der das Korn aus dem Tod zu neuem Leben entsteht, ein Wachstums-, Auferstehungs- und Vergänglichkeitssymbol und ziert Grabsteine wie kirchliches Gerät.[1318] Die reifen, prallen, „geschwollensten“[1319] Ähren, die Kränze wie auch politische Graphiken zierten, waren nicht nur als ein Synonym für den Kreislauf der Natur zu lesen, sondern auch für die potentielle „Lebenskraft der Erde“[1320]. Durch die Inszenierung und Vorführung geernteter essbarer Produkte einer gedeihenden und fruchtbaren deutschen Landschaft wurde hier eine „rassenbiologische Ästhetik“[1321] dargestellt. Die bewusste Zurschaustellung einer qualitativ und quantitativ reichen Ernte ging damit konform mit dem Bestreben, durch üppigen regionalen Grünschmuck auf die Fruchtbarkeit der Landschaft und deren Bewohner zu verweisen. (Abb. 270) Im Ritual der Übergabe konkretisiert, konnten diese Gaben sogar als Demonstration überstandener Naturgewalten gelten. Denn bei der Überreichung sagte die jeweilige Bäuerin:

[1315] Der Hamelner Bahnhof diente auch als zentraler Ankunftsort Hitlers. *Schreiben* von Heinrich Junge, (Reichsverband des deutschen Gartenbaus e.V.) an den Oberbürgermeister vom 21. Sept. 1933 (Sta Hameln, 1 Akte Nr. 1000, Blatt 44).

[1316] Jarosch 1939, S. 92. Wie für das Erntedankfest am 6. Oktober 1935 wurde alljährlich im Lustgarten ein Erntebaum aufgestellt: „Die Stadt Berlin stellt diesen Baum (25 bis 30 m hoch) gerade und schlank gewachsen, und trägt dafür Sorge, dass der Baum vorschriftsmäßig Aufstellung findet. Die Ausschmückung des Baumes wird unsererseits übernommen, auch die hierfür entstehenden Kosten.“ *Schreiben* der NSDAP, Gauleitung Groß-Berlin an den Bürodirektor Hänsch des Oberbürgermeisters vom 7. September 1935 (LA Berlin, A Pr. Br. 60, Nr. 352).

[1317] Lurker *WdS* 1991, S. 13, Stichwort: ‚Ähre‘.

[1318] *Lexikon der Kunst* Bd. I/1987, S. 69 f., Stichwort: ‚Ähre‘.

[1319] Jarosch 1939, S. 92.

[1320] Vgl. Jarosch 1939, S. 23.

> Nach altem Brauch bring‘ ich die Kron‘ von Korn, / Es ist gewachsen trotz Distel und Dorn, / hat ausgestanden Sturm und Regen, / Weil unser Herrgott gab seinen Segen. / Mein Führer, Sie schützen mit starker Hand / Unser Land, unser Volk, unsern Stand! / Als unseres Dankes bescheidenes Zeichen / Wir Ihnen die Erntekrone reichen.[1322]

Eine wichtige Metapher war die der Bindung. Diese äußerte sich einerseits durch die handwerkliche Anfertigungsweise solcher Erntegaben und andererseits durch die verwendeten Stoffbänder. Der Ernteschmuck wurde „von einem leuchtend-roten Band [...] durchflochten und mit farbigen Bändern geschmückt“[1323]. Die Handlungen des „Bindens und Lösens“[1324] sind in Magie und Religion „symbolische Handlungsweisen, die bestimmte Kräfte hemmen oder freisetzen sollen“[1325]. So war hier durch das Festbinden oder das Verknoten von Bändern[1326] der metaphorische Verweis auf die Bindung an die ‚Scholle‘, an die heimatliche Erde, vorhanden. Genau diese Instanz sah Werner Rittich in der ideologiegerechten zeitgenössischen Malerei bäuerlicher Themen umgesetzt: „Die Gebundenheit an Blut und Boden, die Bindung des Lebens an Pflicht und Sitte, [...] die Verbindung von Mensch und Erde, von Ahn und Enkel, von Mann und Weib“[1327]. Dieselbe Symbolik hielt das „leuchtend-rote Band“ an sich bereit, das bei vielen Schmückungselementen, so auch beim Maibaum, verwendet wurde.[1328] Schon im Volksglauben sollten rote Bänder in Liebes- und Hochzeitsbräuchen eine bindende Eigenschaft ausüben. Hier galt es als „Symbol des fruchtbringenden Lebens“[1329], ausgedrückt durch die ‚Lebensfarben‘ der Bänder „Weiß und Rot (‚Milch und Blut‘)“[1330]. An anderer Stelle heißt es: „Doch ist das Ursprüngliche zweifellos der Gedanke der Ehrung.“[1331] Symbolisiert wurde in letzter Instanz damit die Bindung an den „Führer“. Gekoppelt mit dem fruchtbaren Material der Kränze und Gaben – ob Weizen oder andere Getreidesorten –, war die Sinnebene „kollektiver Versorgung und kollektiven Reichtums“[1332].

[1321] Westheim 1985, S. 13-33.

[1322] Jarosch 1939, S. 91.

[1323] Jarosch 1939, S. 90.

[1324] So lautet auch die Überschrift eines Kapitels bei: Jarosch 1939, S. 19 ff.

[1325] Siehe dazu: Lurker *WdS* 1991, S. 98 f., Stichwort: ‚Binden und Lösen‘.

[1326] „Das Band und seine Verknotung kann [...] auch als Sinnbild des treuen Verbundenseins gelten.“ Kolbrand 1937, S. 58, Stichwort: ‚Band‘.

[1327] Rittich 1943, S. 10 f. Auch auf den folgenden zwei Seiten wird das Schlagwort ‚Bindung‘ insgesamt viermal genannt.

[1328] Auch bei den Olympischen Spielen 1936 wurden Ehrenbänder eingeführt, welche die rituelle Funktion der Bindung verliehen bekamen: „Die Fahnen, die von den Mannschaften bei Olympischen Spielen getragen werden, sollten mit der Geschichte dieser Spiele verknüpft sein, und so führte das Organisationskomitee einen zweiten Plan aus und verlieh jeder an den Spielen beteiligten Fahne ein von dem Graphiker Beucke geschaffenes Ehrenband. Mit diesen Bändern wurden bei der Schlußfeier die Fahnen der einzelnen Nationen durch Ehrenjungfrauen feierlich geschmückt. Die Bänder, die in den Besitz der beteiligten Nationen übergingen, sollen bei allen kommenden Spielen durch neue Bänder ergänzt werden und so ein sichtbarer Beweis dafür sein, wie oft sich eine Nation an Olympischen Spielen beteiligt hat.“ Diem [1936] 1967, S. 80. Vgl. auch: *Amtlicher Bericht Olympiade* I/1936, S. 41-44 und S. 111-127.

[1329] Jarosch 1939, S. 90.

[1330] Kolbrand 1937, S. 59.

[1331] Jarosch 1939, S. 23.

[1332] Wagner 2000, S. 158. Zu Weizen als politisches Material in der Moderne siehe: S. 156 ff.

4. Vegetabile ‚Opfergaben' – nationaler und internationaler Herkunft

Handlungen, die sich um vegetabile ‚Opfergaben' abspielten, gehörten zu den zentralen Ritualen der nationalsozialistischen Festtage, besonders bei totenkultischen Zeremonien. Im Nationalsozialismus empfingen entweder die „heiligen" Toten des Reiches eine solche „Ehrengabe"[1333] oder Hitler selbst. Der Empfang einer ‚Opfergabe' oder auch die Niederlegung eines Kranzes war eine monopolisierte Handlung Hitlers[1334] – wie das langsame, einsame Schreiten durch einen Raum. In diesem Ritual verdichteten sich politische Bedeutungsebenen, die sowohl die formale und die materielle Symbolik wie auch die Handlungen zu einer „interaktiven" Bedeutungsinstanz verknüpften.

Eine Doppelsymbolik erhielt schon das Ritual der Kranzniederlegung. Denn die Zweige des Kranzes stammten von einem Baum, der aus der (heimatlichen) Erde gewachsen war und mit dem Niederlegen nahmen erneut „die Akteure Kontakt mit der Erde auf"[1335]. Deutlich inszeniert, um jene Metapher des Bodens zu versinnbildlichen, war deshalb die Position jener Kränze, die auf den Boden gelegt wurden: Quasi als Spiegelung natürlicher Unordnung sollten diese, wie das menschliche Unordnungsornament, „am Denkmal ‚nie in Reih' und Glied', sondern nur in völlig loser Ordnung"[1336] niedergelegt werden. (Abb. 271 u. 272) Dies stand ganz im Gegensatz zu der Vorgehensweise, Kränze, die unmittelbar an die Architektur angebracht wurden, symmetrisch anzuordnen.

Ehren-, Sieger- und Totenkränze[1337] sind schon seit der Antike bekannt.[1338] In seiner traditionellen Symbolik partizipiert der Kranz an der Symbolik des Kreises oder des Ringes als Unheil abweisendes Zeichen oder als Symbol für Vollkommenheit.[1339] Als Bestandteil der Sommersonnwendriten galt der Kranz im Nationalsozialismus als „das sichtbare Zeichen der Geschlossenheit alles Lebendigen"[1340]. Als Ring vermochte der Kranz die „ewige Wiedergeburt nach der Todesnacht"[1341] zu symbolisieren, um somit den Heldenkult[1342] – konform zu der Bedeutung des Materials, das aus der „heimatlichen" Erde wuchs – auf einen nationalen „Kolonialismus" zu reduzieren.

[1333] Wie beispielsweise anlässlich von Heldengedenkfeiern auf dem Königsplatz, in der Luitpoldarena auf dem Reichsparteitagsgelände oder der ‚Neuen Wache' in Berlin.

[1334] Mittig in *KB* 1/1997, S. 4. Die Anzahl der Kränze war zugleich Indiz für den Status des Verstorbenen.

[1335] Ebd.

[1336] Kolbrand 1937, S. 136.

[1337] Bei den Griechen und Römern sollte der Totenkranz dem Verstorbenen die Ruhe im Grabe und ewiges Leben versichern. Lurker *WdS* 1991, S. 403, Stichwort: ‚Kranz'.

[1338] Schon die Antike kannte den Kranz in der Funktion einer Siegerehrung, der in metallischer Ausführung als Herrschersymbol in die Krone überging. Lurker *WdS* 1991, S. 403, Stichwort: ‚Kranz'.

[1339] Biblisch als Metapher, „Gott als schmückender Kranz" Jes 28,5. Lurker *WdS* 1991, S. 403, Stichwort: ‚Kranz'.

[1340] KdF/*Sommersonnenwende* 1939, S. 24. In einem Gedicht von W. Kurka zur Gestaltung dieser Feiern heißt es: „Im gleichen Strom des Blutes schließt den Ring; / neu komm uns Kraft, dass unser Weg geling / im Jahreskreis der Sonnenwend!" S. 44.

[1341] Kolbrand 1937, S. 57.

[1342] Diese Metapher griff auch Walter Flex auf in den Zeilen: „‚Wir sanken hin für Deutschlands Glanz. / Blüh', Deutschland, uns als Totenkranz!". (*Die Dankesschuld*, 2. Vers, 3. und 4. Zeile) Flex 1917, S. 7

Zentrales Ritual auf dem Bückeberg war die Übergabe einer riesigen, reich geschmückten Erntekrone als Manifestierung von Hitlers „gottgleicher" Position.[1343] Die Erntekrone galt als „wertvollste Gabe deutscher Erde"[1344]. Auch durch das Überreichen anderer Fruchtbarkeits- und Ehrengaben sollte „das Beste, das die Menschen aus den Gütern des Bodens schufen"[1345], vorgeführt und geschenkt werden. Überregionale Fruchtbarkeit symbolisierend, sollten wie einst „dem Fürsten einerseits Naturkräfte mitgeteilt werden" wie er auch „andererseits als Übermittler der Naturgaben deren übergeordneten Rang bekräftigen" sollte.[1346] Doch nicht nur die Erntekrone, „Früchte, ein Korb mit einheimischen Erzeugnissen" wurden überreicht, sondern „kunstvoll ausgeführtes Arbeitsgerät und prächtige Holzschnitzereien"[1347], die gleichzeitig bodenständiges Handwerk vorführten.

Jedes Jahr waren es auf dem zentralen Erntedankfest des Bückebergs Jungbauern aus einer anderen Landschaft, die diesen Ritus vollzogen.[1348] Ähnlichen Absichten dienten bereits die Gaben, die Hitler als Personifizierung eines zentralistischen Machtapparates am Sonntag, dem 2. Oktober 1933, morgens in der Reichskanzlei von Abordnungen aus dem ganzen Reich empfing: Sie überreichten ihm Erntegaben „aus Acker und Garten, Weinberg und Heide"[1349]. Bewusst wurde damit die Ehrerbietung sogar einzelner geographischer Abschnitte markiert. (Abb. 273) Genauso wie letztlich bei Bauwerken verfahren wurde, bei denen Material aus betont verschiedenen Regionen verwendet wurde, als „Inbegriff eines Gemeinschaftswerks"[1350].

Dass allerdings bei den Olympischen Spielen 1936 ausgerechnet ein fremdländisches Gewächs als ‚Opfergabe' erhöhte Bedeutung erlangen sollte, steht im Kontrast zu der sonstigen Verwendung von betont deutschen Naturmaterialien im nationalsozialistischen Festraum. Doch wurde der Ölzweig weder zur Ausschmückung der Festräume noch für die traditionelle Siegerehrung verwendet, sondern er diente als Überbringer antiker Mythenbildungen an Hitler. Obwohl Olivenzweige zur Siegerehrung nicht eingesetzt werden sollten, sollte ein einzelner Ölzweig aus dem „heiligen Hain" Olympias nach Berlin gebracht und Hitler als Ehrengabe überreicht werden. (Abb. 274) Damit wurde das Ritual einer herrschaftlichen Ehrerbietung im Rahmen der Olympischen Spiele auf eine internationalen Ebene ausgedehnt. Die Idee, einen Ölzweig zu überführen, stammte ebenfalls vom IOC (Internationales Olympisches Komitee). So wurde

[1343] „Auf dem Bückeberg, einer altheiligen Weihestätte, kommen deutsche Bauern und Städter alljährlich in gewaltigen Scharen zusammen, um Gott für den Segen der Ernte zu danken. Dank zu sagen aber auch dem Führer, der erst wieder die Grundlage für ein Aufblühen [...] geschaffen hat." Helm 1937, S. 38.
[1344] Ebd.
[1345] Jarosch 1939, S. 91.
[1346] Warnke 1992, S. 171.
[1347] Jarosch 1939, S. 91.
[1348] Jarosch 1939, S. 90.
[1349] Sösemann 1999 (9. Feb. 2002), S. 21 f.
[1350] Siehe dazu: Fuhrmeister 2001, S. 216 f.

nicht nur das „heilige" Feuer in Form des Fackellaufs von Griechenland nach Deutschland transportiert[1351].

In Tripolis sollte der Staffelläufer einen Zweig aus Sparta erhalten, den er auf dem Rücken eines eigens geschaffenen Köchers mittragen sollte. Spyridon Louis, Sieger im Marathonlauf von 1896 in Athen und seither „Gegenstand zahlloser Mythenbildungen", sollte dann, gehüllt in die Tracht eines einfachen griechischen Hirten, während der Eröffnungsfeier im Stadion Hitler den Zweig vor den Augen der Öffentlichkeit überreichen.[1352] Die Reise wurde jedoch mit dem Flugzeug absolviert.[1353] Zugleich technische Höchstleistung über Raum und Zeit demonstrierend, wurde damit die Geographie nicht nur durch das archaische Material des Feuers ausgedehnt, sondern mit Hilfe von *Natur*material.

In den alten Mittelmeerkulturen galt der Ölbaum als ein heiliger Baum. Wer im Alten Testament mit einem Olivenbaum verglichen wurde, stand unter dem Schutz Gottes. In Griechenland herrschte der Glaube, dass demjenigen, der mit einem Olivenzweig gekrönt wurde, Zeus in den Olympischen Spielen den Sieg schenken würde. Zugleich galt der Olivenzweig als ein Symbol des Friedens.[1354] Als Symbol des Friedens werden die Parteianhänger den überbrachten Zweig weniger betrachtet haben – auch wenn er als solches international propagiert wurde –, sondern eher als Übertragung göttlicher Mächte (des Gottes aller Götter – *Zeus*) an ihren „Heilsbringer". Als Rezeptionsvorgabe dienten eben jene Bräuche wie die Überreichung der Erntekrone an Hitler oder seine monopolisierte Handlung der Kranzniederlegungen bei Totengedenkfeiern.

Gerade in diesem Kontext wird die Relevanz des geographischen Ursprungs vegetabilen Materials im Nationalsozialismus deutlich. Geschickt inszeniert war nämlich die Herkunft des Ölzweigs gewesen: Sparta, um etwa 1000 vor unserer Zeitrechnung durch nur wenige waffenfähige Männer begründet, war als eine große Kaserne angelegt worden und leistete weniger kulturelle als militärische Dienste – obwohl die sportlichen Festspiele in Olympia zu ihrer Machtsphäre gehörten (als scheinbares Verbindungselement). Sparta galt als die „Stätte, wo einst ein starkes Geschlecht entsproß, das in Olympia zu siegen verstand"[1355], wie es in einem nationalsozialistischen Olympiaband heißt. Die Jugenderziehung war in Sparta, durch die (teilweise grausame) Abhärtung durch Waf-

[1351] Siehe dazu in der vorliegenden Arbeit das Kapitel: ‚Feuer als geopolitisches Inszenierungselement. Der Fackelstaffellauf bei den Olympischen Spielen 1936', S. 222.

[1352] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 389. Dafür, dass der Ölzweig auf dem Luftweg nach Deutschland gebracht wurde sprechen die Pressephotographien der Läufer, auf deren Rücken keine kleinen Köcher oder sonstigen Transportmittel zu sehen sind. Auch der im Nachfolgenden angegebene Artikel im *Völkischen Beobachter* spricht dafür.

[1353] „Wie wir erfahren, soll der Marathonsieger Louis mit einem planmäßigen Streckenflugzeug der Lufthansa die weite Reise von Athen nach Berlin zurücklegen. Durch diesen Flug des Olympischen Ölzweigs zum Austragungsort der XI. Olympischen Spiele wird symbolisch die Brücke zwischen alter und neuer Zeit geschlagen: Das Olympische Feuer wird von Fackelträgern zu Fuß nach Berlin gebracht, der Olympische Ölzweig mit dem schnellsten Verkehrsmittel unserer Zeit hierher befördert." „Der Olympische Oelzweig fliegt nach Berlin", in *VB* 198/16. Juli 1936.

[1354] Lurker *WdS* 1991, S. 533f. Stichwort: ‚Ölbaum'.

[1355] Mindt 1936/I, S. 21.

fendienst und Sport, auf den Krieg zugeschnitten.[1356] Die Verbindung mit dieser überlieferten, militärisch geprägten Lebensweise durch die Herkunft des Zweigs von dem Boden, der genau diese Historie speicherte und spendete, symbolisierte damit die Absichten, die sich hinter der „Volksertüchtigung" besonders der Jugend verbargen: Härte (*hart wie Kruppstahl* der Olympischen Fackel) und Opferbereitschaft sollten dem „Herrscher" symbolhaft nach der Überwindung von Geographie attestiert werden, um in den Olympischen Spielen, stilisiert als Kriegspiel[1357], den Sieg zu schenken.

* * *

Das nationale Gepräge, das sich bereits in der Propagierung einer betont deutschen Erlebnislandschaft artikulierte, wurde ganz deutlich im Festraum umgesetzt und im Rahmen von Ritualen durch vegetabile Schmückungselemente demonstriert. So wurden die Materialien dieser Landschaften – ob Eichenlaub oder Getreide – zu überregionalen politischen Bedeutungsträgern. In letzter Instanz also, diente die reichsweite Schmückung mit „gleichgeschaltetem" vegetabilem Material der ästhetischen Visualisierung dieser Volkseinheit und der Erweckung eines ausgeprägt nationalen Bewusstseins, die sich, gekoppelt mit der Metapher des Wachsens und Gedeihens, bis in alle Zukunft bewähren sollten.

[1356] Lamer/Kroh *WdA* 1989, S. 703 f., Stichwort: ‚Sparta'.
[1357] Siehe zu militanten Strukturen und Absichten: Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 331 ff.

Kapitel 4

‚Utopia‘:

Licht- und Feuerräume

Die Nacht als Zeit- und Raumsphäre

Für die Lichtinszenierungen und Feuerkulte des nationalsozialistischen Regimes war die Dunkelheit als szenographische Kulisse eine *conditio sine qua non*. Wie bei Feuerwerken und Illuminationen und bei den Lichtarchitekturen der 20er Jahre, die „eine möglichst lichtschwache Umgebung“[1358] verlangten, um ihre volle Wirkung entfalten zu können, konnten auch die Lichtinszenierungen der Nationalsozialisten nur in der Dunkelheit wirken. Wie Walter Riezler, Werkbundmitgründer und Publizist, schrieb, „wo alles andere Licht ausgeschaltet werden kann, also in entlegenen, dunklen Straßen oder aber bei Türmen und Hochhäusern, wo dann allerdings die Masse des Baues in geisterhafter Helle gegen den Nachthimmel steht“[1359]. Zu ihrer vollen ästhetischen Entfaltung war die Lichttechnik der Städte deshalb besonders auf den Weltausstellungen gelangt, die letztlich ähnlich werbende Absichten verfolgten wie die politisch motivierten Licht- und Feuerinszenierungen im Nationalsozialismus. Denn die Umgebung war häufig ein isolierter Standort. Hier fanden die Lichtarchitekturen und -inszenierungen ihr eigentliches Terrain[1360], wie es schließlich das Reichsparteitagsgelände für die aufwändigsten Lichtinszenierungen des Regimes darstellen sollte. Ein ähnlich isoliertes Terrain boten für die Feuerkulte hingegen die Naturlandschaften.

Ernst Cassirer bemerkte 1925: „Die Entfaltung des mythischen Raumgefühls geht überall von dem Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel aus.”[1361] Schon die Parteiveranstaltungen der Nationalsozialisten wurden bevorzugt am Abend abgehalten. Begannen die Zelebrationen bereits am Tage, wurden die Höhepunkte, der Auftritt oder die Rede Hitlers, meist in den Abend verlegt.[1362] Begünstigt wurden bei abendlichen Versammlungen und nächtlichen Feiern illusionistische Zustände der Teilnehmer, die mit Ideologien gefüllt werden konnten.[1363] Ebenso konnte die Dunkelheit enthemmend wie verschleiernd wirken. So wurde „bewußt [...] der Terror in eine Teilanonymität gehüllt”[1364], wie die nächtlichen Deportationen von Millionen von

[1358] Nach Schievelbusch entstanden deshalb Leucht-Architekturen in mittelgroßen Städten wie Utrecht, Den Haag und Chemnitz. Siehe: Schievelbusch 1992, S. 75.

[1359] Riezler in Lotz 1928, S. 43.

[1360] „Was im Dickicht der realen Metropolen unterging [...], auf der eigens für diesen Zweck geschaffenen Freilicht-Bühne der Ausstellungsgelände konnte sich nach Belieben in Szene setzen.” Schievelbusch 1992, S. 40. Im Gegensatz zu der Möglichkeit, auf den Weltausstellungen zu ihrer vollen Wirkungskraft gelangen zu können, wurden in den Großstädten, wie Berlin, „wahrnehmungslenkende Touren“ von der Tourismuszentrale entwickelt. Besonders beliebt war die selektive Wahrnehmungsstrategie, mit einem Auto durch Berlin zu fahren. Siehe dazu: Bienert 1992.

[1361] Cassirer 1953, S. 119. Weiter heißt es dort: „Die beherrschende Macht, die dieser Gegensatz über das mythisch-religiöse Bewußtsein ausübt, läßt sich bis in die höchstentwickelten Kulturreligionen verfolgen.“

[1362] Die abends abgehaltenen politischen Veranstaltungen der Nationalsozialisten knüpften an die Arbeiterversammlungen der Weimarer Republik an, die in die Abendstunden gelegt wurden, um jedem Arbeiter die Teilnahme zu ermöglichen und somit eine möglichst große Teilnehmerzahl zu erreichen.

[1363] In vielen Veranstaltungen hatte Hitler die Erfahrung machen können, dass die Kritikfähigkeit seiner Zuhörer nach einem ermüdenden Arbeitstag herabgesetzt war und sie im Dunkeln zugleich empfänglicher für die Reize der NS-Propaganda wurden, besonders für die des illusionistischen Lichts und Feuers. In *Mein Kampf* bekannte er, es handele sich bei der Ansetzung von Kundgebungen in den Abendstunden, wie auch bei der Auswahl von innenarchitektonisch ‚Wärme’ ausstrahlenden Versammlungsräumen, um die beabsichtigte „Beeinträchtigung der Willensfreiheit des Menschen” und die Herabsetzung seiner „geistigen [...] Spannkraft”. Thöne 1979, S. 43.

[1364] Schmeer 1956, S. 9.

Menschen, die Brände und Zerstörungen in der ‚Reichskristallnacht' im November 1938 oder die Bücherverbrennungen verfemter Autoren am 10. Mai 1933.

Mit dem Zeitpunkt konnte die Loslösung von alltäglichen Verpflichtungen assoziiert werden.[1365] Die Nacht löste den Partizipierenden nicht nur aus dem Alltagsgeschehen heraus[1366], sondern negierte auch vergleichende Elemente profaner Stadtkulissen. So beschrieb Speer, wie bereits bei der Maikundgebung auf dem Tempelhofer Feld „die mit Absicht gewählte Zeit [...] bei hereinbrechender Dämmerung" bewirkte, dass „alle nebensächlichen und störenden Beiwerke im Dämmerlicht des Abends verschwanden".[1367] Bewusst wurde deshalb eine Anzahl von nächtlichen Feiern und Riten – wie die Sonnwendfeuer, die an heidnische Lichtriten anknüpften – wiederbelebt. Diese waren „besonders geeignet, rituelle Handlungen vorzunehmen und angesichts des symbolträchtigen Feuers und vor der Kulisse der nächtlichen Natur religiöse Stimmungen und Gefühle im Dienst der nationalsozialistischen Ideologie hervorzurufen"[1368].

I. ‚Lumen naturale' – Feuerinszenierungen

1. Feuer als politisches Inszenierungsmittel

Die Ausstattung politischer Räume mit dem ephemeren Mittel des Feuers war nahezu pyromanischer Manier: Offenes Feuer war spätestens 1936 in allen Inszenierungsräumen gegenwärtig: Ob lodernd in Flammenschalen, als mobile Fackel bei Aufmärschen, in Form von großen Sonnwendfeuern oder sogar künstlich flackernd, dargestellt durch die Anstrahlung roter Fahnen mit elektrischem Licht. Gerade das archaische Feuer, als eines der vier Elemente[1369], besitzt ambivalente Eigenschaften.[1370] So kann es als „gefräßiges" Material (Ovid) vernichten und zerstören: Die Geschwindigkeit eines Brandes, der sich schnell wie eine Epidemie ausbreitet, löst die Flucht aus, er verbraucht Sauerstoff, verursacht Rauch und Qualm und hinterlässt das Exkrement der Asche.[1371]

Andererseits ist Feuer als Wärme-, Licht- und Energiespender eine der unabdingbarsten Lebensquellen natürlichen Ursprungs. Diese Komponente wurde auch in einem zeitgenössischen Feierheft benannt: „Wie das echte Symbol den ganzen Menschen anspricht, so muß es auch aus der Tiefe des ergriffenen Herzens unmittelbar geboren sein. Am

[1365] „Gemeinsam wird gegen die alltäglichen Regeln verstoßen und gleichzeitig durch die lustrierende Wirkung des Feuers ein neuer, aus dem Alltag herausgelöster Lebensraum geschaffen." Römhild 1992, S. 66.
[1366] Schmeer 1956, S. 92; Thöne 1979 S. 43.
[1367] Speer in *Baugilde* 13/10. Juli 1933, S. 614.
[1368] Vondung 1971, S. 81.
[1369] Siehe: Böhme/Böhme 1996.
[1370] Siehe zu Eigenschaften des Feuers: Canetti 1990, S. 82 ff.; zu den „entgegengesetzten Werten" Bachelard [1949] 1985, S. 13 ff.
[1371] Siehe zu Feuer und Asche: Bachelard [1949] 1985, S. 137; Wagner 2001, S. 235 f.

eindrucksvollsten sind die Symbole, die uns die Natur selber schenkt, so z.B. das Feuer.“[1372] Eine wichtige Analogie ist dabei die vom himmlischen und irdischen Feuer, die den Gedanken an einen „übernatürlichen Ursprung dieser Naturkraft“ nahe legte.[1373] Als eine den Himmel und die Erde verbindende „Naturkraft“ bekam das Feuer im Nationalsozialismus einen besonderen Status zugesprochen.

Ästhetisch ist eine bewegliche, flackernde oder lodernde Flamme als „etwas sichtbar Lebendiges“[1374] eines der Faszinosa schlechthin. So besitzt „kein irdisches Element [...] mehr Symbolkraft für individuelle oder kollektive Schicksale, für Erkenntnis oder Läuterung als die Energie der Flamme“[1375]. Zugleich ist Feuer physisch erlebbar. Abhängig von seinem Lieferanten, reicht die Farbpalette des Feuers von warmen Rot-Gelb-Orangetönen, wenn Holz verbrennt, bis hin zu fast kalten Blau-Graufärbungen von Magnesium oder Gas. Seiner archaischen Unbändigkeit steht seine Beherrschbarkeit von Menschenhand[1376] diametral gegenüber.

Schon 1904 hatte der Volkskundler Wilhelm Mannhardt „Jahresfeuer als unzweifelhafte Erzeugnisse einer mannigfachen Wechselwirkung kirchlicher Politik und des zähen Beharrungsvermögens altheidnischer Gewohnheiten“[1377] hingestellt. Genau diese Korrelation einer christlich-kultischen und heidnisch-volktümlichen Ebene sollte durch die nationalsozialistischen Feiergestalter fortgeführt und im Sinne politisch-propagandistischer Strategien okkupiert werden. Im Zuge allgemeiner Entchristianisierungs-Tendenzen wurden Vorstellungen und Vorbilder des Alten Testaments[1378] zwar besetzt, doch blieben diese unbenannt; Feuerkulte wurden stattdessen als Fortführung archaischer und religiös undefinierter Strömungen eingeführt. So heißt es in einem Feierheft: „Das Lichterlebnis ist eines der religiösen Grunderlebnisse des arischen Menschen. Die Indogermanen haben Flamme und Feuer überall als Symbol bewahrt.“[1379] Die nationalsozialistischen Feuerkulte knüpften ganz bewusst an germanisch-nordische Traditionen[1380] an, die einer historischen wie auch kultischen Legitimation dieser Feuerkulte dienten. Die Feuerbräuche fanden ihre stärkste Ausprägung in Fackelmärschen und in den Sommersonnwend- und den ab 1935 organisierten Wintersonnwendfeuern. Dieser solare Bezug, der stets auf den himmlischen Ursprung der Flamme hinweist,

[1372] Sauer 1936, S. 25.

[1373] Freudenthal 1931, S. 3.

[1374] Vondung 1971, S. 187. Die Symbolik der bewegten Flamme (als Lebensflamme oder Lebenslicht) weist auf das Leben hin. Vgl. Lurker *WdS* 1991, S. 206, Stichwort: ‚Feuer‘.

[1375] Auer in Flagge 1991, S. 137.

[1376] Vondung 1971, S. 187: „...es steht unter seiner Gewalt und wird von ihm beherrscht“.

[1377] Wilhelm Mannhardt: *Wald- und Feldkulte*, Berlin 1904, S. 517. Zit. nach: Freudenthal 1928, S. 7. Siehe auch: Kuhn 1938.

[1378] Siehe zu diesen Vorbildern: Freudenthal 1931, S. 9 f.; Lurker *WdS* 1991, S. 205 f., Stichwort: ‚Feuer‘.

[1379] Sauer 1936, S. 25.

[1380] Siehe: Freudenthal 1931; Im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* ist nachzuschlagen, dass sich „für die deutsche Vorzeit vielleicht ein Sinnenkult, aber kein Feuerkult als Götter- oder Elementendienst nachweisen“ lässt. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 1391, Stichwort; ‚Feuer‘. Ebenso bei Freudenthal 1931, S. 11.

sollte sich auch in einem der wichtigsten Feuerrituale zur Olympiade 1936 manifestieren.

1.1 Die Fackel: Attribut der Massen und Symbol der Freiheit

> Fackel [...] ein mit starker Flamme brennendes Licht. Man benutzt zusammengebundene harzige Kiefern- oder Fichtenspäne, häufiger Pechfackeln aus einem mit geschmolzenem Pech getränkten Docht oder mit Werg [Flachs-, Hanfabfall] umwickelten und dann mit Pech getränkten Stock. Magnesiumfackeln enthalten bengalische Flammensätze mit Magnesiumpulver.[1381]
>
> *Meyers Lexikon, 1926*

Mit Fackelmärschen und Feuerinszenierungen führte das Regime ganz konkrete formale wie auch brauchtumsmäßige Traditionen politischer Inszenierungen fort, die am Ende des 19. Jahrhunderts bis zur ‚Machtergreifung' zur Zelebration politischer Größen wie Bismarck oder Hindenburg fungiert hatten.[1382] Als einfach einsetzbare „Requisite" war die Fackel bei Umzügen spontan und ohne aufwändige technische Vorkehrungen und Vorbereitungen einzusetzen. Nur frühzeitiges Erlöschen konnte die Rituale beeinträchtigen, weswegen Fackelmärsche zeitlich eingeschränkt waren.[1383] Mit einem Fackelmarsch sollte sich die neue Regierung am Abend der ‚Machtergreifung', am 30. Januar 1933, präsentieren, vielmehr ihren politischen „Sieg" demonstrieren und als „Freiheitsmarsch" in die neue Zukunft zelebrieren. Berlin wurde mit der Machtübertragung an Hitler an diesem Tag das erste Mal offiziell zur Kulisse der Selbstdarstellung und des Herrschaftsanspruchs der Nationalsozialisten. Und als das herausragende Element prägte die Inszenierungsform eines Fackelmarsches auch die Massenrituale zum kalendarisch verankerten ‚Tag der Machtergreifung' der darauf folgenden Jahre – reichsweit.

Die feierlichen Aufmärsche und Kundgebungen waren am 30. Januar 1933 über den gesamten Tag verteilt gewesen. Für den abendlichen Propagandamarsch hatten die Nationalsozialisten in Berlin sogar die Aufhebung der Bannmeile über das Regierungsviertel und ein Verbot von Demonstrationen anderer Parteien erwirkt. Der Fackelzug, der daher ungestört verlief, sollte den Eindruck erwecken, das gesamte deutsche Volk stehe geschlossen hinter Hitler.[1384] Beginnend am großen Stern, zogen Formationen der SA,

---

[1381] *Meyers Lexikon*, Bd. 4, 7. Auflage, Leipzig 1926, S. 400, Stichwort: ‚Fackel'. Sperrung im Original. Im großen Brockhaus lautet die Definition wie folgt: „Fackel, ein der Beleuchtung, bes. im Freien dienender, flammend brennender Körper. In der Urzeit und im Altertum wurden als F. meist Kienspäne oder mit Pech, Harz u.ä. bestrichene Reiser, im Mittelalter überwiegend geharztes oder gefettetes Werggeflecht auf einem Holzstock verwendet. In der Gegenwart werden Pech- oder Magnesiumfackeln verwendet." *Der große Brockhaus* Bd. 6/1930, S. 15, Stichwort: ‚Fackel'.

[1382] Siehe dazu: Jörg Schilling: *‚Keep your distance'. Die Monumentalität der Moderne und das Hamburger Bismarckdenkmal - Entstehung und Rezeption 1898-1998*, Dissertation Universität Hamburg 2003.

[1383] 1933 war ein Rundschreiben verfasst worden, worin ausdrücklich darauf hingewiesen wurde, dass Fackelmärsche für zwei Stunden anzusetzen seien, da die Fackel keine längere Brenndauer hätte. „Abweichungen" waren dabei „völlig ausgeschlossen". *Rundschreiben*, Betreff: ‚Untergruppen Aufmarsch Generellappell am 15. Mai 1933 Hamburg' vom 6.5.1933 (StA Hbg. 614-2/5 NSDAP und ihre Gliederungen B 212). Unterstrichen im Original.

[1384] Vgl. Thamer 1998, S. 228 ff. Siehe zu den politischen Strukturen und historischen Begebenheiten der ‚Machtergreifung': Werner Conze (Hrsg.): *Die Krise der Weimarer Republik und die nationalsozialistische Machtergreifung,* Schriftenreihe: Der Nationalsozialismus 1919–1933. Quellen zur Geschichte und Politik, Stuttgart 2000; Henry Ashby Turner: *Hitlers Weg zur Macht: Der Januar 1933*, Berlin 1999.

der SS und des Stahlhelms durch die Charlottenburger Chaussee an circa 70.000 Menschen vorbei, durch das Brandenburger Tor, rechts in die Wilhelm-Straße, am Reichspräsidentenpalais vorbei, um an der Alten Reichskanzlei den neuen Kanzler Hitler zu begrüßen. (Abb. 275 u. 276)

Bei Staatsfeiern gilt ein Feuer als Garant für das Fortleben des Volkes. Im Kontext eines festlichen Rituals kann die Fackel hingegen grundsätzlich in die Ehrbezeugung des Herrschers eingeordnet werden.[1385] (Abb. 277 u. 278) Im *Großen Brockhaus* von 1930 heißt es: „Gegenwärtig werden F[ackeln] [...] zu Fackelzügen, d.h. Umzügen, bei denen die Teilnehmer F[ackeln] tragen, als Ehrenerweisung oder als Veranstaltungen an Vorabenden von wichtigen Gedenktagen, verwendet.“[1386] Schon Studentenverbindungen führten Fackelmärsche und das Abbrennen eines Feuerstoßes jeweils am 30. Juli, am Todestag Bismarcks[1387], durch, wie auch vom 30. März auf den 1. April, um seinen Geburtstag zu zelebrieren.[1388] Die Okkupation dieser Form von Herrscherehrerbietung durch die Nationalsozialisten war somit nahe liegend. Gerade in dem Anspruch Hitlers, aus dem Schatten politischer Größen treten zu wollen, war es förmlich unabdingbar, einen solchen Brauch als parteispezifisches Mittel umzudeuten und als Ritual zu verankern. Der Fackelmarsch wurde als Wiederholungszeremonie jährlich inszeniert und schnell zum historischen Ereignis hochstilisiert: Bereits 1936 war in der Presse die Rede vom „historischen Fackelmarsch“[1389].

In Anbindung an die Heilige Schrift und ihre Auslegung „ist das Feuer die göttliche Liebe schlechthin“[1390]. Genau diese Symbolik wurde auch im *Völkischen Beobachter* aufgegriffen, wenn es heißt: „Die Fackeln der riesigen Marschsäule flammen auf und in unabsehbarer Länge [...] zieht sich ein breiter unabsehbarer Strom [...] aus jeder Fackel glüht die Liebe zum Führer.“[1391] Zugleich vermochten Fackelmärsche der Feuersymbolik zu Mobilität zu verhelfen und den Wirkungsradius des Feuers räumlich zu erweitern.

Traditionell kann eine erhobene Fackel zugleich Leben, Aufstieg und Frühlingsbeginn symbolisieren.[1392] Diese Symbolik wurde aufgegriffen in der Bezeichnung ‚Tag der erwachenden Nation‘, wie Goebbels den Vortag des 30. Januar bezeichnete[1393] und so mit doppelter Symbolik propagierte. So wurde auch der ‚Tag der erwachenden Nation‘ am 4. März mit Fackelmärschen und Freiheitsfeuern begangen. Die Fackel kann auch als Attribut der Freiheit betrachtet werden, deren bekannteste Umsetzung sich in der ‚Statue of Liberty‘ an der Hafeneinfahrt von New York befindet. Sie war 1886 ein Geschenk der Franzosen, die Fackel war jedoch schon 50 Jahre früher, durch die revoluti-

[1385] Lurker *WdS* 1991, S. 206, Stichwort: ‚Feuer‘.
[1386] *Der große Brockhaus* Bd. 6/1930, S. 15, Stichwort: ‚Fackel‘.
[1387] Bismarck verstarb am 30. Juli 1898.
[1388] Siehe: Freudenthal 1931, S. 351 f.
[1389] *VB* 25/25. Jan. 1936; *Hamburger TB* 23/24. Jan. 1936.
[1390] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 1397, Stichwort: Feuer‘.
[1391] *VB* 32/1. Feb. 1936.
[1392] Lurker *WdS* 1991, S. 192, Stichwort: ‚Fackel‘.
[1393] Vondung 1971, S.39.

onäre Darstellung der Julirevolution von Delacroix' *Die Fackel führt das Volk auf die Barrikaden* von 1830, als Freiheitssymbol verankert worden.[1394]

In der nationalsozialistischen Kunst wurde vielfach die Gemeinschaft, das Reich oder die Partei als Fackelträger allegorisiert. So an herausragender Stelle die Skulptur ‚Prometheus' von Arno Breker im Ehrenhof der Neuen Reichskanzlei.[1395] Das Dreiviertelrelief des Bildhauers Willy Meller am Sonnwendplatz der Ordensburg ‚Vogelsang'[1396] in der Eifel, eine nackte, muskulöse männliche Gestalt mit erhobener Fackel in der Hand, wurde durch eine Mauerinschrift begleitet: „Ihr seid die Fackelträger der Nation / Ihr tragt das Licht des Geistes / Voran im Kampfe für Adolf Hitler."[1397] (Abb. 279) Das sogenannte ‚Feuermal' aus Muschelkalk wandte sich nicht nur der Landschaft zu, sondern war zudem „weithin in der Landschaft und auch über dem Urftsee sichtbar".[1398]

Als Feuerträger dienten bei der Inszenierung die Marschierenden, die, stellvertretend für die gesamte Nation, in die „Freiheit" zogen. Mit dieser Symbolik war ein wichtiger Etappenort des Fackelmarsches zum ‚Tag der Machtergreifung' gekoppelt: Das ansonsten ungeschmückte Brandenburger Tor[1399] wurde von einem hellen Lichtstrahl beleuchtet: Die von Johann Gottfried Schadow entworfene Quadriga auf dem Dach des Torbaus erstrahlte und ließ die mit Eichenlaub bekränzte Siegesgöttin *Victoria* im antiken Kampfwagen zum Sieg der Partei aufleuchten. Die auf das Monument gerichtete Lichtstrahlen sind sogar auf einem Gemälde des Regime-Künstlers Arthur Kampf ganz deutlich zu erkennen. (Abb. 280) Zum zehnjährigen Jubiläum der ‚Machtergreifung', 1943, fand das Brandenburger Tor von einem Strahlenkranz umringt sogar als Motiv auf einer Briefmarke nicht nur seine Umsetzung, sondern zugleich eine propagandistische Verbreitung. (Abb. 281)

So konnte das punktuell beleuchtete „Siegestor" als „Monument der Wiedergeburt" wahrgenommen werden, durch das der Zug „symbolisch ins Reich der Freiheit"[1400] schritt. Diese Instanz der Freiheit wurde sogar durch die materiellen Eigenschaften des Feuers, wie „Beweglichkeit, Ausbreitungsfähigkeit und Veränderungspotenz"[1401], sym-

---

[1394] *Lexikon der Kunst* Bd. II/1989, S. 589, Stichwort: ‚Freiheit'.

[1395] Thöne 1979 S. 59.

[1396] Ordensburgen waren politische, sportlich-militärische und weltanschauliche Schulungsburgen, in denen Parteifunktionäre ausgebildet wurden. Die Ordensburg ‚Vogelsang' lag unterhalb der Urftalsprerre in der Eifel und war eine der ersten Schulungsburgen, die unter dem Regime errichtet wurden. Sie wurde, wie die Ordensburg ‚Krössinsee' bei Falkenburg in Pommern, bereits ab 1934 gebaut. Die riesigen Bauvorhaben, von denen insgesamt 130 in Betrieb gingen, wurden, wie die meisten Bauprojekte, zum größten Teil bis zum Kriegsausbruch nicht abgeschlossen. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 627 f., Stichwort: ‚Ordensburgen'. Siehe zum „Ausbau der Ordensburg Vogelsang in der Eifel": Henninger in *DB* 8/22. Feb. 1939, S. K 61-K 66. Siehe an weiterführender Literatur: Hans-Dieter Arntz: *Ordensburg Vogelsang 1934-1945, Erziehung zur politischen Führung im Dritten Reich*, Euskirchen 1986.

[1397] „Symbolik im Relief", in: *DKiDR*, Folge 10 vom Oktober 1938, S. 327.

[1398] Henninger in *DB* 8/22. Feb. 1939, S. K 65.

[1399] Das Brandenburger Tor war als politisches Monument bereits zum kaiserzeitlichen Sedanstag in die Festtagsinszenierung einbezogen, mit Girlanden geschmückt und die Toranlage beleuchtet worden. Siehe weiter zu Demonstrations- und Revolutionszügen sowie Trauerfeiern des Kaiserreiches und der Weimarer Republik am Brandenburger Tor: Ulrike Krenzlin (Hrsg.): *Die Quadriga auf dem Brandenburger Tor. Zwischen Raub, Revolution und Frieden*, Berlin 1991, S. 30 ff.

[1400] Harten 1994, S. 143. Siehe zu der kultischen und symbolischen Funktion von Triumphbögen in der Französischen Revolution: S. 143 ff.

[1401] Thöne 1979, S. 20.

bolisiert. Diese Sinnebene ging konform mit der Szenerie, wie der Fackelzug durch das Brandenburger Tor zog, die zugleich eine der am häufigsten in der zeitgenössischen Presse reproduzierten Photographien ist und sogar für die Wochenschau nachinszeniert[1402] wurde. (Abb. 282 u. 283)

1.2 Sonnwendfeuer

Die besonders für die Hitlerjugend bedeutsame Feier zur Sommersonnenwende wurde überregional am 21. oder am 23. Juni veranstaltet.[1403] Die Feiergestaltung umfasste verschiedene Rituale, bei denen auch an diverse volkstümliche, regional zum Teil unterschiedliche Bräuche, wie die Wandervogelbewegung, angeknüpft wurde.[1404] Abends sollten als kultischer Höhepunkt in allen Landschaften reichsweit die Sommersonnwendfeuer brennen. (Vgl. Abb. 2)

Der Anmarsch der Teilnehmer zum zentralen Feierplatz wurde wie ein Sternmarsch aus verschiedenen Richtungen inszeniert. Gemeinsam entzündete man mit Fackeln das Feuer, und begleitet von so genannten ‚Feuersprüchen' oder ‚Feuerreden' lokaler Parteifunktionäre wurden Ehrenkränze hineingeworfen, woran sich in der Regel wieder Fackelzüge anschlossen. Die Ausgestaltung „dieser Feiern überließ Goebbels weitgehend den Gliederungen"[1405], die sich wiederum an den vom Propagandaministerium herausgegebenen Beratungsheften orientieren konnten. (Abb. 284) Und gerade „während des Krieges [wurde] der ‚uralte germanische Brauch' der Sonnwendfeiern betont"[1406], der sich aber unlängst formuliert hatte.

Die Gefahr, mit dem archaischen Material Feuer kitschige und unwürdige Feiern zu veranstalten, wurde als gering eingestuft, ähnlich wie es sich mit der Ausgestaltung der Erntedankfeste verhielt, bei denen das Material quasi durch vorgeprägte Fruchtbarkeitsriten vorgegeben war. Die Festplätze sollten sehr schlicht, mit einem zentralen Feuerscheit und Hakenkreuzfahnen ausgestattet sein: „Der Festleiter sei sich [...] stets darüber klar, dass jedes Zuviel an Schmuck die Wirkung des flammenden Feuers nur beeinträchtigt. Grünschmuck ist überflüssig"[1407], heißt es in einem Feierheft. Die großen Holzscheiterhaufen wurden nach „Anweisung" in Form und Material gestapelt: „Der Holzstoß darf kein Entrümplungs-Museum sein. [...] Zum Sonnwendfeuer gehört gutes Holz"[1408], heißt es dort.

[1402] Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 194.

[1403] Obwohl schon seit 1935 zentrale Sonnwendfeuer entzündet wurden, sollte dann ab 1937 im Berliner Olympia-Stadion eine zentrale Sonnwendfeier inszeniert werden, wo Goebbels selbst die ‚Feuerrede' hielt.

[1404] Ein Mittsommerbaum wurde geschmückt und tagsüber wurden Kränze gebunden und gemeinschaftliches Singen und Tanzen veranstaltet.

[1405] Vondung 1971, S. 81.

[1406] Ebd.

[1407] Niggemann 1935, S. 19.

[1408] „Gleich einem festen Blockhaus muß der Holzstoß dastehen, grün umkränzt und doch so locker gebaut sein, dass er in der einen Feierstunde bis zur Sprunghöhe niederbrennt." Niggemann 1935, S. 18.

Schon die Ausführung des hohen Holzscheites war bereits in der Wandervogelbewegung mit einer wichtigen Sinnebene belegt worden: „Wir nehmen eine Föhre, entzweigen sie so weit, dass nur die obersten Äste stehen bleiben. Dieser Stab wird leicht in die Erde gestoßen, und somit ist die Seele für den Holzstoß fertig.“[1409] (Abb. 285 u. 286) Nicht nur der Hinweis darauf, dass „gutes Holz“[1410] verwendet werden sollte, das die Metapher der Bodenständigkeit aufzurufen vermochte, sondern der Bezug zwischen der Heimaterde und dem Himmel sollte hier dargestellt werden. Der „Holzkorpus“ des Scheites steckte in dem Boden, während beim Abbrennen Rauch in den (ewigen) Himmel aufstieg. Denn propagiert wurden die Feiern zur Sommer- und Wintersonnenwende als Zelebration der in Zyklen verlaufenden Natur.

Die politisch-ideologischen Absichten, die sich dahinter verbargen, schwingen in einer Definition eines Feierheftes zur Sommersonnenwende mit, das sich gleichsam wie ein Plädoyer für den Heldentod und die Wiederauferstehung liest: „...dieses Reifwerden und Sterben im Jahreslauf ist kein Ende, es ist ein ‚Zurücktreten‘, ein ‚Hinabsinken‘ vor kommendem neuem Leben.“[1411] So sollten auch die in die Feuer geworfenen Kränze dem Heldengedenken dienen: „Kränze in die Flammen werfen im Gedenken an die Männer und Mütter, die fielen und starben, damit das Erbe ihres Blutes lebe.“[1412]

1.3 Gemeinschaftsstiftende Feuerrituale

Ob bei einem Fackelmarsch oder einem Sonnwendfeuer, der kollektive Vollzug einer Feuerinszenierung fungierte stets gemeinschaftsstiftend. Der Vollzug kollektiver Feuerrituale fand auf nahezu illusionistischer Ebene statt, unterstützt durch die erlebbaren Eigenschaften des Feuers. Diese Komponente ging als Metapher auch in die zeitgenössische Lyrik ein: So hieß es im gemeinschaftlich rezitierten Schwur auf den Reichsparteitagen der Ordensburg ‚Vogelsang‘ – konform gehend mit der ikonographischen Ausstattung des Sonnwendplatzes genau jener Ordensburg: „Lodernde Flammen halten zusammen / Uns alle bis in die Ewigkeit.“[1413]

Das gemeinsame Entzünden der Flamme bei einem nächtlichen Fackelzug stiftete als *aktive* Eingangshandlung Verbindendes zum kollektiven Geschehen, wie in einem zeitgenössischen Erlebnisbericht deutlich wird: „Dann ging jemand herum und steckte die Fackeln an. Ich erinnere mich noch an ein unheimlich tolles Gefühl von Weihe und Heiligkeit und von unerhörter Verzauberung, wie ich dieses Feuer in der Hand hatte.“[1414] Damit wurde nicht nur eine aktive Beteiligung an einer Symbolhandlung erreicht, son-

[1409] Schreiben von Fr. Ehlert Hamburg an Herbert Freudenthal 1931, S. 352.
[1410] Niggemann 1935, S. 18.
[1411] KdF/*Sommersonnenwende* 1939, S. 17.
[1412] KdF/*Sommersonnenwende* 1939, S. 15.
[1413] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171.
[1414] Brockhaus 1997, S. 243. Zit. nach: Steinbach 1983, S. 73.

dern Verantwortung an die Ausführenden des Rituals gegeben und somit die Bewusstseinsebene von Gemeinschaft versinnbildlicht.

Liturgisch war bei den Fackelmärschen das Berühren und Weitergeben der Flamme, wie bei der Fahnenweihe, eine der wichtigsten Handlungen, die den Teilnehmer in das Ritual einband und als zugehörig definierte, wie es eine Zeitgenossin beschrieb:

> Man wird identisch mit dieser brennenden Erregung, und diese wird identisch mit der NS-Botschaft: ‚Das sind *wir*'! Man spürt sich selber mit einer schmerzhaften Intensität. Gleichzeitig ist man nicht nur die eigene Person, sondern die anderen, das Feuer, die NS-Bewegung.[1415]

Gekoppelt mit dem Ritual des Marschierens, welches das heiße Brennen und Lodern der Flamme noch zu intensivieren vermochte, wurde mit dem kollektiv „geteilten" Feuer gemeinsam ein Ziel oder ein besonderes Ereignis angesteuert: So war, ganz im Gegensatz zu dem weihevollen Schreiten Hitlers, die „Stimmung des Fackelzuges [...] keine weihevolle Ruhe, sondern eine intensive, vorwärtsdrängende Erregung"[1416]. Denn in ihrer Beweglichkeit vermag die flackernde Flamme „die freudige Bewegtheit der Befreiten zu charakterisieren"[1417].

Die dritte Handlungsinstanz, die auf das gemeinsame Entzünden und das gemeinschaftliche Marschieren folgte, war das Zusammenwerfen der Fackeln zu einem Feuerscheit. Dieses Ritual wurde bei Sonnwendfeuern vollzogen wie auch zum 1. Mai, wenn nach der Ansprache Görings um Mitternacht die Fackeln zusammengeworfen wurden.[1418] Wie bei Feuerwerken, die als abschließendes Ereignis einer Feier gedeutet werden können, wurde damit der Übergang zum Alltag inszeniert: „...gleichsam als symbolisches Zeichen dafür, dass der Tag der nationalen Arbeit mit dieser Kundgebung sein Ende fand"[1419], wie es im *Völkischen Beobachter* vom 3. Mai 1933 hieß.

Diese Handlung war nicht nur als abschließendes Ereignis zu erfahren, sondern als „ein Verschmelzungserlebnis mit der Masse und die dadurch möglichen Grandiositätsphantasien"[1420]. Denn aus der Addition der einzelnen Fackeln wurde ein einziger riesiger Flammenherd. Während der einzelne Fackelträger bei dem Marsch noch ein „ich bin ich" zu erfahren vermochte, manifestierte sich das „wir" als Verschmelzung beim Zusammenwerfen der Fackeln: Im Feuer wurden „die möglichen Erweiterungen ihrer per-

---

[1415] Doris K., Erlebnisbericht. Zit. nach: Brockhaus 1997, S. 243 f. Ähnliches schrieb auch Julius Lippert: „Auf der Charlottenburger Chaussee, vom Tiergarten herauf bis tief hinein nach Charlottenburg, glühen die Fackeln auf. Unter den Klängen des Deutschland-Liedes und des Horst-Wessel-Liedes setzt sich der Zug in Bewegung. Wir, die alten Kameraden, Seite an Seite, mitten darin. Wieder einmal marschiere ich im Gleichtakt des Körpers und des Herzens mit vielen Tausenden. Das Brandenburger Tor hüllt uns in die Schatten seiner Säulen, wir lassen es hinter uns und biegen in die Wilhelmstraße ein." Lippert 1942, S. 194 f. Siehe zu anthropologischen Grundlagen politischer Ästhetik: Reinhart Koselleck: „Politische Sinnlichkeit und mancherlei Künste", in: Arnold/Fuhrmeister/ Schiller 1998, S. 25 ff.

[1416] Doris K., Erlebnisbericht. Zit. nach: Brockhaus 1997, S. 243 f.

[1417] Thöne 1979, S. 20.

[1418] „...als symbolisches Zeichen dafür, dass der Tag der nationalen Arbeit mit dieser Kundgebung sein Ende fand." *VB* 123/3. Mai 1933; Weidner 1940, S. 138.

[1419] *VB* 123/3. Mai 1933.

[1420] Brockhaus 1997, S. 243 f.

sönlichen Fähigkeiten“[1421] sichtbar als völkische Einheit ausgedehnt und die jeweiligen ideologischen und politischen Gehalte dabei auf die gesamte Nation übertragen.

1.4 Feuerbilder: Das Ornament des Feuers

Für den außenstehenden Betrachter zieht vor allem das bewegliche Flackern einer Flamme die Aufmerksamkeit auf sich. Die dunklen Gestalten, die Lichtträger wiederum, verschmelzen zu anonymen, flackernden Feuergestalten. In zeitgenössischen Beschreibungen und auf Photographien wurde genau dieses zusammenfassende Prinzip wiedergegeben und zugleich ästhetisch überhöht: Trotz ihrer archaischen Ursymbolik und Ausführungsform wurden Feuerinszenierungen in ihrer photographischen Reproduktion auf nahezu dieselbe Weise stilisiert, wie politische Lichtinszenierungen, bei denen jedoch moderne Reproduktionsmethoden aufgrund von Material und Darstellungstraditionen naheliegen. (Abb. 287) Feuerinszenierungen waren wegen ihrer geringen Lichtstärke nur mit Schwierigkeiten filmisch oder photographisch festzuhalten und wurden häufig mit Hilfe von Magnesium, das ein helleres Licht abgibt, nachinszeniert. Das beabsichtigte ästhetische Bild, das sich durch die brennenden Fackeln der Marschierenden ergab, wird durch eine Textstelle bei Elias Canetti über das Feuer als „Massensymbol“[1422] deutlich:

> Bevor es [das Feuer] ausbrach, stand Baum neben Baum, Haus neben Haus, jedes vom anderen getrennt, einzeln für sich da. Was aber gesondert war, wird vom Feuer in kürzester Zeit verbunden. Die isolierten und unterschiedlichen Gegenstände gehen alle in gleichen Flammen auf. Sie werden so sehr gleich, dass sie ganz verschwinden [...] Alle diese Eigenschaften sind die der Masse, eine genauere Zusammenfassung ihrer Attribute ließe sich schwer geben.[1423]

Durch die Fackelmärsche verschmolzen die aufgereihten Massen förmlich zu „Feuerblöcken“ oder Lichtstreifen. (Abb. 288) Das „Ornament der Masse“ bekam damit einen neuen Wirkungsradius: Schon die Inszenierung von ungeordneten, organisch-vegetabil anmutenden Massen auf dem Festplatz in der Natur vermochte die Form uniformierter, gleichgeschalteter „menschlicher Architektur“ (Schrade) in die Dimension eines „geordneten haufwerkes“[1424] (Moholy-Nagy) zu steigern. Bei den Fackelträgern verwischten sich die Grenzen zwischen Individuum und Gemeinschaft noch mehr und die „Selbständigkeit des Individuums wird aufgehoben“[1425]. Schließlich war die ästhetische Demonstration der übergeordneten Instanz von Geschlossenheit und Gemeinschaft des Volkes das Hauptanliegen, wie der *Völkische Beobachter* gleichsam überhöht darstellte: „Das Licht der zehntausende lodernder Fackeln vereint sich in diesem denkwürdigen Zuge gleichsam zu einem Freudenfeuer getragen von den Männern, die ihr Leben ein-

[1421] Ebd.
[1422] Zu Massensymbolen siehe: Canetti 1990, S. 81-100.
[1423] Canetti 1990, S. 82.
[1424] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 53, Abb. 37: „zusammenspiel einer amerikanischen truppe“.
[1425] Vondung 1971, S. 192.

setzten, um die Flamme ihres Herzens, ihren Glauben an Deutschland, zum Siege zu führen.“[1426]

Als weitere Komponente kommt bei den Feuerbildern der Masseninszenierungen die Definition und Ausweitung von *Raum* hinzu. Die Wahrnehmung eines Fackelmarsches aus der Ferne oder in medial reproduzierter Form war nicht nur ein multiplizierendes Element der Teilnehmer, sondern diente als raumerweiterndes, vielmehr raumkonstituierendes Bild: Die in nächtliche Dunkelheit getauchte Stadt am Abend der ‚Machtergreifung‘ war in ihrer idealen Darstellung nur durch den Fackelzug illuminiert, der sich „wie ein Lavastrom“[1427] durch die Straßen zog. Auch am Bückeberg 1933, während des abschließenden Deutschlandliedes, heißt es: „Die spalierbildenden SA-Leute auf dem Wege vom Bückeberg nach Hameln hatten ihre Fackeln entzündet. Eine gleißende Lichtschnur zog sich weit durch die Nacht.“[1428]

Gerade in der Reproduktion dieser Feuerbilder wurde die einzelne Fackel zum Feuerfluss verdichtet und, reduzierter noch, zu einem „Liniensystem, das [...] allenfalls den Ort [...] bezeichnet“[1429]. (Abb. 289 u. 290) Die Vorstellung einer „gleißenden Lichtschnur“, die sich auf kurvigen Wegen über die niedersächsische Hügellandschaft zog, zeichnete die Formen der betont deutschen, mit nationalen Werten aufgeladenen Landschaft nach. Gleichsam ruft dieses Bild die Assoziation von Bewegung und Ausdehnung auf. Der „Lavastrom“, der sich durch die Straßenschluchten der Großstadt zog und sogar imaginär durch verwinkelte, abgelegene Gassen brodelnd quellen kann, ruft eine bedrohliche Komponente auf, indem sich die heiße Glut im Raum auszubreiten und als bedrohliches Element eine Stadt in Asche zu legen vermag.

2. Feuer als geopolitisches Medium

2.1 Der Fackelstaffellauf bei den Olympischen Spielen 1936

Alle nationalsozialistisch zelebrierten Feuerrituale kulminierten drei Jahre nach der ‚Machtergreifung‘ bei den international ausgetragenen Olympischen Spielen[1430] im Fackelstaffellauf und im Olympischen Feuer, das während der 16-tägigen Spieldauer im Olympischen Stadion in einer Dreifußschale auf einem Block brannte.[1431] Das Ritual eines Olympischen Feuers galt als der „bedeutsamste und am stärksten in Erscheinung tretende Bestandteil des Olympischen Zermoniells“[1432], wie es Carl Diem formulierte,

[1426] *VB* 32/1. Feb. 1936.
[1427] Thöne 1979, S. 16.
[1428] Hardt 1936, S.12.
[1429] Gemeint sind bei Kracauer die Tiller Girls: „Das Ornament ist sich *Selbstzweck*. [...] Die Massenbewegung der Girls dagegen steht im Leeren, ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allenfalls den Ort des Erotischen bezeichnet.“ Kracauer 1977, S. 52.
[1430] Siehe zu den Olympischen Spielen 1936: *Ausst. Kat. Olympia 1936*, 1996; Alkemeyer/Gebauer 1996; Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996; Alkemeyer/Richartz in Herrmann/Nassen 1994; Alkemeyer in Dreßen 1986.
[1431] Mindt 1936/I, S. 19.
[1432] Diem [1936] 1967, S. 76.

und war erstmalig 1928 auf der IX. Olympiade in Amsterdam inszeniert worden. Weit gehend unbekannt ist aber, dass der olympische Fackelstaffellauf, der noch heute inszeniert wird, um das Feuer aus Griechenland zu holen und im jeweiligen Stadion des Austragungsortes zu entzünden, 1936 als zentraler symbolischer Akt eingeführt wurde.[1433]

Öffentlich geworben wurde für den Fackelstaffellauf „als völkerverbindendes Element [...] das im In- und Ausland den ‚Friedenswillen' des Dritten Reiches bekunden sollte"[1434]. Weltweit wurde darüber im Radio berichtet, die Lokalpresse wie auch die national verbreitete offizielle *Olympia-Zeitung* informierten detailliert über verschiedene Stationen des Laufs. Dass sich hinter dem Lauf aber nationale Absichten verbargen, wurde schon bei den reichsweiten Vorbereitungen auf das Massenspektakel deutlich, bei denen das Regime alle propagandistischen Mittel nutzte, um sich selbst in Szene zu setzen.[1435] Ständige Begleiter der Läufer, die jeweils eine Strecke von 1.000 Metern zu absolvieren hatten, waren Wagen des O.K., der Presse und ein Kamerateam Leni Riefenstahls, die das Ereignis zu einem ‚photogenen Ensemble' verdichtete und überhöhte.[1436] Diese „Inszenierung der Inszenierung" erreichte mit Riefenstahls Olympia-Film ihren Höhepunkt[1437], der das Wunschbild des kämpferischen Ariers ikonenhaft überhöhte.[1438]

Die olympischen Feuerzeremonien begannen am 21. Juli 1936 mit einer ‚Weihestunde' auf einem kleinen Platz zwischen den Ruinen des antiken Olympia im Tal von Elis auf der Peloponnes. Der Platz beim Zeustempel blieb vollkommen ungestaltet. Er war lediglich mit der Nationalfahne Griechenlands und einem Hakenkreuzbanner ausgestattet.[1439] Die kultische Handlung bestand darin, dass zwölf junge Gymnasiastinnen in zartroten, antik gehaltenen Gewändern die Olympische Flamme entzündeten. Diese begaben sich prozessionsartig „durch die Krypta zum Antiken Stadion"[1440], wo sie

---

[1433] Als Urheber wird in der Literatur meistens Carl Diem genannt. Andere Quellen nennen als Anreger der Idee allerdings einen Mitarbeiter des Propagandaministeriums, Ministerialrat Haegert, der im Juni 1934 bei einer Sitzung des IOC einen Staffellauf vorgeschlagen haben soll, die dann Carl Diem zu einem Fackellauf erweitert hätte. Siehe dazu: Mindt 1936/I, S. 19, *Amtlicher Bericht* 1936, S. 58, Borgers 1994 und Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 386. Diem soll sich dabei auf ein antikes Relief im römischen Palazzo Colonna bezogen haben, das einen Fackellauf von Eroten darstellt, die mit ihren Bogen Liebespfeile abschießen und mit ihren Fackeln die Liebesglut entfachen. Dieses Motiv wurde dann umgedeutet als eine antike Fackelstaffette, die das Feuer zum Altar trug.

[1434] Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 1.

[1435] Siehe dazu: Von Hegel/DHM Berlin (3. Aug. 2002), S. 1 f. Obwohl die humanistischen Ziele und die völkerverbindende Grundidee der olympischen Bewegung dem Weltbild der NSDAP geradezu widersprachen, hatte gerade Hitler darin eine Gelegenheit gesehen, die „Weltgeltung" des Dritten Reiches durch kulturelle Leistungen zu demonstrieren. Bereits im Jahr 1931 hatte das Internationale Komitee (IOC) in Barcelona Berlin den Zuschlag für die Austragung der XI. Olympischen Spiele gegeben, die vom 1. bis zum 16. August 1936 stattfinden sollten. Deutschland war 1920 und 1924 als Angreifer und Verlierer des Ersten Weltkrieges von den Olympischen Spielen ausgeschlossen worden. So bedeutete gerade die Austragung der Spiele die Möglichkeit eines außenpolitischen Vertrauensbeweises. *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 625, Stichwort: ‚Olympische Spiele'. Siehe auch: Arnd Krüger: *Die Olympischen Spiele 1936 und die Weltmeinung. Ihre außenpolitische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der USA*, Berlin/München/Frankfurt a. M. 1972.

[1436] Vgl. Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 386.

[1437] Wie die 1935/36 gezeigte Wanderausstellung *Sport der Hellenen*, die den griechischen „Idealmenschen" präsentierte. Siehe dazu: Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 1.

[1438] *Hamburger FB* 173/23. Juni 1936.

[1439] „Die Olympische Fackel unterwegs nach Berlin" in: *VB* 203/21. Juli 1936.

[1440] *Hamburger TB* 196/20. Juli 1936.

„demütig“ im Kreis knieend, „in aller Stille“[1441], mittels eines Hohlspiegels der Firma Zeiss, aus den Strahlen der „göttlichen“ Sonne eine Flamme feierlich entfachten.[1442] Der moderne Hohlspiegel stand auf einem eisernen Vierfuß, „ein Gerät, wie es die alten Griechen benutzen, um das verlöschte heilige Feuer wieder neu zu entfachen“[1443], wie es im *Hamburger Tageblatt* hieß.

Besonders deutlich sind „Allusionen auf die Antike, Zeichen kultischen Dienstes“[1444], die in den Bildern der Presse verdichtet und verbreitet wurden. Anspielungen auf die zeitgenössischen nationalsozialistischen solaren Riten, wie die Sonnenkulte der Jugendbewegung, waren ebenso offensichtlich inszeniert. Denn mit der Flamme sollte das himmlische „Licht Olympias“ eingefangen und der „Glanz der Sonne von Hellas“[1445] nach Deutschland übergeführt werden. In mehreren Kulturen findet sich der Brauch, dass Jungfrauen das heilige Feuer bewachten.[1446] Vor allem aber spielte die Handlung, die Strahlen der überirdischen Sonne in irdisches Feuer zu verwandeln, konkret auf die antike Überlieferung des Prometheus an, der als „mythenhafter Entdecker und Bringer des Feuers seine Fackel am Rande der Sonne“[1447] entzündet habe, um sie den Menschen zu bringen – in diesem Falle dem nationalsozialistischen deutschen Reich.

Mit der entfachten Fackel, die „mit leicht entzündbaren Stoffen umwunden“[1448] war, schritten die als altgriechische Priesterinnen verkleideten Mädchen „durch den heiligen Hain“[1449] zu einem weiteren „Kultplatz“, wo ein Altar aufgebaut war, um dort in einer Schale die Flamme zu entzünden, die von geistlichen und politischen Oberhäuptern gesegnet wurde. Der deutsche Gesandte Pistor sprach:

> Du an uralter, geweihter Stätte entzündetes Feuer nimm deinen Lauf und grüße die in meiner Heimat aus der ganzen Welt versammelten jugendlichen Kämpfer, grüße auch meinen Führer und sein ganzes deutsches Volk.[1450]

Nach diesen Ansprachen trat, zum höchsten Stand der Sonne um Punkt zwölf Uhr der erste griechische Läufer an den Altar, um dort seine Fackel am Altarfeuer zu entzünden, und nahm seinen Weg. Die Fackelhalter aus Nirosta-Stahl, die der „Glockenbildhauer“ Walter E. Lemcke entworfen hatte, hatte das Organisations-Komitee (O.K.) von der Firma Friedrich Krupp anfertigen lassen.[1451] (Abb. 291 u. 292) Die Firma Krupp stellte sie dem O.K. kostenlos zur Verfügung und überließ sie, neben einer Urkunde, den 3.075

[1441] Ebd.
[1442] Mindt 1936/I, S. 20.
[1443] *Hamburger TB* 196/20. Juli 1936.
[1444] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 387.
[1445] „Die Jugend der Welt empfängt das Olympische Feuer“, in: *VB* 215/2. Aug. 1936, S. 3.
[1446] Siehe Lurker *WdS* 1991, S. 206, Stichwort: ‚Feuer‘.
[1447] Freudenthal 1928, S.21.
[1448] *Hamburger TB* 196/20. Juli 1936.
[1449] Mindt 1936/I, S. 21.
[1450] Der Erzbischof von Tripolis segnete die Flamme und der griechische Unterstaatssekretär Georga Koupulos und Pistor hielten feierlich Ansprachen. Die oben zitierten Worte Pistors wurden im Olympiabildband des Cigaretten-Bilderdienstes zusammengefasst. Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 387.
[1451] Diese lagen im März 1936 in ihrer endgültigen Form vor. *Bericht der Arbeitsausschußsitzung im OK der Olympischen Spiele* am 26. März 1936 (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 479).

ausgewählten Läufern als Erinnerungsgabe der Firma.[1452] Auf den Schäften waren die Strecke des Laufes durch die insgesamt sieben Länder und die Worte *Als Dank dem Träger* eingraviert. Die Spitze der industriell gefertigten Fackel bestand aus Magnesium, die ungefähr zehn bis fünfzehn Minuten lang brannte.

Die Strecke von insgesamt 3.075 Kilometern war bis ins kleinste Detail von Mitarbeitern des Propagandaministeriums festgelegt und vermessen worden.[1453] Überall fanden weitere Feier- und Weihestunden statt, deren Abläufe ebenfalls vom deutschen Propagandaministerium bis ins kleinste Detail durchgeplant und festgelegt waren. Alle verliefen nach dem gleichen Muster: Reden, Hymnen, das Fahnenhissen und Glockenläuten oder akustische Signale wie Kanonenschüsse. Nicht nur die Fackeln waren somit einheitlich gestaltet, sondern vorgegeben war sogar die schlicht gehaltene Form der Altäre, an den Orten der Übergabe, auf denen das Feuer für circa zwei Stunden brennen sollte.[1454] (Abb. 293) Auch die Hakenkreuzfahne war omnipräsent. So wurde nicht nur die Gegenwart und Symbolik der Fackel geographisch erweitert, sondern auch die Gestaltung und die Festrituale anderer Länder durch nationalsozialistische Schemata okkupiert. So schrieb der *Völkische Beobachter* mit einem unverkennbaren Unterton: „Alle Sportler werden in schwarzer Hose und weißem Hemd laufen, den Nationalfarben oder wie lächelnd der Ministrialdirektor meinte, in den Farben der ‚Preußen des Balkans'."[1455]

Die Rezeption durch die Einwohner war sehr unterschiedlich. Vor allem hatte das offizielle deutsche Plakat mit der Europakarte Empörung ausgelöst, weil darauf Teile des Sudetenlandes bereits in das Deutsche Reich eingegliedert waren.[1456] Durch Ausschreitungen in Prag erlosch sogar die Flamme kurzzeitig.[1457] Die Ankunft des Feuers auf deutschem Boden – am 31. Juli um 11.30 Uhr – in dem Grenzstädtchen Hellendorf stand dann gänzlich im Zeichen des Nationalsozialismus: Hakenkreuzfahnen schmückten die Waldlichtung, in der die Zeremonie stattfand, SA-Formationen waren aufmarschiert und das Horst-Wessel-Lied und die Deutschland-Hymne wurden gesungen. Gleichsam auf farbsymbolischer Ebene erhöht, hieß es im *Völkischen Beobachter* zu der Fackelübergabe an der Grenze: „Jetzt leuchtet in grellem Rot die neue Fackel auf, und [es] eilt der erste deutsche Fackelläufer durch eine kilometerlange Menschenmauer."[1458]

[1452] Vgl. Mittig in Wagner 1991, S. 448. An jeder Übergabestelle sollte auch eine Ersatzfackel bereitliegen, die entzündet werden konnte, falls die Flamme erloschen wäre. Siehe zu Organisatorischem: Diem [1936] 1967, S. 72.

[1453] Sie verlief von Olympia über Athen, Delphi, Saloniki, Sofia, Belgrad, Budapest, Wien, Prag und Dresden nach Berlin.

[1454] Vgl. Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 2. Zu einem deutschen Grenzort hinter Teplitz hieß es: „Wie in einem Hain von Bäumen rings umgeben, stand der Altar in der Mitte der Straße zwischen den beiden Grenzen, einfach und schlicht." „Olympia Fackel vor Berlin", in: *VB* 214/1. Aug. 1936.

[1455] *VB* (Sonderberichterstattung zur Olympiade) 208/26. Juli 1936. Sperrung im Original.

[1456] Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 1.

[1457] Während Griechenland dem Ritual positiv gegenüberstand, kam es in Wien zu Ausschreitungen durch österreichische Nationalsozialisten, die ihren „Anschlusswillen" kundtaten. In der Tschechoslowakei stieß die permanente deutsche Selbstinszenierung auf heftigen Protest. Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 1.

[1458] „Olympia Fackel vor Berlin", in: *VB* 214/1. Aug. 1936. Dass die Flamme der Fackel grell rot aufleuchtete, ist wegen der Magnesiumspitze unwahrscheinlich. Doch zeigt diese farbsymbolische Überhöhung den besonderen Stellenwert dieses Symbols, die Ankunft auf deutschem Boden markierend, das konform mit der blutroten Fahne geht.

Quasi als Kettenhandlung inszeniert, war liturgisch das Berühren und Weitergeben der Flamme die eindeutigste und wichtigste rituelle Handlung neben der physischen Überwindung der Strecke Griechenland-Berlin und der geographischen Markierung einzelner Abschnitte durch die Einrichtung einheitlich gestalteter Altäre und die Entzündung des Feuers. In der detaillierten Sonderberichterstattung des *Völkischen Beobachters* wurde in jeder Ausgabe ein weiterer Abschnitt der Strecke des Fackellaufs fortlaufend auf einer Graphik markiert.[1459] Symbolisch hatte damit das Feuer alle Läufer, als Stellvertreter des jeweiligen Landes, berührt und in diese Symbolkette eingebunden und unter sakralem Gesichtspunkt mit dieser Verbindung sogar geweiht. Die Handlung des Entzündens einer Flamme hatte eben diese kultisch-politische Funktion gemeinschaftlicher Verbindung. Hier verdichten sich Vorbilder nationalsozialistischer Feiern, bei denen Fackeln entzündet und anschließend zusammengeworfen wurden.

Das Deutsche Reich, das sich als wieder auferstandenes, vollendetes ‚Griechentum' inszeniert wissen wollte, machte deutliche Anleihen an die Feuersymbolik des antiken Olympias[1460]: Schon im antiken Athen soll das Fest des Prometheus und der Athena durch einen Fackellauf zelebriert worden sein.[1461] In seiner Eröffnungsrede im Stadion deklarierte Oswald Lewald, der Präsident des O.K., den Fackellauf als ein „wirkliches und geistiges Feuerband zwischen dem griechischen Heiligtum, das vor nahezu vier Jahrtausenden von nordischen Einwanderern begründet wurde, und unserem deutschen Vaterlande"[1462].

Die hellinistische Kultur mit herrschaftslegitimierendem Kalkül einzusetzen – die bereits ihre Umsetzung im architektonischen Formenrepertoire der Festplätze fand – war also auch auf inszenatorischer Ebene anzutreffen: Das Feuer und die Fackel wurden zu den wichtigsten Symbolen der Spiele. Und wie so häufig bei der Instrumentalisierung einzelner Geschichtsfragmente wirkte auch hier die Propaganda, um quasi eine logische Fortführung antiker Kultur (die ja schließlich ominöse nordische Einwanderer gegründet haben sollen!) zu suggerieren, wie in einem Sonderheft formuliert wurde:

> In Wahrheit ist aber diese symbolische Fackel schon weitaus länger in Bewegung und auf dem Wege zu uns. Doch ihre Flamme, als ewige Leuchte entzündet – sie blieb von uns unbemerkt, und wir ahnten nicht, dass sie sich eines Tages wiederbeleben könnte und solchen Glanz entfachen! Denn verkörpert diese Flamme nicht [...] das blendende Licht, das die hellenische Kultur über die Entwicklung der Menschheit wirft?[1463]

[1459] Die „Erlebnisbeschreibungen" des Teams, die für den *Völkischen Beobachter* von dem „Sonderberichterstatter" Adolf Meurer geschrieben wurden, sind sehr patriotisch: Das Team wurde anscheinend ständig jubelnd begrüßt, Tausende winkten ihnen zu etc. Meurer erweckte damit den Eindruck, als würden sie als Stellvertreter für alle Deutschen gefeiert werden. Adolf Meurer: „Im Triumphzug durch Österreich". In *VB* 213/31. Juli 1936.

[1460] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 388.

[1461] Mindt 1936/I, S. 26.

[1462] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 388.

[1463] Weiter heißt es in dem Text: „Und gibt es einen, der glauben könnte, dass diese Kultur jemals ganz erlöschen könnte? [...] Und doch sollte die ewige Wahrheit, die in ihr ist, sollte die Kraft ihrer Strahlen eines Tages die Menschen zu Erstaunen und Bewunderung hinreißen und sie unter dem Zeichen der Olympischen Idee der Versöhnung entgegenführen. [...] Die Fackel läuft über den Ozean [...] Seitdem macht sie die Runde durch Europa und wartet darauf, die Runde durch die Welt zu machen." Boin in *Die Woche* (Sonderheft) 8/1936, S. 54 f.

Mit dem Ritual eines Fackelstaffellaufs wurde auf geschickte Weise das Feuer mit einem klassischen Staffellauf und mit hellenistischem Kulturgut verbunden und geographisch eine Brücke zwischen Griechenland und Deutschland geschlagen. Bewusst waren deshalb die Orte der Übergabe lediglich als Etappen der Strecke inszeniert. Der olympische Festraum wurde somit nicht nur innerhalb des Stadtgefüges in Berlin ausgeweitet – durch die Schmückung der verlängerten *via triumphalis* und reichsweite Parallelveranstaltungen wie Sportfeste und entsprechende Ausschmückungen –, sondern auch auf internationaler Ebene. Im Vergleich zu der ansonsten eingeschränkten Dauer eines Fackelmarsches konnte somit auch auf zeitlicher Ebene dieser, durch das Anstecken und das Weiterreichen, theoretisch unendlich ausgedehnt werden.

2.2 ‚Opferfeuer': Das Eintreffen der Olympischen Flamme in Berlin

> Selten ist die symbolische Urkraft einer Handlung so gewaltig gegenständlich geworden wie in dieser Minute, in der das Olympische Licht nach tagelanger Wanderung durch gläubigen Jubel und hinreißende Anteilnahme der Völker nun an seinem Ziele anlangte. [...] Freude- und kraftspendend leuchtete dann die Flamme des ewigen Friedens in den großen Opferschalen. Und hinter ihr neigten sich die Fahnen aller an diesem großen Feste beteiligten Nationen zum dankbar ergriffenen Gruße.[1464]
>
> *Völkischer Beobachter, 2. August 1936*

Die Zeitdauer des Fackellaufs war so minutiös errechnet worden, dass der letzte Staffelläufer mit der Fackel zum Beginn der Spiele am 1. August genau um 12 Uhr mittags, wie beim Entzünden im Tal von Olympia, am Lustgarten in Berlin eintraf – noch bevor die Fackel über die geschmückte *via triumphalis* von dem letzten Läufer ins Olympiastadion getragen und ebenfalls dort das Feuer in einer ‚Opferschale' entzündet wurde.[1465] (Abb. 294) Anschließend brachten weitere Fackelläufer die Flamme zu den Olympischen Wettkampfstätten in Kiel und Grünau. So gab es an den deutschen Austragungsstätten für die Dauer der Spiele immerhin vier Altäre, auf denen die „heilige" Flamme brennen sollte.

Der Lustgarten war nach Entwürfen Speers mit ähnlichen Tribünenanlagen[1466] ausgestattet wie zum Maifeiertag: Die Umrahmung durch riesige Hakenkreuzbanner, die sich mit weißen Masten abwechselten und den Raum in einen städtisch-isolierten Kultraum verwandelten, zielte damit deutlich auf eine nationale Feiergestaltung ab.[1467] Dort waren

---

[1464] „Die Jugend der Welt empfängt das Olympische Feuer", in: *VB* 215/2. Aug. 1936, S. 3.

[1465] Siehe zu der Eröffnungsfeier: Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 200 f.

[1466] Nach langen Debatten und aufwändigem Schriftverkehr zwischen dem Olympischen Komitee, dem Berliner Baumagistrat, dem Finanzministerium und dem Propagandaministerium, d.h. Goebbels, wurden die Tribünen von der Veranstaltung zum 1. Mai 1936 wieder abgebaut und eingelagert, aber nicht wieder errichtet. Wie aus einem Schreiben Lipperts hervorgeht, hatte sich Goebbels im Juni 1936 für einen „Entwurf Speers" entschieden, woraus geschlossen werden muss, dass ähnliche, aber nicht dieselben Zuschauertribünen für die Olympischen Spiele errichtet wurden. *Korrespondenzen* der genannten Stellen und Behörden (LA Berlin Pr. Br. Rep. 57, Nr. 416).

[1467] Weder die Tribünen des Tempelhofer Feldes noch die für den 1. Mai sollten für die Olympiade wieder verwendet werden. Speer sollte neue entwerfen, was wieder zu Unstimmigkeiten zwischen dem Propagandaministerium und der Stadtverwaltung Berlins führte. So schrieb der Oberbürgermeister Maretzky an den Staatskommissar Lippert am 8. Juni 1936: „Wenn trotz alledem die Stadt doch wieder die Tribünen für die Olympiade aufstellen sollte, ist zu be-

unter „dumpfem Trommelwirbel“[1468] rund 20.000 uniformierte Hitlerjungen und 40.000 SA-Männer aufmarschiert, gefolgt von dem großen Fahneneinmarsch, der die Fahnen aller beteiligten Nationen zeigte. Nach dem gleichen Prinzip wie zu den Maifeiern wurde der Raum erst durch die Formationen auf dem Platz in einen Kultraum mit liturgischen Wegsystemen verwandelt, indem der Mittelgang und die seitlichen Zugangswege freigelassen wurden. (Abb. 295)

Ab der vierten Stufe der Treppe des Alten Museums, also altarmäßig erhöht, stand eine etwa vier Meter hohe, hölzerne, weiß gestrichene Rednerkanzel auf rechteckigem Grundriss. Die Front zierten die Olympischen Ringe; oben wurde sie von einer schlichten umlaufenden Balustrade abgeschlossen. In der Mitte des Aufbaus stand die Rednerkanzel Hitlers, die mit zahlreichen Mikrophonen ausgestattet war. (Abb. 296) Die Seitenjoche der Säulen des Alten Museums blieben unbekleidet, da sich dahinter Standartenträger aufstellten. Das Besondere bei dieser Ausgestaltung war die ‚Fahnenwand der Nationen‘[1469], die gegenüber dem Museum, an der Schlossseite als weitere Wand errichtet worden war. (Abb. 297 u. 298) Bei anderen Inszenierungen blieb diese Seite ansonsten frei. Jetzt wurde die Sicht zum Schloss verdeckt. Die breite, doppelwandige Konstruktion aus Stahlträgern und Holzplatten war mit grauer Farbe gestrichen. Im Gegensatz zu den üblichen straff gespannten Bannern der Seitenwände waren die Fahnenstangen der Nationalfahnen in die Wand hineingesteckt, sodass die Fahnen wie Lamellen längs verliefen und dadurch weniger exponiert waren. Als weitere Besonderheit war vor dem ‚Fahnenaltar‘ eine große ‚Opferschale‘ aufgestellt worden, die mit der Fackel des letzten Läufers entzündet wurde, um „so symbolisch die Völker durch sie zu vereinen“[1470]. Außerdem stand vor der Freitreppe von Schinkels Altem Museum ein massiv wirkender, wie aus Stein erschaffener Blockaltar, auf dem ebenfalls der letzte Fackelläufer die Flamme entzündete. (Abb. 299)

Nachdem sich die Zuschauer auf den Rängen platziert, sich die Formationen aufgestellt und alle Ehrengäste und internationalen Trachtengruppen die Plätze eingenommen hatten, ertönte gegen zwölf Uhr „die Stimme eines unbekannten Sprechers: ‚*Wir die deutsche Jugend, wir Jugend Adolf Hitlers, grüßen dich, Jugend der Welt!*‘“[1471] Denn die ‚Weihestunde‘, die im Lustgarten zelebriert wurde, sollte Ausdruck dafür sein, dass die Olympischen Spiele „im Zeichen der Jugend“ standen. Den Höhepunkt der Inszenierung bildete dann das Eintreffen und Entzünden des „Olympischen Lichts“ in den beiden Opferschalen. Der letzte Läufer trug die Fackel über den kurzen Abschnitt der *via*

---

fürchten, dass wir wieder neues Tribünenmaterial erwerben oder wenigstens verwalten und aufbewahren müssen und dass sich der an sich schon unerwünschte riesige Bestand an Tribünen in unerwünschter Weise vermehrt. Alle unsere Bemühungen, etwas davon abzustoßen, sind bekanntlich gescheitert.“ *Korrespondenzen* der genannten Stellen und Behörden (LA Berlin, Pr Br Rep 57, Nr. 416).

[1468] „Die Jugend der Welt empfängt das Olympische Feuer“, in: *VB* 215/2. August 1936, S. 3.

[1469] Mindt 1936/I, S. 27.

[1470] Ebd.

[1471] *Hamburger FB* 212/1. Aug. 1936.

triumphalis zum Lustgarten[1472] und entzündete das Feuer dort. Dann wurden vor den ebenfalls anwesenden Mitgliedern des IOC, des NOK und der Regierung Ansprachen gehalten.[1473] So schrieb man in der Presse über den Festplatz:

> Die klassische Stilreinheit scheint für den Tag wie geschaffen. Auf der Fahrtstraße vor der Rampe ist ein Steinblock aufgestellt, der die Opferschale trägt, auf der das Olympische Feuer für die Schlußfackel von hier zum Stadion angezündet wird. Dahinter grüßen auf grauer Wand sich bunt und prächtig abzeichnend, die stolzen Flaggen der 52 teilnehmenden Nationen.[1474]

Die Aufnahme eines sakralen Raumsystems war hier ebenso deutlich wie die Schaffung hierarchischer Inszenierungsebenen und Raumstrukturen: Dies zeigte schon die Abfolge des Entzündens der Feuer, musikalisch begleitet vom Deutschlandlied („*Deutschland, Deutschland über alles...*"). Denn als erstes wurde die Flammenschale vor dem Museum und dann erst die Opferschale vor dem ‚Altar der Nationen' entzündet. Auch die Stirnwand, unlängst durch das Regime okkupiert, stand deutlich im Gegensatz zur räumlich-symbolischen Platzierung der Nationen an der „Rückwand" des Raumes. Und förmlich als politische Unterwerfungsgeste ausgelegt, wurde schließlich im *Völkischen Beobachter* verkündet: Es „neigten sich die Fahnen aller an diesem großen Feste beteiligten Nationen zum dankbar ergriffenen Gruße"[1475].

Trotz des vermeintlich internationalen Gedankens der Olympischen Spiele konnte durch die Kopplung des Altars mit einer Opferschale und dem darin brennenden Feuer Opferbereitschaft assoziiert werden. Sprachliche Allusionen dienten hier vielfach als Rezeptionsgrundlage für eine nationalistische Interpretation, wie die Zeilen: „...Schwören am Flammenaltare, / Deutsche zu sein!"[1476], oder Heinrich Anacker, der formulierte, dass die Treue brenne „wie das Feuer am Altar"[1477]. Schon das Goebbels'sche „Heilige Flamme, glüh', glüh' und verlösche nie!"[1478], mit der er seine Rede abschloss, spielte nicht nur auf die kultische Funktion des Feuers an, sondern „stellte sowohl Assoziationen zu ‚nationalsozialistischen Sonnenwendfeiern' als auch zur deutschen vaterländischen Opfermythologie her"[1479]. (Abb. 300) Auch die Benennung der formierten und wartenden HJ als „Flammenwache"[1480] führte die Jugend einer in Bereitschaft stehenden Funktion zu – genauso identifikationslos wie die anonyme Stimme, die aus den Lautsprechern ertönt war. Sie empfingen das Feuer, das von den jungen Mädchen auf griechischem Boden entfacht und losgesendet worden war, um im Stadion während der

---

[1472] „Er läuft durch die breiten Gassen – rechts und links von ihm die braunen Mauern der Hitlerjugend", heißt es 1936. Mindt 1936/I, S. 27.

[1473] Es hielten Reichsjugendführer Baldur von Schirach, der Reichssportführer Hans von Tschammer und Osten, Reichserziehungsminister Bernhard Rust und Joseph Goebbels Reden. Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 2.

[1474] *Hamburger FB* 212/1. Aug. 1936.

[1475] *VB* 215/2. Aug. 1936, S. 3.

[1476] Christian Nonne: „Flamme empor!" a. a. O. Zit. nach: Thöne 1979, S. 65.

[1477] Heinrich Anacker: *Treue*. Abgedruckt in: Heinz Kindermann (Hrsg.): *Deutsche Wende*, o.O. o. J. Zit. nach: Thöne 1979, S. 65.

[1478] „Die Jugend der Welt empfängt das Olympische Feuer", in: *VB* 215/2. Aug. 1936, S. 3.

[1479] Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 388. Nach Bernett 1986, S. 371.

[1480] Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002), S. 2.

Dauer der Spiele „rein und unangetastet“[1481] zu brennen. Genau hier verdichteten sich Anbindungen an den antiken Kult, eine „reine“ Flamme zu überbringen, welche die „jungfräulichen“ Mädchen quasi aus dem Weltenraum, von der Sonne, „empfangen“ hatten.

Die alte Betrachtungsweise, nach der das irdische Feuer als heilig galt, entstammte jener reinigenden Potenz[1482] und ist fest in der antiken Mythologie verankert.[1483] Schon Ovids „Alles reinigt das fressende Feuer“[1484] beinhaltet die Metapher einer reinigenden Kraft. So hatte auch der im Nationalsozialismus wiederbelebte Brauch eines Sprungs über das Feuer bei Sonnwendfeiern ursprünglich die Bedeutung einer symbolischen Reinigung gehabt.[1485] Die Verzahnung dieser Bedeutungsebene des Feuers mit dem Opferkult wird aus einem weiteren Zusammenhang deutlich: Denn am Eröffnungstag der Olympischen Spiele fand am „Heiligtum des klassischen Hellas“, am Pergamonaltar im gleichnamigen Museum, für die offiziellen Gäste ein Festakt mit einem anschließenden Empfang statt: In seiner Rede sagte Innenminister Frick:

> ‚Wir gedenken in dieser Stunde der Gefallenen des großen Krieges, die durch ihr Sterben eine neue Epoche der Geschichte der Menschheit eingeleitet haben. Die Olympischen Spiele sind im begriff, die große kultische Feier zu werden, die wir den gefallenen Helden des Weltkrieges ohne Unterschied der Nationen darbringen. [...] das Olympische Feuer brennt Euch zu Ehren, ihr toten Kameraden aus aller Welt, als ein Symbol des Flammenherdes, auf dem euer Leben sich verzehrt hat.‘[1486]

[1481] Miller 1936, S. 6.
[1482] Freudenthal 1928, S. 17. Zu Feuer als Symbol der Reinheit siehe Bachelard [1949] 1985, S. 134 ff.
[1483] Freudenthal 1928, S. 19.
[1484] Lurker *WdS* 1991, S. 611, Stichwort: ‚Reinigung‘.
[1485] Ebd.
[1486] *Hamburger TB* 206/30. Juli 1936.

2.3 ‚Opferschalen': Das Olympische Feuer im Stadion

Vom Lustgarten aus lief der letzte Fackelläufer über den längsten Abschnitt der geschmückten *via triumphalis* zur letzten und wichtigsten Station im westlich gelegenen Olympischen Stadion, um dort in einer riesigen Feuerschale die Olympische Flamme zu entzünden. Die eigens für die Spiele errichteten Anlagen des Reichssportfeldes[1487], die heute noch genutzt werden und zu besichtigen sind, liegen hintereinander auf einer Ost-West-Achse. Das Schwimmstadion und das Südtor liegen rechtwinklig dazu in der Nord-Süd-Achse. Den Schnittpunkt dieser Achsen bildet das „wehrhafte" runde Stadion. (Abb. 301)

Die ‚Opferschale', die mit der „heiligen Flamme" entzündet wurde, stand in der Mittelachse des Stadions, „an der westlichen, tiefeingeschnittenen Öffnung des Stadionrundes"[1488] am Marathontor, als deutliche „Siegesbekundung". (Abb. 302) Somit „exakt in der Fluchtlinie zum *templon*, der Langemarckhalle, deren Turm für jedermann sichtbar hinter der Flamme in den Himmel"[1489] ragte und vielfach als photographisches Motiv diente. (Abb. 303) Ähnlich wie die Markierung einer Stirnwand durch einen Altar oder einer Fahne betonte in dem Einschnitt ein breiter Sockelblock den „Mittelpunkt feierlicher Zeremonien"[1490]. Gleichzeitig war erneut der freie, erhabene Himmel als Hintergrundkulisse deutlich inszeniert.

Ein schlichter 2,20 Meter hoher Dreifuß trug die runde Feuerschale, die nach dem griechischen Vorbild des *tripus* gefertigt worden war. Zurzeit der ersten antiken Olympiaden stellten diese zum Teil riesigen Kessel, die aus dem besonders wertgeschätzten Material Bronze gefertigt waren[1491], die bedeutendsten Weihegaben in Heiligtümern und zugleich die wichtigsten Siegertrophäen dar. Die Berliner Schale bestand hingegen aus vier Millimeter starkem Eisenblech, die mit Schamottschotter ausgelegt wurde, um „eine gute Flammenverteilung in der flachen Schale" zu gewährleisten.[1492] Die Speisung mit Gas erfolgte über einen eigens eingerichteten „schlagwettersicheren" Raum.[1493] Bezeichnend für den Einsatz des Materials ist, dass hier keine Bronze oder ein wertvolleres Material, das zugleich eine tradierte Materialsymbolik oder gar eine patriotische Aufladung besessen hätte, verwendet wurde, sondern ein Material, das den praktischen

[1487] Siehe ausführlich zu der Architektur des Reichssportfeldes: Wolfgang Schäche und Norbert Szymanski: *Das Reichssportfeld. Architektur im Spannungsfeld von Sport und Macht*, Berlin 2001; Volker Kluge: Olympiastadion Berlin. Rundgang durch das ehemalige Reichssportfeld = Olympia stadium, Berlin 2000; Gerhard Krause: *Das Reichssportfeld,* Berlin 1936; Werner March: *Bauwerk Reichssportfeld*, Berlin 1936; *Das Reichssportfeld: eine Schöpfung des Dritten Reiches für die Olympischen Spiele und die deutschen Leibesübungen,* Hrsg. Reichsministerium des Innern, Berlin 1936.

[1488] Alkemeyer in Dreßen 1986, S. 68.

[1489] Ebd.

[1490] Mittig in Wagner 1991, S. 446.

[1491] Lamer/Kroh *WdA* 1989, S. 168 f., Stichwort: ‚Dreifuß'. In Athen sollen die Sieger ihre Dreifüße auf hohe Postamente aufgestellt haben.

[1492] Diem [1936] 1967, S. 76.

[1493] Ebd.

Anforderungen standhielt. Denn das Erlöschen der Flamme wäre eine kultische Katastrophe gewesen.

Feuerschalen und Rauchpfannen waren im Nationalsozialismus ein sehr beliebtes Motiv. (Abb. 304) Sie waren nicht nur ein wichtiger Bestandteil freistehender Pylonen, die Feststraßen und -plätze markierten, sondern gehörten auch bei den Monumentalbauten des Regimes zum festen Repertoire der Raumgestaltung. So befanden sich Flammenschalen auf den flankierenden Pylonen der Zeppelintribüne (Abb. 305), ebenso auf den Außentürmen und – den Abständen der Pfeiler angeglichen – auf dem Halbrund des Deutschen Stadions in Nürnberg. Auch die Ehren- und Pressetribüne der Luitpoldarena sollte mit Rauchpfannen ausgestaltet werden[1494], wie auch der geplante ‚Führerpalast' in Berlin. (Abb. 306 u. 307) Sogar die Eckpfeiler am ‚Haus der Deutschen Kunst' (1933-1937) wurden von großen Rauchpfannen gekrönt, die bei festlichen Anlässen entzündet wurden.[1495]

Wie die Tribünen, die stets mit der ephemeren Fahne oder mit Grüngirlanden geschmückt waren, stellten Feuerschalen eine Verbindung des festen mit dem ephemeren Material des Feuers oder des Rauchs her. Als unmittelbare Vorbilder für diese Verbindung hatten die Bismarck-Türme, auch ‚Feuersäulen'[1496] genannt, gedient. Dass der Feuerkult bereits vorher eng mit dem Totenkult verbunden war, zeigt auch die nächtliche Photographie eines Bismarck-Turmes von Wilhelm Kreis von 1914: Vom festungsartigen Turmbau steigen Flammen und schwarze Rauchwolken auf. Im Vordergrund sind die Lichtpunkte der Fackelträger zu erkennen.[1497] (Abb. 308) Diese Vorbilder werden allgemein bekannt gewesen sein – da durch Stiche und Graphiken verbreitet.[1498] (Abb. 309)

Zu dem Zeitpunkt der Olympiade kann als konkretestes zeitgenössisches Vorbild aus der parteieigenen Historie die ‚Ewige Flamme' gelten, die auf den Kandelabern aus Bronze in den Ehrentempeln des Münchner Königsplatzes zum Gedenken an die ‚Märtyrer der Bewegung' brannte. (Abb. 310) Die Ausprägung dieser Feuerinszenierung mag ebenfalls durch den Bismarck-Kult geprägt worden sein. Denn bereits 1898 waren auf dem Königsplatz zu dessen Totenfeier Flammenschalen auf den vier Ecken beider Türme und vor den Propyläen aufgestellt worden, wie zeitgenössische Holzstiche zeigen.[1499] (Abb. 311 u. 312) Durch die Wiederholung dieses Raumausstattungselements konnte die angeblich international-verbindende und friedensstiftende olympische Flamme in einem weiteren Kontext als zumindest nationalistisch (wenn nicht regimespezifisch) und vor allem als totenkultische Angelegenheit inszeniert werden.

[1494] BA R2/18722 nach Karow 1997, 52.
[1495] Weihsmann 1998, S. 663.
[1496] Freudenthal 1931, S. 352.
[1497] Michalski 1998, S. 74, Abb. 45.
[1498] Vgl. Springer in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 31/1992, S. 165.
[1499] Ebd.

Auch wenn diese Assoziationsebene bei den ausländischen Gästen nicht geweckt wurde, war sie zumindest für die Deutschen durch die permanente mediale Verbreitung vielfach noch unrealisierter Bauten und gerade das Element des Feuers in den Ehrentempeln zum ‚Heldengedenktag' als solches lesbar. Denn bereits die Anlage des Reichssportfeldes[1500] steckt, mit deutlichen Anleihen an die Sakralarchitektur des antiken Olympia, „voll sichtbarer Hinweise auf militanten Totenkult"[1501]. Dort fand die Verbindung zwischen körperlicher Ertüchtigung und totenkultischen Absichten ihre architektonische Umsetzung. Sogar die Namensgebung verschiedener Anlageteile, durch die „griechische und germanisch-deutsche Motive"[1502] verbunden wurden, agierte auf dieser Ebene: Das gänzlich neu entstandene, historienlose nationalsozialistische Gelände überspannte man mit einer selektiv ausgewählten Pseudo-Historie, die der Anbindung an den griechischen Körperkult und nicht zuletzt dem Opferkult diente.

Somit war nicht nur die Baustruktur des Reichssportfeldes und die Ideologie, die sich hinter dem Sport verbarg, mit eindeutigen militärischen und totenkultischen Absichten gekoppelt, sondern auch die ephemere kultische Raumausstattung. Feuerschalen galten im Nationalsozialismus als „Sinnbild des Opfertodes" oder „Zeichen des ewig Kämpferischen"[1503]. In Anspielung auf den germanischen Ahnenkult umschrieb ein Zeitgenosse mit gleichem Hintergrund den metaphorischen Gehalt von Flammen wie folgt: „Unsterbliche heben verlorene Kinder / mit feurigen Armen zum Himmel empor!"[1504]

[1500] Siehe zum Reichssportfeld: Schäche/Szymanski 2001; zum Architekten: Werner March, Werner Hegemann (Einleitung) und Thomas Schmidt (Nachw.): *Werner March* [Nachdruck Berlin, Leipzig, Wien, Hüsch, 1930], Berlin 2002.

[1501] Mittig in Wagner 1991, S. 450: „Der nähere Blick auf die Spiele von 1936 hat [...] Anzeichen dafür erbracht, [...] dass das ‚Reichssportfeld' nicht nur vorübergehend Schauplatz, sondern Instrument politischer ‚Formung' gewesen war. Sportlicher Kampf war als Gleichnis, ja als Vorbereitung des militärischen gefeiert worden: bis zur Konsequenz einer ‚symbolischen Verknüpfung des olympischen Sports mit dem Reich der Toten'." Siehe zum Reichssportfeld als „Ort des Totenkults": Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996, S. 331 ff. Sogar die Namen einzelner Abschnitte und Bauten (wie ‚Marathon' und ‚Langemarck') erinnern (wie die militärisch klingende Sprache in Riefenstahls Olympia-Filmen) „an kriegerischen statt an sportlichen Kampf". Mittig in Wagner S. 445.

[1502] Mittig in Wagner 1991, S. 244 f. „Die Türme tragen [...] die Namen der großen deutschen Stämme und sollen kundtun, dass das im Nationalsozialismus in seinen Stämmen geeinte Deutschland das Olympia-Stadion, in dem der olympische Gedanke in Deutschland sich verkörpert, in seine starke Obhut genommen hat." *VB* 206/24. Juli 1936.

[1503] Ackermann 1990, S. 258. Siehe zu einer dort aufgeführten Auswahl von Primärquellen Fn 79.

[1504] Abgedruckt bei Strasser 1934, S. 24. Ohne Angabe eines Verfassers.

3. Feuergrenzen: Reviermarkierungen und Revierüberschreitungen

Geographisch weithin ausgreifende Feuer, „die von Deutschlands höchsten Gipfeln herabstrahlten oder gleichsam wie Reviermarkierungen an den Reichsgrenzen plaziert wurden“, waren zur Sonnenwendzeit eine gängige Inszenierungsmethode.[1505] 1935 wurden als „Hauptereignis der ‚Reichssonnenwende‘“ 800 Feuer entlang der Lübecker Bucht gleichzeitig entzündet.[1506] Im darauf folgenden Jahr wurden die topographischen Dimensionen gleichsam erweitert und „die Hauptfeier auf der Zugspitze veranstaltet“[1507]. Diese Inszenierung wurde in einem Feierheft wie ein Naturereignis dargestellt, als man schrieb: „...die Häupter der Berge brennen“[1508]. Feuer als Raumgrenze zu verwenden, scheint ein Vorgriff auf eine strategische Maßnahme gewesen zu sein, um militärische Gegner abzuschrecken. So hatte Hitler „im Jahr 1943 von der überwältigenden psychologischen Abschreckung geschwärmt, die zweitausend Flammenwerfer anrichteten, wenn man sie entlang der Staatsgrenze gegen Feinde aufstellte“[1509].

Von der „dämonenabwehrenden Leucht- und Brennkraft und dem freundlich-feindlichen Dualismus“[1510] als eine Ureigenschaft des Feuers, auf die hier abgezielt wurde, ist auch im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* von 1929/30 zu lesen. Auch der Volkskundler Herbert Freudenthal beschrieb die „Leuchtkraft der Fackel, die [...] das Feuer in den Dienst der Dämonenbekämpfung“[1511] stellte und die mit der frühchristlichen Vorstellung eines Höllenfeuers einhergeht. Diese Tendenz war schon 1841 in den Zeilen des patriotischen Liedes *Flamme empor* von Christian Nonne artikuliert worden, das Eingang in zahlreiche nationalsozialistische Liederbücher fand: „Leuchte, du flammendes Zeichen, / Dass alle Feinde erbleichen...“[1512] Wie eine Vorwegnahme kriegerischen Einsatzes klingt eine weitere Propagandabeschreibung der abschließenden Licht- und Feuerinszenierungen zum Reichserntedankfest am Bückeberg 1933:

> Unter unbeschreiblicher Begeisterung verließ der Führer den Bückeberg, während rings auf den Höhen unter gewaltigen Donnerschlägen die Höhenfeuer aufflammten, Magnesiumlicht in allen Farben den ganzen Horizont in ein einziges Farbenmeer tauchte und der Ohrberg, von der Rückseite beleuchtet, wie eine Silhouette aus dem inzwischen dichter gewordenen Nebel emporstieg.[1513]

Erlebbar waren diese häufig auf Hügeln aufgestellten „Holzstoßfeuer“ nicht nur im Kontext eines dualistischen Weltbildes, das die „guten“ Opferbereiten ein- und die „Bösen“ ausschloss, sondern auch in der „Vorstellung militärischer Grenz*über*schreitung“[1514]. So ist schließlich eine Eigenschaft des Feuers seine „gefräßige“ Ausbreitungs-

[1505] Thöne 1979, S. 31.
[1506] Ebd.
[1507] Ebd.
[1508] Jansen/*Sonnwendfeuer* 1934, S. 5.
[1509] Krauter Kellein 1997, S. 201. Nach Speer/*Tagebücher* 1975, S. 279.
[1510] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 1389 ff. Stichwort: ‚Feuer‘.
[1511] Freudenthal 1928, S. 16.
[1512] Christian Nonne a. a. O. Zit. nach: Thöne 1979 S. 59.
[1513] Hardt 1936, S. 12.
[1514] Thöne 1979 S. 59. Kursivstellung Anm. d. Verfasserin.

fähigkeit, da es ein aggressives Vernichtungspotential besitzt. Wie in zeitgenössisch häufig verwendeten Metaphern, wie „Flammen sprühn“[1515] oder in zwei Gedichtszeilen sogar noch eindeutiger formuliert: „Funke, flieg‘ in die Zeit! / Künde Krieg weit und breit...“[1516], die schon als Rezeptionsvorgabe der eigentlichen Inszenierungen dienen konnten.

‚Freudenfeuer‘ sind in Form von ‚Siegesfeuern‘, die unmittelbar nach einer siegreichen Schlacht oder zum Gedenken daran entzündet wurden, bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückzuverfolgen.[1517] Während diese Feuer Memorialfunktion hatten, dienten die Höhenfeuer des Nationalsozialismus als Vorinszenierung und Verharmlosung des Krieges.[1518] Mit dem Feuer wurden zukunftsgerichtete Werte zelebriert. Das Feuer als Attribut der Massen konnte in diesem Kontext den Weg dorthin (deswegen beweglich; flackernd, lodernd) darstellen. So hieß es in einem Zeitungsartikel über die Höhenfeuer auf dem Bückeberg nicht weniger symbolträchtig und eroberungswütig bereits 1933: „Wenn es dann dunkelt, werden rings auf den Höhen die Feuer aufflammen, wird es wetterleuchten hinter den Bergen und der Sieg über die Vergangenheit und die kampfreiche Zukunft werden dadurch sinnvoll gezeigt.“[1519] Geweckt wird auch die Assoziation der biblischen Feuersäule (2 Mose 13,21). Der *Große Brockhaus* von 1930, in dem die „Feuersäule und Wolkensäule“ einen Eintrag erhielten, definierte diese wie folgt:

> Feuersäule und Wolkensäule, [sind] nach der Überlieferung der Israeliten das Zeichen der Gegenwart Gottes, unter dem das Volk Israel durch die Wüste bis zum Sinai [...] geführt worden ist. Vielleicht hat sich in dieser Überlieferung eine Erinnerung an den Vulkancharakter des Gottesberges erhalten. Die über dem Krater stehende, des Nachts leuchtende Rauchsäule konnte als Zielpunkt der Wanderung des Volkes Israel dienen.[1520]

In dem Feierheft zur Sonnenwende heißt es mit ähnlichem Gehalt: „Der lohende, weithin leuchtende Holzstoß der Sommersonnenwende aber ist ein Sinnbild für die ewige Flamme des Lebens und des Lebensrechtes von Volk und Nation.“[1521] Eine Zukunftsmetapher schwingt auch in der Definition von Feuerreden mit: Die „Feuerrede [...] zeige die Gegenwart und weise in die Zukunft. Spüren sollen wir, wie der eigene Lebenskreis sich einfügt in ein großes weites Bild“[1522]. So auch an anderer Stelle, die Hitlers strate-

---

[1515] „Flammen sprühn! / Laßt sie uns streuen / Dem neuen Beginn: / Das ist sein Sinn, / Dass aus Taten der Treuen / Reiche erblühn!“ Heinz Grunow: „Zur Sonnenwende“, in: *Wir tragen die Fahne. Lieder zur Feier*. Hrsg. Heinz Grunow und Otto Rummel, Kassel 1936, S. 10. Zit. nach: Thöne 1979 S. 60. Siehe zu weiteren Feuermetaphern in der spezifisch nationalsozialistischen Sprache: Thöne 1979, S. 63 f.

[1516] Abgedruckt in: KdF/*Sommersonnenwende* 1939, S. 55.

[1517] Siehe Freudenthal 1931, S. 351 f.

[1518] Vgl. Thöne 1979, S. 69. „Feuerbilder und -gleichnisse, denen [...] Vernichtungspotenz ganz oder weitgehend fehlte, vermochten zur Verharmlosung des Krieges beizutragen.“ Siehe dort weiter zu Kriegszuversicht und Kriegsverharmlosung durch Licht- und Feuerbilder S. 66 ff.

[1519] *Niedersächsische TZ* 232/1. Okt. 1933.

[1520] *Der große Brockhaus* Bd. 6/1930, S. 196, Stichwort: ‚Feuersäule und Wolkensäule‘.

[1521] KdF/*Sommersonnenwende* 1939, S. 13 f.

[1522] KdF/*Sommersonnenwende* 1939, S. 15.

gische Maßnahme und apokalyptische Visionen visualisiert: „Ganz Deutschland soll am Sonnwendtage seine Feuer entzünden als Sieges- und Mahnmale.“[1523]

3.1 Fahnen als lodernde Flammengrenzen

Festplätze nicht mit echten Feuerherden, sondern mit artifiziellen Feuergrenzen zu umgeben, reihte sich in jene Tendenz der Höhenfeuer ein: Auf den Festplatzwällen aufgestellte, im Wind wehende rote Fahnen, die in der Dunkelheit von unten mit Scheinwerfern angestrahlt wurden, konnten die gleichen Assoziationen auslösen wie züngelnde Flammen: So war bei vielen Inszenierungen das Feuer nicht real vorhanden, sondern wurde auf diese Weise imitiert. Diese Methode ermöglichte nicht nur wesentlich größere und höhere Flammen, sondern eine theoretisch unendliche Brenndauer – ganz im Gegensatz zur Fackel. Außerdem benötigten diese Flammen (pragmatischerweise) weder Brennstoff, noch verursachten sie Rauch und Qualm, was auch manche Inszenierung beeinträchtigen konnte.

Dieses Darstellungsverfahren scheint sich tatsächlich auf manchen Festplätzen aus dem Abrennen von Holzscheiten entwickelt zu haben. Denn 1934 hatte man noch rund um das Nürnberger Zeppelinfeld lodernde ‚Freudenfeuer‘ entzündet. Zwei Jahre später, als die Anlage fast fertig gestellt war, ersetzten die rings auf den Walltürmen aufgestellten Fahnen das Feuer: Die riesigen roten Fahnen wurden mit statisch ausgerichtetem Licht angeleuchtet. Durch ihre Bewegungen im Wind konnten sie wie züngelnde Flammen rezipiert werden. In der *Preussischen Zeitung* heißt es metaphorisch, sie würden „von innen heraus erglühen“[1524]. Auch die folgende Beschreibung der abendlichen Inszenierung auf dem Bückeberger Festplatz 1933 konzentriert sich auf genau diese Wirkung der beleuchteten Fahnen:

> Schon hat sich über dem Bückeberg der Abendnebel ausgebreitet, als plötzlich alle Scheinwerfer aufstrahlen, ihre ungeheure Lichtfülle auf den Kundgebungsplatz werfen und die Tausende von Hakenkreuzfahnen in ein helles Licht hüllen. Ein bezaubernd schönes, fast magisch wirkendes Bild, wie der Kundgebungsplatz mit seinem blutigroten Fahnenwall als leuchtende Insel aus dem Dunkel des Abends weithin sichtbar heraustritt.[1525]

Die ästhetisch-symbolische Wirkung lässt sich aus dem folgenden Absatz nachvollziehen:

> An der Rednertribüne flammten inzwischen die Scheinwerfer auf. Wie feurige Zungen schlagen die roten Behänge der großen Türme gen Himmel. Der Wald vieltausender Fahnen rings um die Felder strahlt im Flutlicht, ein blutroter feuriger Wald, der die Hunderttausende und Aberhunderttausende umschließt. Der Laubwald auf der Kuppe glüht, von unsichtbarem, geheimnisvollen Licht erhellt, in wundervoller Patina wie ein verzauberter Märchenwald. In der Ferne blinken die Lichter der Stadt Hameln und kleinerer Ortschaften. Noch sind die Schleier

[1523] Niggemann 1935, S. 17.
[1524] *Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936.
[1525] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 106.

> der Nacht nicht ganz herabgesunken. [...] Auf eine Handbewegung des Kanzlers hin trat atemlose Stille ein, als er seine Rede begann.[1526]

Auch in städtische Inszenierungsräume fand diese Methode Eingang, als im Berliner Tiergarten auf dem Großen Stern beim zweiten Staatsbesuch Mussolinis 1938 angestrahlte Fahnen einen Teil der Lichtinszenierungen bildeten: „Den makabren Vorgriff auf kommende Zeiten vervollständigten ‚bengalische Lichter in tiefem Rot. Sie umbranden mit ihrem Flammenschein den ganzen Platz'."[1527]

Ganz offensichtlich ist die Assoziation der zeitgenössischen Beschreibungen mit dem roten Blut. So stand das Feuer ohnehin mit diesem onmipräsenten Symbol in einer „Beziehung, die durch Vitalität, Leben und Farbe des Feuers gefördert wird"[1528]. Durch das Rot der Fahne konnte das Feuer jedoch in eine noch engere Verbindung mit dem Blut gebracht werden, als eine visuelle, fast plakative Komponente, die mit echtem Feuer nicht geschaffen werden kann, da es eher in gelblichen Tönen brennt. Hier verdichtet sich die Symbolik des Feuers, nicht „unproduktiv" zerstörend und vernichtend zu agieren, sondern – ganz dem Opferglauben verschworen – um zu erneuern, wie das Blut, das gleicherweise mit der Metapher der biologisch ausgelegbaren *Reinheit* verbunden ist. Gerade das nachfolgende Gedicht beinhaltet alle diese Metaphern nur allzu deutlich, die in den Inszenierungen – ob reell oder künstlich dargestellt – ihre visuelle und erlebbare Umsetzung fanden:

> Roter Brand, glühe auf!
> Nimm durchs Land deinen Lauf!
> Brenn' in allen deutschen Gauen!
> Brenne wach die Halben, Lauen!
> Roter Brand, glühe auf!
>
> Helles Licht, flamme weit!
> Dass da bricht die Dunkelheit!
> Leucht' den Jungen, leucht' den Alten!
> Licht muß doch den Sieg behalten!
> Helles Licht, flamme weit!
>
> Funke, flieg' in die Zeit!
> Künde Krieg weit und breit allen,
> die zu hadern wagen!
> Die im Herzen Zwietracht tragen!
> Funke, flieg' in die Zeit!
>
> Flamme, glüh Herzen heiß!
> Dass da früher jeder weiß,
> wo er seine Pflicht wohl finde
> und mit Blut sich an sie binde!
> Flamme, glüh Herzen heiß! [1529] *H. Scheu*

[1526] Hardt 1936, S.9.
[1527] Mittig 1979, S. 52. Nach einem Zeitungsbericht o.A.
[1528] Vondung 1971, S. 187.
[1529] Abgedruckt in: *Sommersonnenwende* 1939, S. 55.

II. ‚Lumen supranaturalis' – Lichtinszenierungen

1. Licht als Gestaltungsmittel

Als „das ephemere Gestaltungsmittel schlechthin"[1530], nahm das elektrische Licht eine primäre Rolle bei der Aus- und Neugestaltung von politischen Festräumen ein: Bei fast allen großen nationalsozialistischen Festen wurden Lichtinszenierungen veranstaltet oder zumindest ausprobiert. Nicht alle wurden als fester Bestandteil in die rituellen Festtagsapparate aufgenommen, da sie sich entweder formal, ikonographisch, organisatorisch oder auch technisch nicht immer als vorteilhaft oder gar als umsetzbar herausstellten.

Die Entwicklung lichttechnischer Einsätze begann unter dem nationalsozialistischen Regime bereits 1933 mit den Fackelzügen zur ‚Machtergreifung'. Die zusätzliche Ausstattung einer nächtlichen Feier mit Scheinwerfern sollte ein zentrales Motiv zur Ausgestaltung des politischen Raums werden und erreichte bereits drei Jahre später, 1936, ihren Höhepunkt durch die Schaffung einer virtuellen Architektur, dem Lichtdom, der bis 1938 jährlich wiederholt wurde. 1938 erhielt das Licht als integraler Bestandteil von Festarchitektur bei Benno von Arents Dauerfestschmuck für die Reichshauptstadt eine seiner endgültigsten Ausformungen. So blieb die Verwendung nicht auf monofunktionale Gelände beschränkt, sondern die Lichttechnik wurde auch in der Stadt unter ebenso großem Aufwand eingesetzt.[1531] Auch im Rahmen von Ausstellungen wurden im Nationalsozialismus weiterhin vielfach Lichtinszenierungen veranstaltet.[1532]

Die Nutzung elektrischen Lichts gehörte zu den innovativeren Leistungen der gestalterischen Kräfte im Nationalsozialismus, die an mannigfache Vorbilder der vorausgegangenen Dekaden, vornehmlich an die Neue Sachlichkeit anknüpften. Die „Begeisterung für das Licht als immaterielles Gestaltungselement" war wie der Kristall ein Leitmotiv, das die Architekturexperimente der Avantgarde bestimmt hatte.[1533] Sobald elektrisches Licht gleichmäßig und regelmäßig verfügbar war, wurde es als architektonisches Element eingesetzt. Moderne Materialien wie Glas, Eisen und Licht waren bereits während der Weltausstellungen Mitte des 19. Jahrhunderts auf eine nahezu revolutionäre Weise eingesetzt worden. Im Zuge einer Demonstration wissenschaftlich-technischen Fortschritts war eine Reihe von Bauformen hervorgebracht worden, die eng mit der industriellen Entwicklung verbunden war und einen neuen Umgang mit diesen

[1530] Roland Jäger: „Truppentriumph und Kaiserkult. Ephemere Inszenierungen in Hamburg", in: Diers 1993, S. 86.

[1531] Aus Anlass der Olympischen Spiele 1936 und zu beiden Staatsbesuchen Mussolinis wurden mit Flakscheinwerfern, die um das Olympiastadion aufgestellt wurden, große Lichtinszenierungen veranstaltet. Zu diesen Lichtinszenierungen stehen genauere Untersuchungen noch aus. Im Rahmen dieser Arbeit waren sie wegen des Umfangs nicht zu leisten.

[1532] Zum Beispiel im Zuge der Düsseldorfer Ausstellung *Schaffendes Volk,* 1937: Der künstlerische Leiter, Walter von Wecus, setzte sich mit ephemeren Gestaltungsmitteln auseinander. In dem Vorwort eines von ihm verfassten Artikels heißt es: „Das Erdenken und Gestalten wirksamer Fest- und Feierwirkung ist wohl gerade bei Ausstellungen und ihren Veranstaltungen besonders wichtig." Von Wecus in *Beilage zum ‚Baumeister'*9/Sept. 1937, S. 201. Siehe zu der Ausstellung auch: *ZdB* 31/4. Aug. 1937, S. 791-797.

[1533] Lampugnani/Schneider 1994, S. 10.

Materialien einleitete. Das Licht ging, als eine „herbeigesehnte Erneuerung", konform mit diesen technischen Innovationen, die eine neue Transparenz, Transzendenz und Schwerelosigkeit in der Architektur der Frühmoderne zum Ausdruck brachten.[1534]

Die ‚Modernisten' verbanden mit dem künstlichen Licht die Aura der Großstadt, vielmehr noch weltstädtisches Gepräge[1535]. Als „Demonstration neuartiger Schönheit"[1536], war jene Lichttechnik schon bei Filmfestspielen, -premieren, Ausstellungen und bei der Inszenierung der Großstadt in allen Variationen und Formen dargeboten worden. Diese neuen Bildmotive wurden wiederum in den entsprechenden rern, -katalogen und auf Postkarten verbreitet. (Abb. 313 u. 314) Die Einrichtung von Beleuchtungsanlagen avancierte zu einem ganz neuen Arbeitsfeld für Architekten und Techniker geworden. Die Tätigkeiten des Lichttechnikers sollten auch unter dem nationalsozialistischen Regime in Anspruch genommen werden. Als wichtigster Lichtkünstler ist Albert Speer zu nennen, der mit dem so genannten Lichtdom in Nürnberg eines der spektakulärsten und durch seine mediale Verbreitung am nachhaltigsten beeindruckenden Lichtgebilde der Moderne schuf.[1537]

In den „fortschrittlichen" Städten der 20er Jahre hatte sich die Verwendung des Lichts als Gestaltungsmittel vordergründig auf kommerzielle Gebiete ausgebreitet, wie bei der Leuchtreklame, wo das elektrische Licht unter dem Motto „Licht lockt Leute" eingesetzt wurde und unter deren Führung „die Lichttechnik [...] eine rasante Entwicklung durchlaufen" hatte.[1538] Die temporären Lichtinszenierungen der forschrittlichen Städte wie auch die der internationalen Weltausstellungen warben für Kommerzielles, die der Nationalsozialisten jedoch für Politisches.[1539] Dabei ging es weniger um konkrete for-

[1534] Auer in Flagge 1991, S. 140.

[1535] Wie beispielsweise bei der Veranstaltung ‚Berlin im Licht' vom 13. bis 16. Oktober 1928. So heißt es in dem ausführlichen ‚Bericht über die Bedeutung der Lichtfestveranstaltung' vom 1. Mai 1928: „Wir betrachten diesen Wettbewerb als ein Mittel für die wirksame Steigerung der Leistungsfähigkeit Berlins im Interesse der gesamtdeutschen Wirtschft. Für die weltpolitische und weltwirtschaftliche Bedeutung Deutschlands ist die Ausgestaltung seiner Hauptstadt zu einem leistungsfähigen Instrument der Weltwirtschaft von grösster Wichtigkeit." (LA Berlin, A Rep. 001-02, Nr. 58).

[1536] Mittig 1979, S. 47.

[1537] Inwieweit Speers Lichtdom auch die heutige Rezeption von Lichtspektakeln im öffentlichen Raum prägt, war am eindeutigsten in der öffentlichen Debatte um die Lichtspiele zur Milleniumsfeier in Berlin zu erfahren, welche die Eventgruppe ‚Art-in-Heaven' unter der Leitung des Regisseurs Gert Hof an der Siegessäule inszenierte. Die Lichtinszenierungen standen im Zusammenhang mit der orchestralen Musik *The Millennium-Bell,* die der Pop-Komponist Mike Oldfield eigens für die Feiern schrieb. Zum Konzert und Ausschnitte der Dramaturgie siehe die VHS-Kassette „Mike Oldfield. The Art in Heaven Concert", POLAR, Gescher, [o.J.] 70 Min. Siehe zur Lichtinszenierung besonders die Berliner Lokalpresse zwischen September und Dezember 1999. Hier seien exemplarisch nur wenige Artikel angeführt wie: Detje Niehuis: „Rekord: Eine Million Besucher zur Jahrtausendwende in Berlin. Zehn Millionen Mark kostet das Millenium-Fest", in: *Berliner Zeitung* vom 16. September 1999; Susanne Wündisch und Stefan Ehlert: „Siegessäule nicht mehr im Zentrum der Lichtshow. Millenium Feier. Das neue Konzept bedeutet mehr Aufwand, höhere Kosten und längere Verkehrssperren", in: *Berliner Zeitung* vom 21. Dezember 1999; Jörn Hasselmann: „'Art in Heaven'. Die ersten Scheinwerfer am Großen Stern sind installiert. Aufbau für Lichtspektakel hat begonnen – Weiträumige Sperrungen", in: *Der Tagesspiegel* vom 27. Dezember 1999. Zur Debatte siehe ebenfalls die Lokalpresse wie auch Stellungnahmen in der *Süddeutschen Zeitung*, in der *ZEIT* und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* aus dem genannten Zeitraum. Die Lichtskulptur Gelmeroda hingegen wurde im Rahmen des Kulturstadtjahres in Weimar, 1999, positiv aufgenommen. Auch zu Premierenfeiern sind Lichtspektakel zu einer populären Inszenierungsmethode avanciert.

[1538] Mittig 1979, S. 45.

[1539] In diesem Zusammenhang schrieb auch Hans-Ernst Mittig: „Ein anschaulicher Ausdruck dieser Teilidentität sind Motivzusammenhänge zwischen Ausstellungsarchitektur und nationalsozialistischer Repräsentationsarchitektur. Sie wurden in der Kunstwissenschaft bisher außer acht gelassen." Mittig 1979, S. 42 f. Hitler sah in den kommerziellen

male Vorbilder, als um den Status des Lichts als „lockendes“ und illusionsbildendes Medium, wie es 1937 im *Baumeister* hieß: „Das *Licht*, das den Menschen durch seinen strahlenden, leuchtenden Glanz emporreißt aus dem täglichen Gleichmaß, aus täglicher Arbeit und Lebenskampf, wurde zu allen Zeiten und bei allen Völkern als Höhepunkt faszinierenden *Schmuckes* festlicher Veranstaltungen angewandt.“[1540]

Besonders in der Ausformung und Verwendung von Licht zur Schaffung illusionistischer Wirkungen und Räume für den „Neuen Menschen“ sollten autokratische Herrschaftsstrukturen und vaterländische Unität erlebbar umgesetzt werden. Konform mit der Verwendung des Urelements Feuer trat das künstliche Licht an die Stelle des mystifizierenden Lichts, wie es für beleuchtete Sakralräume seit jeher verwendet wurde: So war der ursprüngliche Ort des Lichts die Kultstätte, und schon dort wurde das Licht manipuliert und gelenkt, um Göttlichkeit und Erhabenheit für den Gläubigen erlebbar zu machen. (Abb. 315)

1.1 Die Isolierung und Erweiterung von Fragmenten im Festraum

In den 20er Jahren waren die tastenden und ausgreifenden Arme, die rhythmischen Abläufe und Bewegungen der ‚Lichtspiele‘[1541] von den zeitgenössischen Künstlern begeistert als „neues künstlerisches Genre“ aufgefasst worden.[1542] Licht war eines der avantgardistischen Medien und revolutionierte ebenso die Bühne.[1543] Die Möglichkeiten raumentgrenzender Dimensionen prägten die positive Rezeption. (Abb. 316 u. 317) Während zu dieser Zeit die Überwindung der Malerei und die Eröffnung neuer künstlerischer Dimensionen ebenso prägnante Kriterien darstellten[1544], rückte unter dem national-sozialistischen Regime das Bestreben, „konservative“ Medien abzulösen, bekanntlich in den Hintergrund. Geweckt war aber das Bewusstsein – was sich schon in der Lichtreklame der Städte gezeigt hatte –, wie die Räume einzuteilen, zu ordnen, einzugrenzen oder auch zu erweitern waren.

Zu einem elementaren Gestaltungsmittel wurde dieses Verfahren innerhalb des Festraums – sowohl in der Stadt als auch innerhalb eines isolierten, abgelegenen Terrains. (Abb. 318 u. 319) Diese Methode eignete sich besonders dazu, in den Städten besonders historische Gebäude oder gar ganze Straßenzüge entweder zu beleuchten oder gänzlich

---

Bauten sogar eine Konkurrenz. So mag er 1935 in einer seiner Nürnberger Kulturreden deshalb bemängelt haben: „Es ist unmöglich, den Monumentalbau des Staates oder der Bewegung in eine Größe zu bringen, die zwei oder drei zurückliegenden Jahrhunderten entspricht, während umgekehrt der Ausdruck der bürgerlichen Schöpfungen auf dem Gebiete des privaten oder gar kapitalistischen Bauens sich um das Vielfache verstärkt und vergrößert hat.“ „Rede in Nürnberg“, Nachdruck in: Max Domarus: *Hitler. Reden und Proklamationen, 1932-1945*, Bd. 1, Würzburg 1962, S. 282 f. Zit. nach: Pehnt 1983, S. 347.

[1540] Von Wecus in *Beilage zum BM* 9/Sept. 1937, S. 201. Kursiv im Original.

[1541] Zur Definition von Lichtspielen: Hoormann in *Ausst. Kat. Licht* 1998, S. 11; vor allem: Hoormann 2002.

[1542] Siehe: Hoormann in *Ausst. Kat. Licht* 1998, S. 10 ff.

[1543] Siehe dazu: Carl-Friedrich Baumann: *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampenscheinwerfer*, Stuttgart 1988.

[1544] Ebd.

zu negieren: Gerade das Brandenburger Tor[1545] wurde sehr häufig angestrahlt – wie zur ‚Machtergreifung', als das Monument als politisch okkupiertes Freiheitssymbol inszeniert wurde. Historische Bauten im Rahmen von Festivitäten anzustrahlen war bereits in den 20er und 30er Jahren eine beliebte Inszenierungsmethode: Es gab „kaum eine größere Stadt [...], die nicht irgendwann ihre ‚Lichttage', ‚Lichtwoche' oder ‚Son-et-lumière' feierte."[1546] Wagen fuhren durch die Städte, die mit Scheinwerfern die wichtigsten historischen Gebäude der Stadt anstrahlten.[1547] Dieses Verfahren, historische Bauten und Denkmäler aus der Dunkelheit hervorzuheben, wurde im ‚Dritten Reich' weiterverfolgt.[1548] (Abb. 320-322) Mit besonderer Sorgfalt galt es, die Staatsarchitektur mit dem neuen Medium zum Erstrahlen zu bringen.

Hinzu kam schon früh die Nutzung des elektrischen Lichts, um nicht nur Architektur, sondern auch einzelne Objekte und Fragmente des Festraums anzustrahlen und zu akzentuieren: Bei der Abendfeier zum 1. Mai 1933 auf dem Tempelhofer Feld[1549] in Berlin wurden mit Scheinwerfern die 1.000 Hakenkreuzfahnen der mehrstufigen Holztribüne angeleuchtet. (Abb. 323) Es ließ sie erscheinen wie ein „Fahnenberg", der mit dem Blau des Abendhimmels kontrastierte[1550] und diese Kontraste farblich steigerte und multiplizierte. Das Motiv der Bewegung konnte durch die Anstrahlung von Fahnen mit dem ansonsten statischen Licht umgesetzt werden. Auch 1934 wurden auf dem Bückeberger Festplatz die Fahnen, die in unregelmäßigen Abständen den Platz umgaben, und die beiden Tribünen abends angestrahlt.[1551] (Abb. 324) Sogar der riesige Kranz des Hamelner Erntebaums erstrahlte abends als heller Lichtkranz. (Abb. 325)

Benno von Arent hatte diese Methode in seinem Dauerfestschmuck für Berlin perfektioniert, wie Heinz Weidner beschreibt:

> Bezeichnend für diesen Dauerschmuck Berlins ist [...] die weitgehende Berücksichtigung seiner Wirkung im Dunkel durch Verwendung besonderer Lichteffekte. War schon bei früheren Ausschmückungen die Beleuchtungstechnik in immer steigendem Maße in Erscheinung getreten, so erreichte sie hier einen beachtenswerten Punkt ihrer Entwicklung. Abgesehen von der bereits bekannten Anstrahlung der Baudenkmäler (z.B. Brandenburger Tor, Schloß u.s.w.) mit Hilfe von Quecksilberdampflampen usw., zu der nun auch noch die Beleuchtung der Springbrunnen kam, wurden auch die Bauten der eigentlichen Festarchitektur angestrahlt oder sogar, wie besonders die Pfeiler und der Schlußaufbau Unter den Linden, durch eingebaute, unsichtbare Scheinwerfer so reizvoll beleuchtet, dass sie fast noch ihre Wirkung bei Tageslicht übertrafen.[1552] (Abb. 326)

[1545] Für den Platz am Brandenburger Tor hatte der Künstler Naum Gabo erst wenige Jahre zuvor, 1928, einen lichttechnischen Entwurf eingereicht. Siehe dazu Hoormann in *Ausst. Kat. Licht* 1998, S. 15.

[1546] Siehe dazu Schievelbusch 1992, S. 39 f.

[1547] Ebd.

[1548] Wie beispielsweise Johannes Krüger ausführlich beschrieb in einem Artikel, der aus der ‚Dritten Tagung der Deutschen Lichttechniker' (29. September bis 1. Oktober in München 1938) hervorging. Krüger in *DB* 40/5. Okt. 1938, S. B 1089 f.

[1549] Verantwortlich für die Beleuchtungsanlage war ein Assistent Joachim Teichmüllers, Ernst Hölscher, der am Lichttechnischen Institut Karlsruhe gearbeitet hatte. Siehe dazu Krauter Kellein 1997, S. 175 f.

[1550] *Illustrierter Beobachter* 44/1. Nov. 1933, S. 1443.

[1551] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 106.

[1552] Weidner 1940, S. 154 f.

Eine weitere Inszenierungsmaßnahme, die in der Beschreibung nicht benannt wurde, trat ebenfalls bereits 1933 in Erscheinung: Es waren nur wenige Sturmtrupps, die an dem Abend des 21. März 1933 – zum Tag der propagandistischen Einswerdung von Preußentum und Nationalsozialismus in Potsdam – aufmarschiert waren. Wie bei einer Theaterinszenierung hatte zusammengefasstes Scheinwerferlicht sie den Zuschauern bedeutend größer erscheinen lassen: „...wie mächtige Quader, die sich aus der Dunkelheit heraushoben, als kämen sie aus der Unendlichkeit und hinter ihnen stünde eine unendliche Masse“[1553]. Scheinwerfereffekte dienten damit ebenso zur Erweiterung von *menschlichen* „Raumfragmenten“. Dieses Prinzip wurde auch in der *Baugilde* beschrieben: „Nicht nur die Bauten wurden am Abend durch Anstrahlung gegliedert und zu schönster Wirkung erhoben, auch die Menschenmassen wurden in einzelnen Gruppen angestrahlt.“[1554] Genauso wie bei den Fackelmärschen wurde das Licht „als ein umfassendes Disziplinierungsprogramm für einen großen Personenkreis klar definiert“[1555].

1.2 ‚Lichtarchitektur’: Erste Versuche auf dem Bückeberg 1933

Schon früh kristallisierte sich ein eindeutiges Bestreben des Regimes heraus, *raum*begrenzende Wirkungen schaffen zu wollen – in ganz ähnlicher Weise, wie es mit den Höhenfeuern und der Anstrahlung von Fahnen praktiziert wurde. Theoretische Debatten wie eine ganze Reihe von lichttechnischen Einsätzen und Experimenten verdeutlichen dieses unverkennbare Anliegen, mit Licht materiell autonome, einheitsstiftende, vom Alltag abgegrenzte Kulträume schaffen zu wollen. Während die angestrahlte Reichskanzlei oder der ‚Deutsche Pavillon‘ „noch die Kombination von Architektur und Licht“[1556] waren, und auch die Heranziehung eines materiellen Vehikels, wie die Fahne, auf welches Licht gerichtet wurde, stets das jeweilige Objekt thematisierte, zielte die Schaffung einer reinen Lichtarchitektur auf die Wahrnehmung der Lichtmaterie und des virtuellen Raums ab.

Dieses Bestreben beruhte hauptsächlich auf Tendenzen der Neuen Sachlichkeit. 1926 hatte Joachim Teichmüller, Elektrotechniker und Leiter des 1922 gegründeten *Lichttechnischen Institutes* in Karlsruhe, die Möglichkeit der Verwendung des Lichts als raumgestaltende Kraft dargestellt und mit dem Terminus der ‚Lichtarchitektur’ belegt; 1927 publizierte er einen gleichnamigen Artikel.[1557] Obwohl der Begriff ‚Lichtarchitektur’ schon seit den Weltausstellungen in Gebrauch war und auch der

[1553] Blachetta 1933 (o.S.). Zit. nach: Eichberg/Dultz u.a. 1977, S. 57, Fn 42.

[1554] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1011. Hier bezogen auf die Lichtdominszenierung.

[1555] Krauter Kellein 1997, S. 198.

[1556] Albert Speer schrieb hier: Der Deutsche Pavillon war „noch die Kombination von Architektur und Licht. Wenig später verzichtete ich dann ganz auf gebaute Architektur. Auf dem Reichsparteitag ließ ich erstmals 150 Flakscheinwerfer [...] ein Rechteck aus Licht formen.“ Speer 1975, S. 636.

[1557] Erstmalig 1926 auf der Lichttechnischen Ausstellung auf der Gesolei in Düsseldorf „mit großen Lettern an eine Wand” geschrieben. Teichmüller in *Licht und Lampe* 13,14/1927, S. 421. Siehe zu dem Institut und dessen Verflechtungen: Krauter Kellein 1997, S. 173 f.; Oechslin in Flagge 1991, S. 101.

Literat Paul Scheerbart bereits 1906 diese Bezeichnung verwendet hatte[1558], wurde er erst durch die Publikation Teichmüllers innerhalb von Architekturdebatten wirklich publik.[1559] Teichmüller definierte sie als eine Architektur, die „selbst lichtspezifische Wirkungen hervorbringt und diese genauso benützt wie irgendwelche anderen architektonischen Elemente“[1560]. Ab dato sollte „Licht berechenbar werden – ein Instrument in der Hand des Architekten“[1561].

Aus zeitgenössischen Fachpublikationen zum Bauen unter dem NS-Regime wird ersichtlich – wie die Architekturbesprechungen von Wilhelm Lotz und Walter Riezler oder die Artikel zur Lichtarchitektur eines Dr. Gammas[1562] bestätigen –, wie stark dieser Begriff noch im Nationalsozialismus und vor allem für den zeitgenössischen Rezipienten gegenwärtig war. Dass man scheinbar förmlich danach strebte, mit Licht autonome Architekturen zu bauen, wird auch in einem Artikel aus der *Deutschen Bauzeitung* 1936 deutlich:

> In unserer Zeit hat nur die Kolonialausstellung in Paris [...] einmal den Versuch gemacht, aus Licht zu bauen, aus Licht und Wasser. Dass man senkrecht steigende Fontänen [...] bei Nacht durchleuchtet, ist nichts neues und im Grunde Vorführung leuchtender Materien, nicht aber Bau aus solchen Vergänglichkeit[en] wie Licht und bewegtem Wasser aber war auf jener Ausstellung der Bogengang, der entstand nicht als eine feststehende Tatsache, sondern aus Wirkung – der Wirkung des Lichts an der Reihe der Kurven des schräg geworfenen Wassers bei Nacht.[1563]

Im Zuge politischer Propaganda war die Lichtinszenierung auf dem Bückeberg, am Abend des 10. Oktober 1933, überhaupt der erste Versuch von Speer, eine Lichtarchitektur zu schaffen. (Abb. 327) Er hatte um den gesamten Festplatz Filmscheinwerfer aufstellen lassen, die einander zugeneigt waren und deren Strahlen eine Art Licht-Dach über dem Platz bildeten, das die „Illusion eines amphitheaterähnlichen Gebildes“[1564] hervorrief. Gerade weil durch die zu leistungsschwachen Filmscheinwerfer die raumbegrenzende Wirkung misslungen war, wird in Propagandabeschreibungen von 1933 nur wenig auf die Lichtinszenierung eingegangen. Trotz bereits getroffener baulicher Maßnahmen wurde sie nicht wiederholt.

[1558] Paul Scheerbart: „Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman“, in: Ders. *Das große Licht*. Gesammelte Münchhausiaden, [Berlin 1906], Frankfurt a. M. 1987, S. 20. Nach Krauter Kellein 1997, S. 103, Fn 298. Zu Scheerbart und seinen Auseinandersetzungen mit Licht siehe dort weiter.

[1559] Vgl. dazu Römhild 1992, S. 13 f.; Oechslin in Lampugnani/Schneider 1994, S. 117 f. Der Publikation mit dem Titel ‚Lichtarchitektur‘ war ein Vortrag vorausgegangen. Veröffentlicht wurde der Artikel in einem Sonderdruck der Zeitschrift *Licht und Lampe*, Heft 13,14/1927, S. 421 f.

[1560] Oechslin in Lampugnani/Schneider 1994, S. 117.

[1561] Auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona wurden erstmals „Termini wie Licht als Werkzeug, Licht als Stimmungsmittel, Farbklima und Farbhygiene, Architekturlicht und Lichtarchitektur in Umlauf gebracht”. Auer in Flagge 1991, S. 140.

[1562] Siehe Gamma in *DB* 40/3. Okt. und 51/19. Dez. 1934.

[1563] Gamma in *DB* 51/19. Dez. 1934, S. 1003.

[1564] Krauter Kellein 1997, S. 166. Es ist daher höchst unwahrscheinlich, dass Speer „auf der Pariser Weltausstellung von 1937 seinen ersten Schritt in Richtung auf eine autonome Lichtarchitektur mit dem Deutschen Pavillon unternommen“ hat, wie Krauter Kellein (S. 155) schreibt. Erstens war der Deutsche Pavillon keine autonome Lichtarchitektur und zweitens basiert die Angabe Speers auf seinen Tagebüchern, die 1975 erschienen und häufig auf Reflexionen aus der Zeit seiner Inhaftierung, also dreißig Jahre später, beruhen. Auch die Vermutung Krauter Kelleins, er habe den „Lichtdom als eine Art Konkurrenzprojekt zum [...] Eiffelturm geplant“ (ebd.), basiert nicht auf stichhaltigen Quellen oder sonstigen Beweisen.

Nicht nur das ästhetische Anliegen, einen in der Dunkelheit abgegrenzten Raum herzustellen, war nicht befriedigend, sondern anscheinend hatten sich zu viele Menschen bei ihrer Rückkehr vom Festplatz in die umliegenden Ortschaften in der Dunkelheit des ländlichen Ambientes verirrt.[1565] Szenographisch hingegen bot das Gelände gute Voraussetzungen. Denn nur in „der Ferne blinken die Lichter der Stadt Hameln und kleinerer Ortschaften“[1566], wie man schrieb. Gerade die Dunkelheit der Umgebung war für die Wirkung einer solitären Lichtarchitektur eine unabdingbare Voraussetzung, und Laternen an den Wegrändern aufzustellen, um den Weg zu markieren, wäre nicht nur ein weiteres finanzielles Problem gewesen, sondern zu sehr mit kleinstädtischem Flair behaftet und zudem illusionszerstörend gewesen. Die prägende ästhetische Form sollte der nach Hameln zurückkehrende „Lavastrom“ der Fackelträger bilden. Die Lichtinszenierungen im Rahmen der Reichserntedankfeste wurden fortan nach Goslar verlegt.

Erst ab 1936 sollten im Zuge der militärischen Aufrüstung Strategien entwickelt werden, die mit neuen Gestaltungselementen riesige Lichträume schufen und mit denen Licht zu einem „vollwertigen” Baumedium wurde. Es scheint, als wäre der Lichtdom auf den Reichsparteitagen sogar rückwirkend als Höhepunkt und deswegen auch als Maßstab betrachtet worden, wenn es 1939 über die Lichtinszenierungen in Goslar hieß: „Und dann wölbt sich über Goslar ein Lichtdom wie eine große Erntekrone.“[1567] Auch über die Lichtinszenierungen anlässlich der Olympischen Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen und der XI. Olympischen Spiele in Berlin, im August 1936, wurde ein Monat später geschrieben: „Alle diese Versuche sind jetzt gekrönt worden von diesem gigantischen Scheinwerfereinsatz, den Arch. Albert Speer auf dem Zeppelinfeld vornahm.“[1568]

Denn als die Schaffung einer Lichtraum-Architektur mit dem Lichtdom endlich gelungen war, spiegelte sich auch die frühere Unzufriedenheit über die Inszenierung am Bückeberg im offiziellen Pressetext wider. Erst im Nachhinein also bewertete man die Bückeberger Inszenierung lediglich als einen „Versuch mit Scheinwerfern [...] mit unzureichender Lichtstärke, da damals die notwendigen Geräte noch nicht konstruiert waren“[1569]. Speer schrieb ebenfalls erst später darüber: „...die Filmscheinwerfer vermögen eine theatralisch aufgebaute Kulisse dramatisch auszuleuchten, doch zu einer raumbegrenzenden, Lichtraum schaffenden Wirkung reichen sie nicht aus.“[1570]

[1565] Gelderblom 1998, S. 48. Dieses Problem scheint öfter vorgekommen zu sein. Denn auch die unzureichende Straßenbeleuchtung um das Reichsparteitagsgelände wurde bemängelt, wie es in einem Erfahrungsbericht heißt: „Viele PL und SA Männer irrten in der Dunkelheit stundenlang im Gelände umher und konnten sich nicht zurecht finden.” *Erfahrungsbericht* vom 10. Oktober 1938, S. 3 (Sta N C 7/I GR 961).

[1566] Hardt 1936, S. 9.

[1567] Jarosch 1939, S. 91.

[1568] *Pressetext* „181,2 Milliarden Kerzen strahlen 15.000 m hoch. Der Lichtdom über dem Zeppelinfeld“ vom 13. September 1936, Blatt 25 f. (Sta N C 7/I GR 949).

[1569] Ebd.

[1570] Arndt/Koch/Larsson 1978, S. 82 u. Abb. S. 83.

Aus diesem Grund ist auch in der Literatur weitgehend unbekannt, dass der Lichtdom nicht 1936, sondern vermutlich bereits 1934 das erste Mal inszeniert wurde.[1571] Denn die Inszenierung wurde erst umfassend propagiert, als man die Umsetzung perfektioniert hatte. Das Jahr 1936 kann überhaupt für das ‚Dritte Reich' förmlich als das „Jahr des Lichtes" gelten, das alle nachfolgenden Inszenierungen prägte, mehr noch den Stand zukünftiger Inszenierungen in ritualisierter Form manifestieren sollte.

2. Der Lichtdom

Als 1936 auf dem Zeppelinfeld des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg aus 151 Flakscheinwerfern blaues Licht senkrecht in den Himmel flutete und sich langsam, hoch oben über den Köpfen der Massen, zu einem gewaltigen Dom geschlossen hatte, gelobten sie, an „einen Herrgott im Himmel" zu glauben, der ihnen Hitler als Erlöser gesandt habe.[1572] Goebbels' Anliegen schien erfüllt worden zu sein: In der ersten Ausgabe der *Vorschläge* zum nationalsozialistischen Festtagszyklus, die er 1933 Hitler vorlegte, hatte es geheißen: Bis jetzt „sei die Propaganda extensiv gewesen, nun müsse sie intensiv werden. Es sei nicht mehr so wichtig, eine große Teilnehmerzahl anzusprechen, jetzt komme es vielmehr darauf an, das ‚innere Erleben' zu aktivieren. Die Teilnehmer sollten ‚zum Bekenntnis mitgerissen' werden."[1573] (Abb. 328)

Albert Speers Lichtdom wurde als kultischer Höhepunkt der gesamten, minutiös durchorganisierten Reichsparteitage auf dem Zeppelinfeld inszeniert. Die Wirkung dieser Lichtinszenierung muss tatsächlich überwältigend gewesen sein, da sogar ausländische Botschafter darüber positiv berichteten. Die ‚nächtliche Weihestunde' fand am fünften Tag im Rahmen des ‚Appells der Politischen Leiter' statt. Ab 1936 wurde diese Lichtinszenierung Bestandteil des fest vorgegebenen zeremoniellen Ablaufs der Parteitage, den Hitler selbst bis in die choreographischen Einzelheiten der Kundgebungen festlegte[1574] und wurde im Wesentlichen in der gesamten „Friedenszeit" des NS-Systems beibehal-

[1571] Leni Riefenstahl schreibt, dass es einen Lichtdom „auf dem Parteitag 1934 nicht gab"(Brief vom 27.10.1997 an die Verfasserin von Frau Inge Brandler, Sekretärin Leni Riefenstahls. Sie schreibt hier: „Zunächst möchten wir Ihnen mitteilen, daß der ‚Lichtdom' nicht in *Triumph des Willens* vorkommt, da es ihn auf dem Parteitag 1934 nicht gab".) Ich vermute aber, in Anschluss an Burden (1967, S. 123 f.), dass in dem Jahr der erste Lichtdom stattfand. Dieser erfüllte aber weder die inszenatorischen Massstäbe noch die technischen und daraus folgenden ästhetischen Kriterien zur bildlichen Reproduktion. Er wurde deshalb kaum propagiert - als hätte er nie existiert. 1935 fand kein Lichtdom auf den Reichsparteitagen statt, wie sich anhand von Primärquellen belegen läßt. (Weder in bereits erwähnten ergebnislosen Stichproben in der zeitgenössischen Presse noch in den *Offiziellen Berichten* und *Reichstagungs-Bänden* wird ein Lichtdom erwähnt.)

[1572] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 172. Dort heißt es: „In dieser Weihestunde, wo ein unendlicher Dom sich über uns wölbt, der in die Unendlichkeit geht, da wollen wir geloben: [das ‚Glaubensbekenntnis' lautet:] Wir glauben an einen Herrgott im Himmel, der uns geschaffen hat, der uns lenkt und behütet und der Sie, mein Führer, uns gesandt hat, damit Sie Deutschland befreien. Das glauben wir, mein Führer." Das Ritual des Glaubensbekenntnisses wurde auf allen Reichsparteitagen, auf denen der Lichtdom inszeniert wurde, rezitiert.

[1573] *Vorschläge* der Reichspropagandaleitung zur nationalsozialistischen Feiergestaltung vom April 1935, Gesamtverantwortlich: Fritz Kaiser, München 1935/36. Zit. nach: Vondung 1971, S. 40.

[1574] Vgl. Schmeer 1956, S. 106. In der *Deutschen Bauzeitung* heißt es: „Einmal in jedem Jahr [verkündet] der Führer die neuen Marschlinien und Gesetze". *DB* 36/7. Sept. 1938, S. B 989.

ten.[1575] Sie wurde zum Ritual, das jährlich bis zum letzten Reichsparteitag 1938 wiederholt wurde.

Mit dem so genannten Lichtdom war „endlich“ eine echte „Lichtraum-Architektur“ installiert worden, deren Ausmaße sogar die megalomanischen Dimensionen des beinahe quadratischen, festungshaft umbauten Zeppelinfeldes übertrafen und die zusätzlichen Lichtspiele auf dem Feld noch übertrumpften. Die eigens herbeigeschafften Flakscheinwerfer[1576], die hinter den Wällen aufgestellt waren, bildeten ein noch größeres Quadrat und dehnten die Grundfläche des durch Wälle eingefassten Feldes auf über zwei Quadratkilometer aus.[1577] Die waagerecht ausgerichteten 150 Zentimeter dicken, soldatisch aufgereihten „monolithen“ Strahlensäulen, in einem Abstand von etwa elf Metern, leuchteten mehrere Kilometer in den Himmel hinein, um in der Stratosphäre eine Leuchtfläche zu bilden, die sich wie eine gigantische Kuppel zu wölben schien.

Die Megalomanie, die sich in der Repräsentationsarchitektur und ihrem Anspruch auf ewige Herrschaft[1578] ausdrückte, konnte durch den Lichtdom auf eine bis dahin nur theoretische, fast nur fiktional vorhandene Ebene noch gesteigert werden – gerade durch die Verwendung des Materials Licht, das nicht von statischen Faktoren abhängig ist. In visionären Überlegungen zur Umgestaltung Berlins hieß es 1934: „Wie also wäre es, in großen Spannungen und großen Würfen über dem nun einmal nicht sehr groß geratenen Berlin [...] eines in der Luft zu errichten und sich abspielen zu lassen.“[1579] Wie in den visionären Beschreibungen eines himmlischen Jerusalems heißt es weiter: „Ein ganz neues Berlin. Eine ‚Traumstadt Berlin‘. Über dem alten.“[1580]

Utopische und phantastische Architekturauffassungen hatten sich bei den expressionistischen Architekten der frühen 20er Jahre um Bruno Taut, dem Initiator der ‚Gläsernen Kette‘[1581], zu der Idee einer ‚Stadtkrone‘[1582] verbunden, die der Lichtdom aufzugreifen

[1575] Die Lichtdom-Inszenierung von 1936 kann als die erste „Idealversion“ betrachtet werden. Dennoch gab es ein ständiges Bemühen, den Erlebniswert dieser Veranstaltung durch neue Erlebnisse zu steigern. Dies wird aus einem internen Sitzungsprotokoll von 1937 deutlich: „Weiterhin ausbaufähig sei auch noch der Appell der Politischen Leiter auf der Zeppelinwiese. Dazu müsse ein Männerchor geschaffen werden, der zum Appell Lieder vortrage, dass in dem Lichtdom nur so alles dröhnen müsse. So müsse immer wieder versucht werden, von Jahr zu Jahr eine Steigerung des Inhalts der Veranstaltung zu erreichen, und selbst in 20 Jahren, soweit das Schicksal es uns überläßt, müsse erreicht werden, dass der 20. Reichsparteitag noch größer und schöner gestaltet werde wie [sic!] der 19. Der 19. müsse wieder den 18. übertreffen usw.” *Sitzungsbericht* über die „wesentlichsten Ausführungen der Pgg. Ley und Schmeer in der 1. Vollsitzung der Hauptreferenten" am 19.5.1937 im ‚Deutschen Hof‘, BA NS 1/23. Zit. nach: Zelnhefer 1991, S. 266.

[1576] Im Kriegseinsatz dienten Flakscheinwerfer dazu, „feindliche” Flugzeuge in der Dunkelheit aufzuspüren, diese im grellen Licht zu verhaften, damit sie dann abgeschossen werden konnten. Sie wurden bereits im ersten Weltkrieg entwickelt und ab 1917 eingesetzt.

[1577] Addiert man die 151 Flakscheinwerfer mit jeweils einem Durchmesser von 150 cm und die Abstände von jeweils elf Metern, beträgt jede Seite des Quadrats 471,87 Meter. Die Grundfläche dann 222.661,29 m².

[1578] „Aus ihren zeitlichen Ansprüchen läßt sich die Größenvorstellung entnehmen, die eine Macht von sich hat.“ Canetti 1990, S. 445.

[1579] Gamma in *DB* 51/19. Dez. 1934, S. 1001.

[1580] Ebd.

[1581] Pehnt 1981, S. 207.

[1582] Der Lichtdom scheint genau dieses Anliegen zu verkörpern. Der Begriff der Stadtkrone wurde von den Nationalsozialisten übernommen und um den Terminus ‚Landskrone’ erweitert. Unter diesen Bauten verstand man in offener Landschaft errichtete Schulungsbauten und Ordensburgen der Partei, mit denen noch in der Nachwelt politische Macht manifestiert werden sollte. Seinen Ausdruck sollte die nationalsozialistische *Stadt*krone in den Parteiforen finden, welche die neuen Stadtmitten bilden sollten. Pehnt 1981, S. 207 ff.

scheint.[1583] Die Stadtkrone war als zentraler aufsteigender Baukomplex einer Stadt gedacht, die mit einem zweckfreien Kristallhaus als „Weltsymbol und Andachtsstätte des kommenden Glaubens“ gekrönt sein sollte.[1584] „Das müßte ein Bau sein, so gewaltig im Ausdruck wie ein gotischer Dom“[1585], schrieb der Architekt Paul Schmitthenner bereits 1918. Alle „Visionen dieser Epoche [neigten] zur Maßstabslosigkeit und zur Disproportion von Bau und Benutzer. In Tauts Auflösung der Städte pilgern die Werktätigen zu kolossalen Kultstätten. Menschen erscheinen in den gewaltigen Perspektiven der Alpinen Architektur als winzige Punkte.“[1586]

Diese Architekturvisionen scheinen mit dem Lichtdom umgesetzt worden zu sein: Die Massen wurden zu einem kaum erkennbaren Fragment eines riesigen Lichtraums. Damit erreichte diese Art der Lichtinszenierung 1936 ihren Höhepunkt, die alle anderen Methoden nicht nur verband, sondern noch zu übersteigern vermochte. So waren die Scheinwerferstrahlen des Lichtdoms „auf kein Objekt gerichtet [...]: sie sollten nicht eine vorhandene Architektur der Betrachtung erschließen, sondern eine die Versammelten umschließende Architektur ersetzen.“[1587] Als einzige Lichtarchitektur nahm der Lichtdom die Gestalt eines wirklichen Baus an. Die Licht*säulen*, die aus den Flakscheinwerfern aufflammten, erschienen wie *Wände*, welche die Dunkelheit ausgrenzten und sich im Himmel zu einer *Kuppel* vereinten. Damit entsprach der Lichtdom gleichzeitig den Überlegungen Teichmüllers, die er 1927 formuliert hatte: „...dieses Architekturlicht kann zur Lichtarchitektur führen, wenn mit ihm, und nur mit ihm besondere architektonische Wirkungen hervorgerufen werden, die gleichzeitig mit dem Lichte entstehen und verschwinden.”[1588] Auch Laszlo Moholy-Nagy hatte bereits 1929 dieses Prinzip vorweggenommen, als er schrieb:

> aus dem kosmischen raum wird ein ‚stück raum‘ durch ein – manchmal kompliziert erscheinendes – gewebe von begrenzungen und durchdringungen, bändern, drähten, gläsern herausgeschnitten, wie wenn der raum ein teilbares, kompaktes objekt wäre. so entsteht die neue architektur in völliger durch-dringung mit dem außenraum.[1589]

[1583] Albert Speer kannte vermutlich ansatzweise die Lichtutopien Bruno Tauts. Des Weiteren war Taut auch mit den Lichtgedanken Paul Scheerbarts vertraut, die er in Zeichnungen und Entwürfen weiterverfolgte, in denen Anne Krauter Kellein Vorbilder für den Lichtdom sieht. Krauter Kellein 1997, S. 143 f.

[1584] Pehnt 1981, S. 207.

[1585] Paul Schmitthenner in: Hans Kampffmeyer: *Die Friedenstadt*, Jena 1918. Zit. nach: Pehnt 1981, S. 207.

[1586] Ebd.

[1587] Mittig in Hinz/Mittig u.a. 1979, S. 46.

[1588] Teichmüller in *Licht und Lampe* 13/14/1927, S. 421. Architekturlicht definierte er im Unterschied zur Lichtarchitektur wie folgt: „Für den Architekten ist das primär Vorhandene das Bauwerk, und das Licht erklärt die Architektur des Bauwerks. Das gibt noch keine Lichtarchitektur; man könnte sagen: wir haben es mit Architekturlicht zu tun.” Ebd.

[1589] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 218. Bildunterschrift eines Entwurfes zum „teater der totalität“ (für die Piscatorbühne) von Walter Gropius 1927.

2.1 Die technische Umsetzung der Lichtdom-Inszenierung

Die gesamte Lichtinszenierung auf dem Zeppelinfeld am Freitag, den 11. September 1936, verlief in verschiedenen Phasen und umfasste den Einsatz von über 2.000 Lichtquellen.[1590] Während der Lichtdom-Veranstaltung herrschte deshalb hinter den Wällen und Tribünen „reges Treiben". Schätzungsweise insgesamt 450 Techniker, Fahrer und sonstige Personen, die für die technische Inszenierung und Organisation zuständig waren, befanden sich hinter den Wällen, um eine möglichst reibungslose Umsetzung dieser kultischen Inszenierung zu gewährleisten.[1591]

Auch wenn viele Lichtquellen in die Festplatz-Architektur integriert wurden, mussten weiterhin mobile Lampen verwendet werden, die für den Ablauf als Signale eingesetzt wurden. Als die politischen Leiter auf das Feld Richtung Haupttribüne einmarschierten, erteilten „Lichtzeichen die Kommandos. Die Ampelsteuerung bestimmte den Jubelparcours: ‚Der Einmarsch in die Zeppelinwiese erfolgt nach der Meldung der Politischen Leiter an den Führer auf ein zweimaliges rotes Lichtzeichen. Erstmaliges Lichtzeichen bedeutet: Fahnen hoch! Das zweite rote Lichtzeichen bedeutet: Fahnen marsch!'"[1592] Um, wie bei Theateraufführungen, „Spots" auf die Akteure zu richten, wurden Filmscheinwerfer auf Dreifußstativen herangezogen.[1593] Die Männer begleiteten mit den Lichtkegeln aus diesen einzelnen Scheinwerfern, die sie mit der Hand schwenkten, die Heranmarschierenden in Richtung Haupttribüne[1594], die einen kultischen Teil jeder politischen Inszenierung bildeten. (Abb. 329)

Für die Umsetzung des Lichtdoms wurde ein riesiger militärischer Aufwand getrieben. Erst wenige Tage vor Veranstaltungsbeginn war die Flak-Artillerie mit 151[1595] Riesen-

---

[1590] Vgl. Krauter Kellein 1997, S. 181 ff. Inwieweit der Lichttechniker Professor Walter Köhler, wie „auch bei anderen Fällen der ‚Lichtarchitektur', beispielsweise beim deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris, zusammen mit Fachfirmen die Technik der von [Speer] vorgesehenen Lichtarchitektur geplant hat", ist ungewiss. Vgl. Auskünfte Albert Speers an die Verfasser Herding und Mittig vom 11. August 1972 mit Nachträgen vom 3. September 1975. Herding/Mittig 1975, S. 64.

[1591] Pro Flakscheinwerfer bestand die übliche Bedienungsmannschaft im Kriegsfall aus einem Scheinwerferführer, einem Leuchtkanonier, zwei Richtkanonieren, einem Lampenwart und dem Maschinisten. Da die Scheinwerfer allerdings nicht geschwenkt wurden, um wie im Kriegseinsatz den Himmel nach Flugzeugen abzutasten, reduzierte sich die Mannschaft vermutlich auf drei Bediener. Das würde bei 151 Scheinwerfern immerhin eine Anzahl von über 450 Menschen ergeben, die nur für die technische Umsetzung des Lichtdoms sorgten und die sich während der Inszenierung hinter den Wällen befanden. Darüber hinaus wurden „zur Hebung kleiner Störungen im gesamten Licht- und Kraftnetz" zwei Motorräder eingesetzt, „für Beleuchtungskontrollen" insgesamt 13 Motorräder. Hinzu kamen die Signalgeber und sonstige exekutive Kräfte. Siehe dazu Müller 1984, S. 118.

[1592] *Merkblatt* für Fahnenträger, BA NS 22/155. Zit. nach: Zelnhefer 1991, S. 256.

[1593] „Vor der Haupttribüne standen Mitarbeiter einer Nürnberger Elektrofirma, die maßgeblich während des Jahres die Beleuchtungs- und Elektroanlagen zu betreuen hatte. Mitteilung von Heinz Brütting an Zelnhefer am 13.9.1983. Zit. nach: Zelnhefer 1991, S. 111, Fn. 77.

[1594] Ebd.

[1595] Hier variieren die Angaben in der Sekundärliteratur sehr stark. Fälschlicherweise wird allgemein in der Literatur von 130 oder 150 Scheinwerfern gesprochen. Im *Offiziellen Bericht* 1936, S. 171 werden 150 genannt, wie auch in der Tagespresse, z.B.: *Neue Preussische* 211/9. Sept. 1936. Die offizielle Website zur Begehung des Reichsparteitagsgeländes schreibt noch immer von 130 Flakscheinwerfern (Vgl. http://www.nuernberg.de/tourismus/rundgaenge/reichsparteitagsgelaende/lichtdom.html) – wie auch Speer 1969, S. 71; Arndt/Koch/Larsson 1978, S. 79 und Arndt in Arndt/Koch/Larsson 1978, S. 122. Schievelbusch (in *DB* 11/1992, S. 126) hingegen, nennt 152 wie auch Krauter Kellein 1997, S. 182. 1934 waren es noch 130, die Speer für die Inszenierung eingesetzt hatte. Am Abend des 15. Septembers 1935 wurden lediglich probeweise 111 Flakscheinwerfer zu einem Kreis *auf* dem Zeppelinfeld aufgefahren, mit denen man experimentierte. Ein Lichtdom mit quadratischem Grundriss wurde nicht inszeniert. (Vgl. Krauter Kellein 1997, S. 167 f.) Erst 1936 fand die Premiere eines Lichtdoms mit quadratischem Grundriss und unter dem

scheinwerfern angerückt, die um das gesamte Zeppelinfeld hinter den Wällen der Zuschauer- und Haupttribünen im Abstand von je elf Metern zu einem Quadrat aufgestellt wurden.[1596] Die Flakscheinwerfer des Lichtdoms wurden so für den Betrachter unsichtbar gemacht. (Abb. 330 u. 331)

Diese mobilen Hochleistungslampen (des Typs 34 mit der Gerätebezeichnung 150-502 SSW/34) besaßen einen Durchmesser von 150 Zentimetern. (Abb. 332-334) Durch die Ausstattung mit einem Glas-Parabol-Spiegel konnten die Lichtstrahlen so stark gebündelt werden, dass der Lichtkegel nicht streute, sondern nach mehreren Kilometern[1597] lediglich diffus auslief. Wenn die Flakscheinwerfer aber, wie 1936, auf „Streulicht" und nicht auf „Sammellicht" eingestellt waren, vergrößerte sich der Durchmesser der breiten Strahlen bereits nach einem Kilometer von eineinhalb Metern auf siebzig Meter.[1598] Um die Lichtpfeiler der Flakscheinwerfer exakt senkrecht in den Himmel streben lassen zu können, wurde zuerst eine „Scheinwerferstellung" ausgehoben[1599], um sie dann „mit einer Wasserwaage genau waagrecht"[1600] auszurichten. (Abb. 335) Die Intensität der Leuchtbündel und die Bildung der Kuppel waren erstens von der Wetterlage abhängig und zweitens von der Scheinwerferstellung.[1601] (Abb. 336 u. 337) Die Kuppel wurde daher nicht durch eine leichte Innenneigung der Scheinwerfer gebildet, sondern durch die immer weiter ausstreuenden Lichtbündel und die Wahrnehmung einer durch die Lichtstrahlen entstehenden Zentralperspektive:

> Genau so wie bei einem Eisenbahngleis in der Ferne die Schienen sich zu vereinigen scheinen, so entstand auch hier in der Unendlichkeit der Eindruck, als ob die Lichtstrahlen der Scheinwerfer sich am Himmel zu einer Krone vereinigten und so zu einem [sic!] ragenden gotischen Lichtdom bildeten.[1602]

Einsatz von genau 151 Flakscheinwerfern statt (*Pressetext vom 13. September 1936,* Sta N C 7/I GR 949). 1937 wurden dann 152 eingesetzt (Schmitt in *Das Licht* 4/1937, S. 65). Diese Veränderung mag sich daraus ergeben haben, dass im zweiten Jahr auf eine Ecksäulenstellung verzichtet wurde. Dadurch erhöhte sich die Anzahl der Scheinwerfer auf einen (da schließlich, um das Portal zu bilden, stets mindestens ein Scheinwerfer fehlte).

[1596] Es gab Flakscheinwerfer mit einem Durchmesser von 60, 110 und 200 cm. Der 150 cm-Flakscheinwerfer wurde zwar erst 1937 eingesetzt, aber es sprechen die technischen Daten des 110 cm-Scheinwerfers dagegen, dass dieser für den Lichtdom verwendet wurde, da die Leistung zu gering gewesen wäre. Siehe zu der Technik von Flakscheinwerfern: Müller 1984, S. 118; Krauter Kellein 1997, S. 189 f.

[1597] Hier weichen die Angaben voneinander ab. Siehe dazu die Untersuchungen bei: Krauter Kellein 1997, S. 190 f.

[1598] Militärarchiv Freiburg, RL 12/416. Res. Flak-Scheinwerfer Abt. 909, 27. Juni 1940, Taktische Bemerkung Nr. 8. Zit. nach: Krauter Kellein 1997, S. 190. Siehe zu der „Rolle und Funktionsweise der Flak-Scheinwerfer" ebd. S. 189 ff. In den darauf folgenden Jahren wurden die Scheinwerfer auf Sammellicht eingestellt, das eine geringere Diffusität ermöglichte. Vgl. ebd. S. 191.

[1599] Vgl. Müller 1984, S. 122.

[1600] *Pressetext* vom 13. September 1936, Blatt 25f. (Sta N C 7/I GR 949). Krauter-Kellein geht davon aus, dass erst im Jahr 1938 eine waagerechte Stellung der Scheinwerfer umgesetzt wurde und in den zwei Jahren zuvor die Strahlen leicht nach innen geneigt waren. Doch erscheint mir eine Photographie, die dieses für das Jahr 1938 bezeugen soll, nicht ausreichend. Denn gerade die nationalsozialistischen Propagandaphotographien sind alles andere als zuverlässige Dokumente – auch in Hinsicht einer Datierung. Schon alleine die Retusche wäre bei graphischen Lichtstrahlen unkompliziert. Zudem ergäbe es keinen Sinn, in einem Pressetext dieses technische Detail zu verfälschen. Vgl. Krauter-Kellein 1997, S. 187 f. Zu den Manipulationen verschiedener Filmnegative des Lichtdoms siehe ebd. S. 194.

[1601] Siehe zu den verschiedenen Erscheinungsformen des Lichtdoms (1936 bis 1938): Krauter Kellein 1997, S. 187 ff.

[1602] Deutsches Nachrichtenbüro Nürnberg, Parteitagsdienst, Blatt 6: ‚Zeppelinwiese und Abortanlagen' vom 13. September 1936 (Sta N C 7/I GR 949). Falsche Grammatik im Original.

Die von der Wehrmacht herbeigeschafften Flakscheinwerfer wurden nicht mit der Energie des Umspannwerks versorgt, sondern von Dieselmotoren.[1603] Die für den Lichtdom benötigte Energie betrug mehr als das Vierfache der Anlage, die die Straßenbahn betrieb. Da die Scheinwerfer nicht zusammen an einer Stromquelle angeschlossen waren, sodass das Anschalten über einen Hauptschalter hätte erfolgen können, musste jeder einzeln bedient werden.[1604] Um dennoch ein synchrones Aufflammen der 151 Flakscheinwerfer – als höchst wichtige dramaturgische Komponente – zu gewährleisten, waren die Bedienungsmannschaften der Flakscheinwerfer durch Fernsprecher mit-einander verbunden, über die das Kommando erfolgte.[1605]

Für diese äußerst aufwändige Veranstaltung hatten bereits Monate vorher Proben speziell für den Lichtdom stattgefunden, wie auch aus Presseartikeln hervorgeht.[1606] Genauso wie die Staatsbauten und die des Reichsparteitagsgeländes als Modell produziert und publiziert wurden, wurde bereits im Juli 1936 der Lichtdom mit 30 Scheinwerfern *en miniature* inszeniert.[1607] Um einen perfekten Ablauf der ‚Weihestunde' zu gewährleisten, wurden ebenso jährlich einige Tage vorher technische Proben durchgeführt.[1608] 1936 fanden sogar Beleuchtungsproben während der Eröffungsfeier statt.[1609] Die Proben bestärken die Vermutung, dass für den Lichtdom keine Pläne oder Entwurfszeichnungen angefertigt wurden.[1610] Wahrscheinlich reichte für die Planung und Aufstellung

[1603] Der benötigte Strom wurde „durch 151 [Diesel-]Motoren erzeugt". Jeder Motor lieferte „20 Kilowatt [...], sodass [sic!] die Stromstärke insgesamt über 3 000 Kilowatt betrug". *Pressetext* vom 13. September 1936, Blatt 25f. (Sta N C 7/I GR 949).

[1604] Das Umspannwerk an der Regensburgerstraße leistete die Stromversorgung für das gesamte Gelände, inklusive Straßenbahn.

[1605] „Die Organisationsleitung der Reichsparteitage bestellt hiermit zu untenstehenden Lieferbedingungen: Städt. Werke Nürnberg, Abt. Elektrizitätswerk. Betreff: Zeppelinwiese Fernsprechleitungen für Flakscheinwerfer. Für die auszuführenden Arbeiten laut Ihrem Schreiben vom 28.8.1936 genehmigen wir Kabelleitungen und Montage RM 8.000.--, Verlegung und Kabelschutz RM 2.000.--, Grabarbeiten RM 5.000.--, Sa: RM 15.000.-- [...] Nürnberg, den 1. September 1936. Eingang am 5. September bei den Städt. Werken Nürnberg Abt. Elektrizitätswerk." *Abschrift* der Bestellung der Organisationsleitung der Reichsparteitage (Sta N C 7/I GR 933). Um ein technisch bedingtes „Flickern" der Flakscheinwerfer zu vermeiden, wurden die mit Jalousieblenden abgedeckten Lampen bereits vorher angeschaltet, um dann synchron aufgeklappt zu werden. Siehe zu weiteren technischen Erläuterungen: Krauter Kellein 1997, S. 193 f.

[1606] *Fränkischer Kurier* 18. Juli 1936.

[1607] Entsprechend heißt es in dem besagten Artikel: „Für die Beleuchtungsproben waren 30 große Scheinwerfer im Kreis aufgefahren. Ihre Lichtgarben bildeten einen gewaltigen Lichtdom, der sich über dem ganzen Zeppelinfeld emporwölbte." „Ein Dom aus Licht. Neuartige Beleuchtungsproben auf dem Reichsparteitagsgelände", in: *Fränkischer Kurier* 18. Juli 1936.

[1608] 1936 fand „rund um das Parteitagsgelände [...] Leuchtprobe der Scheinwerfer [und] ‚Generalprobe' für die großen Veranstaltungen statt. Namentlich auf der Zeppelinwiese, die durch zahlreiche Scheinwerfer hell erleuchtet war, herrschte bis in die Nacht hinein ein reges Leben und Treiben. [...] Kaum waren die tiefgegliederten grauen Marschkolonnen verschwunden, da wurde es um die Hunderte von Scheinwerfern lebendig, die das Feld der Wiese in weitem Kreise umsäumten. Mannschaftswagen brachten immer wieder neue Truppenabteilungen heran. Die Scheinwerfer wurden leuchtfertig gemacht und bald sandten sie ihre mächtigen Strahlenbündel zum Himmel oder liessen die Tribünenbauten in märchenhaftem Licht aufleuchten." *Pressetext* vom 8. September 1936 (Sta N C 7/I GR 933); zu den jährlich stattfindenden Beleuchtungsproben, *Erfahrungsbericht* vom 10. November 1937, S. 11 (Sta N C 7/I GR 947).

[1609] Die Beleuchtungsproben, fanden „zur gleichen Stunde, da im Herzen Nürnbergs der Reichsparteitag 1936 durch den Führer feierlich eröffnet wurde, [...] draussen auf dem weiten Parteitagsgelände" statt. *Pressetext vom 8. September 1936* (Sta N C 7/I GR 933).

[1610] Es existiert lediglich eine Zeichnung, die am 10. September 1936 in der *Berliner Illustrirten* veröffentlicht wurde. Da diese aber illustrativen Charakter besitzt, ist sie nicht als Vorzeichnung einzuordnen.

ein Grundriss des Zeppelinfeldes, von dem mehrere Ausführungen im Stadtarchiv Nürnberg bewahrt werden.[1611]

Soweit es sich rekonstruieren lässt, gab es bei der Lichtdom-Inszenierung keine größeren technischen Pannen, die den Ablauf oder die Wirkung der Lichtspiele beeinträchtigten. Unter der Rubrik „Starkstromanlagen“ wurde im *Erfahrungsbericht* von 1937 festgehalten: „Sämtliche Stromversorgungsanlagen im Gelände des Zweckverbandes Reichsparteitag Nürnberg wurden, soweit sie für den Reichsparteitag 1937 benötigt waren, rechtzeitig fertiggestellt und haben sich im Betrieb einwandfrei bewährt.“[1612] Auch 1938 wurden in den Erfahrungsberichten „keine Störungen“ vermerkt.[1613] Eher führte menschliches Versagen zu Störungen im Ablauf.[1614] Auch die Menschenmassen scheinen unvorhersehbare Schäden verursacht zu haben.[1615] Im Erfahrungsbericht 1938, wurde als Punkt 1 festgehalten, dass „nach dem Aufmarsch der PL [...] das Zeppelinfeld teilweise mit Flakscheinwerfern übersät“[1616] war!

[1611] Im Stadtarchiv Nürnberg befindet sich ebenfalls ein Beleuchtungsplan des Zeppelinfeldes.

[1612] *Erfahrungsbericht* vom 10. November 1937, S. 11 (Sta N C7/I GR 947).

[1613] *Erfahrungsbericht* vom 10. Oktober 1938, S. 3 (Sta N C 7/I GR 961).

[1614] In dieser Hinsicht sind die ausführlichen Erfahrungsberichte der Organisationsleitung der Reichsparteitage aufschlussreich, die jeweils wenige Wochen nach den Reichsparteitagen schriftlich angefertigt wurden, um für die nächsten Veranstaltungen Verbesserungen vornehmen zu können. 1937 wurde beispielsweise bereits bei den Beleuchtungsproben bemängelt: „Auf der Zeppelinwiese werden in den ersten Tagen des Reichsparteitages die letzten Beleuchtungsproben veranstaltet. Dabei müssen Änderungswünsche des Herrn Prof. S p e e r, zwischen zwei Beleuchtungsproben rasch und zuverlässig erledigt werden. Das ist nur durch genügenden Einsatz von Technikern, Monteuren und Helfern möglich. Infolgedessen müssen für das nächste Jahr wesentlich mehr Blanko-Ausweise zur Verfügung gestellt werden.” *Erfahrungsbericht* vom 10. November 1937, S. 11 (Sta N C7/I GR 947). Sperrung im Original.

[1615] Häufig wurden die angelegten Rasenflächen schon durch die Proben, die Tage vorher stattfanden, beschädigt. *Erfahrungsbericht* vom 10. Oktober 1938, S. 3 (Sta N C 7/I GR 961).

[1616] Ebd. Dass es sich um Flakscheinwerfer handelte, ist unwahrscheinlich. Eher waren es die Scheinwerfer auf Dreifussstativen, die umgestossen wurden.

2.2 Licht als integraler Bestandteil von Festarchitektur

Die mobilen Rednerpulte Hitlers für Kundgebungen waren nicht nur mit Mikrophonen ausgestattet, sondern es waren Armaturen eingebaut, mit „denen er während seiner Reden eigenhändig die Scheinwerfer-Illuminierungen variieren konnte“[1617]. Nach Auskunft Speers interessierte sich Hitler besonders für Theater-Beleuchtungstechniken: „Er kannte alle Steuerungssysteme und konnte sich bis ins Detail über die richtige Beleuchtung für bestimmte Theaterszenen verbreiten.“[1618] Für die Eröffnungsveranstaltung der Reichsparteitage, die Aufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, hatte er zum Beispiel darüber sinniert, welches „Mischlicht für die Mondszenen [...] am besten geeignet sei“[1619].

Besonders die Ausführung technisch aufwändiger Inszenierungen wie die des Lichtdoms, bei der noch viele weitere Lichtspiele inszeniert wurden, setzte jedoch minutiös kalkulierte und bautechnisch vorher konzipierte und eingerichtete Vorkehrungen voraus. Im Laufe der Jahre wurden damit technische Vorrichtungen integraler Bestandteil der festen Architektur.

Anfänglich wurden mobile Scheinwerfer mehr oder weniger provisorisch an den Tribünen, an Licht- und Fahnenmasten aufgestellt, um Lichtinszenierungen auszuführen. Zum 1. Mai 1933 waren tausende von Scheinwerfern über das gesamte Tempelhofer Feld in Berlin montiert, an einfachen Pfählen oder an bis zu 20 Meter hohen Beleuchtungstürmen.[1620] An der Holztribüne wurde unter jeder der drei Fahnenbannergruppen eine Schiene mit nach oben geneigten Scheinwerfern eingerichtet, um bei der abendlichen Hauptveranstaltung die Banner anzustrahlen. Besonders aufwändig war die lichttechnische Ausstattung von Hitlers Rednerkanzel. (Abb. 338) Als „weitaus bedeutender als die am 1. Mai auf dem Tempelhofer Feld errichtete“[1621] Beleuchtungsanlage galt eine Großlichtanlage am Bückeberg.[1622] Geplant war zudem eine „Transformatorenstation mit 14 Transformatoren [...] von der aus Niederspannungskabel von rund 17 Kilometer Länge über den ganzen Platz verlaufen“[1623] sollten. Da die Lichtinszenierungen aber nach dem ersten gescheiterten Versuch 1933 nicht stattfanden, wurden diese Vorkehrungen nicht mehr zu Ende ausgeführt.[1624]

[1617] Schmeer 1956, S. 123.

[1618] Speer 1975, S. 154.

[1619] Speer 1975, S. 155.

[1620] Schievelbusch in *DB* 11/Nov. 1992, S. 122.

[1621] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 103.

[1622] 1934 hieß es, dass „von der Elektrizitätswerk Wesertal GmbH in Hameln in kürzester Zeit“ eine Großlichtanlage errichtet worden sei. An technischen Einrichtungen wird aufgezählt: 2,8 Kilometer lange 25.000 Volt-Leitungen, 13 Beleuchtungstürme und 56 Scheinwerfernester. *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 103.

[1623] *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 103 f.: „Der gesamte Stromverbrauch dieser Riesenanlage beträgt allein am Tage des Festes etwa 20 000 Kilowattstunden.”

[1624] Eine „von der Firma Telefunken kombinierte Großlautsprecheranlage“ war dennoch zur Übertragung der Reden notwendig und es wurden „in 4 Längs- und 8 Querseiten 60 Großlautsprecher angebracht, die mit einer Großlautsprecher- und Verstärkerzentrale verbunden“ waren. *Hameln-Pyrmont* 1934, S. 104. Heute sind noch Verteilerkästen aus grobem Beton mit Stahlgeflecht zu sehen, die an den Seiten des erhöhten Walles und am Rande des Platzes im Boden integriert waren und zum Anschluss von diesen Lautsprechern, Scheinwerfern oder zur sonstigen Stromversorgung

Dass bei einer „Naturinszenierung“ die Technik möglichst verborgen sein sollte lag nahe und im Laufe der jahrelangen Planierungs- und Erdarbeiten wurde sie in dem erhöhten ‚Weg des Führers‘ und im Boden untergebracht. Der Grund für die Installation sichtbarer Scheinwerferleisten lag häufig am provisorischen Charakter der Anlage. Gerade Festplätze, die nicht dauerhaft Masseninszenierungen dienten, erhielten mobile, teilweise auch sichtbare technische Einrichtungen. Je dauerhafter die Anlage war, desto mehr wurde angestrebt, Profanes zu verstecken und zu verblenden. So waren nicht nur die Kabel, sondern auch die Lichtquellen an sich zu verbergen.

Diese Tendenz hatte sich einige Jahre zuvor im Theatermetier entwickelt: Die Beleuchtungsanlagen des von Heinrich Tessenow gebauten Aufführungssaals in Hellerau waren nach den Vorstellungen des Lichtphilosophen Adolphe Appia 1911 installiert worden, der gefordert hatte, „insbesondere die Rampenbeleuchtung, diese ‚Perversion des Geschmacks’, die alles nur ‚sichtbar’ mache, ohne es zu beseelen,“[1625] sei zu beseitigen. Auch Hans Poelzigs[1626] aufwändiger Umbau des Großen Schauspielhauses in Berlin von 1918/19 bedeutete die Ausstattung mit indirekten Lichtquellen.

In der endgültigen Ausformung von Benno von Arents Dauerfestschmuck für Berlin[1627] wurden Leuchtkörper untergebracht. Denn die riesigen Pylonen wurden nicht nur durch Fahnenschmuck[1628] ergänzt oder von Flammen- oder Rauchschalen bekrönt, sondern auch durch integrierte Scheinwerfer oder Lampen als neues Gestaltungsmittel erleuchtet. Die Sockelpartien beherbergten Scheinwerfer für die nächtliche indirekte Anstrahlung der Pfeiler und Schmuckwände von unten[1629], sodass nachts die Schmuckbauten sogar die Straßenbeleuchtung dominierten. (Abb. 339 u. 340) Um die Scheinwerfer steuern und mit Strom versorgen zu können, wurden im Boden unterirdische Anschlusskästen integriert, „in denen sich die Hauptsicherungen, Relais für die Fernschaltung und ein Stecker zum Anschluß der über dem Kasten aufzubauenden Festbeleuchtung befinden“ [1630], wie es ein Zeitgenosse beschrieb. Insofern waren Umbaumaßnahmen für diese technischen Einrichtungen notwendig, die im Zuge des Ausbaus der Ost-West-Achse vorgenommen wurden. Andererseits ermöglichten diese bis

---

dienten. Die sechs noch vorhandenen Verteilerkästen (h: 40 cm, b: 50 cm, t: 30 cm) sind an der gesamten Strecke des Walles, beidseitig abwechselnd im Zickzack verlaufend, im Abstand von circa 30 Metern angebracht. Es gab wohl mehrere solcher Verteilerkästen auch am Rande des Festplatzes, wie östlich einer bezeugt, der schon recht tief in der Erde versackt ist.

[1625] Adolphe Appia: *L'Œuvre d'art vivant*, Genf/Paris 1921, S. 72. Zit. nach: Giertz 1975, S. 129. Beleuchtungen von Theatersälen können ohnehin für den Lichtdom als stimmungshafte Vorbilder herangezogen werden. Auf diese Vorbilder soll hier jedoch nicht ausführlicher eingegangen werden. Vgl. zu diesem Themenkomplex insbesondere Bartetzko/*Zwischen Zucht und Ekstase* 1985, S. 133 ff. Zu Appia in diesem Kontext ferner: Schievelbusch 1992, S. 23 f.

[1626] Auch Hans Poelzig war mit der Technischen Hochschule in Berlin verbunden. 1923 hatte er dort eine Professur bekommen. 1933 wurde er jedoch unter dem nationalsozialistischen Regime seiner Ämter enthoben.

[1627] Zu Obelisken im Berliner Festschmuck siehe: Weidner 1940, S. 169.

[1628] Zu Fahnen als ergänzender Pfeiler-Schmuck siehe: Weidner 1940, S. 173.

[1629] Behrenbeck in Brock/Preiß 1990, S. 243: Sogar „die Flammenschalen auf den Schmuckbauten strahl[t]en mit ihrem elektrischen ‚Feuer‘ ein Lichtgitter entlang der Straße in den Himmel“ und mussten daher elektrische Anschlüsse und Einrichtungen beherbergen.

[1630] Eberhard von der Trappen: *Der heutige Stand der öffentlichen Beleuchtung* [Dissertation TU Berlin], Leipzig 1941. Zit. nach Herding/Mittig 1979, S. 71.

zu vier Meter hohen Aufbauten, in ähnlicher Weise wie bei den Festplatzwällen, die Unterbringung und das Verbergen technischer Apparaturen im Innern.

Wie Benno von Arents Dauerfestschmuck für Berlin erhielten auch Schmuckaufbauten in anderen Städten verborgene technische Einrichtungen, wie 1937 zur Düsseldorfer Ausstellung *Schaffendes Volk*: Die Fahnenbanner der breiten, 30 Meter hohen „Fahnenfeststraße", die zum Haupteingang der Ausstellung führte, wurden „von vielen in dem [Beton]Sockel unsichtbar angebrachten, nach oben gerichteten Scheinwerfern angestrahlt"[1631]. (Abb. 341) Weitere, nach unten geneigte Leuchten waren in drei Meter Höhe angebracht und markierten den Boden mit Lichtstreifen in regelmäßigen Abständen. An diesen Leuchten waren kleine Scheinwerfer „für das Auge des Betrachters unsichtbar angebracht", um die Banner zusätzlich in „helles Licht" zu tauchen.[1632]

Die feste Installation der Beleuchtungstechnik hatte zunächst profane, technische Gründe, etwa um einen ständigen Auf- und Abbau zu erleichtern. Doch andererseits ging es um eine Unsichtbarmachung, da die Wirkung der jeweiligen illusionsbildenden Inszenierung nicht durch die profane Technik beeinträchtigt werden sollte. Schon bei der Illuminierung von historischen Bauten und Monumenten hatte man dafür plädiert, „dass solche Lichtfluten, wenn sie ihre illusionierende Wirkung nicht verfehlen wollen, ‚aus verdeckten Quellen strömen' müssen"[1633]. Diese Maßnahmen gingen so weit, dass sogar die technischen „Innereien" des Umspannwerkes auf dem Reichsparteitagsgelände dem reinen Funktionsbau genauso wenig abgelesen werden sollten und es deshalb in seinem Material[1634] und symbolischer Dekoration[1635] in das repräsentative Architekturkonzept des Geländes einfügt wurde – und „die Fläche rings um den Neubau des Umspannwerks [...] nach Weisung des Herrn Arch. Speer als zusammenhängende Rasenfläche angesät [...] und nicht etwa mit funktionaleren Steinplatten ausgelegt"[1636] wurde.

Wie die Festplatzwälle dienten erhöhte Festplatzböden somit nicht nur der Verankerung von Stahlmasten oder ephemeren Symbolbäumen, sondern auch zur Unterbringung von Scheinwerfern und Kabeln. Der Königsplatz in München wurde deshalb von vornherein

---

[1631] An 36 Betonpfeilern waren 36 „Mannesmannmaste" in einer Höhe von 30 Metern gleichmäßig an beiden Seiten der Straße aufgestellt. Die „hohen Hauptfahnenträger, die aus einem doppelt übereinander gestaffelten kreisförmigen Sockel [bestanden], der von einem Röhrenbündel von blank gezogenem Stahl gebildet wird, [trugen] große quadratische Hakenkreuzfahnen 8 m frei flatternd [und] 15 m lange breite orangefarbige Fahnen mit in weißen Feldern (quadratisch) schwarz-weiß stilisierten Wappen deutscher Städte". Von Wecus in *Beilage zum ‚Baumeister'* 9/Sept. 1937, S. 202.

[1632] Von Wecus in *Beilage zum ‚Baumeister'* 9/Sept. 1937, S. 202.

[1633] Zelnhefer 1991, S. 130.

[1634] Verwendet wurde Jhrler und Ebenwieser Stein, „also das gleiche Material, aus dem die Münchener Parteibauten ausgeführt" wurden. *Brief* an Herrn Kurt Schmid-Ehmen vom Hochbauamt H IV, vom 16. Mai 1936 (Sta N C 32 1028).

[1635] Stirn- und Rückseite der Zweckbauten wurden von Hoheitszeichen geziert, die von dem Münchener Bildhauer Kurt Schmid-Ehmen entworfen und ausgeführt wurden. Diese sollten „nach Angaben des Herrn Speer, [...] an allen zum Parteitaggelände [sic!] gehörigen Zweckbauten möglichst gleich werden". *Schreiben* vom 16. Mai 1936 (Sta N C 32 1028).

[1636] Ebd.

so konzipiert, dass nicht nur der Anschluss von technischen Geräten wie Mikrophonen und Lautsprechern (zu medialen Übertragungszwecken) möglich war, sondern eben von Scheinwerfern: Die Kabel wurden im erhöhten Unterbau des Platzes verlegt und es wurden an den Umfassungsmauern 24 Anschlüsse für Scheinwerfer integriert. Im Plattenbelag wurde sogar eine Reihe von Anschlussstellen für Filmscheinwerfer installiert.[1637] So wurde auch auf die mediale Verbreitung hingebaut. Anders als bei den ersten ephemeren Festaufbauten wurde die Technik zu einem integralen Bestandteil steinerner Anlagen. Die Absicht, lichttechnische Inszenierungen dauerhaft in die Festgestaltung zu integrieren, erforderte deshalb wichtige bauliche Maßnahmen jeder Festplatzanlage und bedingte somit auch bauästhetische Details.

2.3 Die Beleuchtungsanlagen des Zeppelinfeldes

Die Beleuchtungsanlagen des Zeppelinfeldes, die der Umsetzung der dramaturgisch genau ausgearbeiteten Lichtdom-Inszenierung dienten, waren sehr aufwändig. Bereits während der Bauzeit wurden Lichtleisten und -schienen, Kabel und sonstige technische Einrichtungen in allen Teilen der Architektur integriert. An der Haupttribüne wurden die Lichtquellen, weitläufige Scheinwerferbatterien, in die Architektur eingelassen. Die drei Frontflächen des zurückgestuften Mittelbaus wurden mit verdeckten Scheinwerfern angestrahlt, und in den angeschlossenen Säulengängen wurden Rampenlichter, „Spiegelreflektorlampen der Firma Zeiss-Ikon"[1638], fest installiert. (Abb. 342) In der *Neuen Preussischen Zeitung* lautet die Beschreibung dieser Inszenierungsphase wie folgt:

> Zugleich fällt aus unsichtbaren Lichtquellen strahlende Helle in die hohen Säulengänge der Ehrentribüne und taucht den hellen Stein der Abschlußwand der Mitteltribüne in leuchtendes Weiß, während Scheinwerfer über die hellbraunen Säulen der Politischen Garde geistern.[1639]

Wie bei der Leuchtreklame der Großstadt wurden Lichtgesimse, „d. h. vorgekragte Platten von verschiedener Breite, die in die Unterfläche eingebaut die Lichtquelle tragen"[1640], montiert. (Abb. 343) Auch auf den Walltribünen waren Bogenlampen angebracht, die die jeweils sechs frei flatternden Fahnen auf den Türmen in gleißendes Licht tauchen sollten.[1641] (Abb. 344) „Die Türme [enthielten] ferner die Scheinwerfer, die bei Veranstaltungen in nächtlichen Stunden das weite Feld mit einer Lichtflut überschütten"[1642] sollten.

[1637] Lehmbruch 1995, S. 21 f.

[1638] Schievelbusch 1992, S. 41.

[1639] *Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936.

[1640] May in Lotz 1928, S. 46. Ernst May war der Stadtbaurat von Frankfurt.

[1641] *Schreiben* vom 26. Juni 1936, Nr. 1145 (Sta N C 7/I GR 933).

[1642] Ebd. Im Gegensatz zu der Bogenlampe, „deren Krater bei hoher Leuchtdichte [...] ein enges Lichtbündel ergab, so dass große Objekte nur aus großer Entfernung in vollem Umfang angestrahlt werden konnten", konnte mit dem Spiegelanstrahler „infolge der größeren Streuung die Anstrahlung aus erheblich geringeren Entfernungen vorgenommen" werden. Ebd.

So wurde einerseits die Lichtquelle unsichtbar untergebracht und andererseits wurden die glatten Wandflächen der Zeppelintribüne nicht unterbrochen, um das Material der angestrahlten Flächen, den hellen Jurakalkstein, mit dem Licht in Zwiesprache zu bringen: Im Licht schien der helle Bau weiß zu schimmern, die Fahnenbanner, die in den Säulengängen bei der Inszenierung eingespannt waren, kontrastierten im glühenden Blutrot dazu. Bezug nehmend darauf heißt es bei Gamma: „Allein die Möglichkeit des verschieden gewählten Untergrundes, rauher, glatter oder polierter Wand, solcher mit Metallüberzug, gibt Abwechslung und Werbewirksamkeit genug her.“[1643] Das Oberflächenmaterial zu beleuchtender Bauten hatte also wichtige Voraussetzungen zu leisten, wenn der Bau leuchten sollte.

Es scheint deshalb fast, als hätte man in der Verwendung des Materials ein Plädoyer des Neuen Bauens befolgt. Jedenfalls liest sich der folgende Passus aus Walter Riezlers Aufsatz *Licht und Architektur* von 1928 in dem Band, an dem führende Architekten des Neuen Bauens gearbeitet hatten, wie eine Anweisung für architektonische Gestaltung in dieser Zeit: „Die Flächen müssen hell sein und glatt, damit kein Schatten eines Gesimses sich dem Licht entgegenstellt.“[1644] Der Bau „schafft die Flächen, die das Licht braucht, um sich in voller Kraft zu entfalten“[1645], heißt es weiter. So lieferte die Unterbringung technischer Vorkehrungen nicht nur wichtige Voraussetzungen, sondern die angestrebte Erscheinung des beleuchteten Baus, die beim nächtlichen Aufmarsch der politischen Leiter ihre volle Wirkung entfalten sollte.

Tatsächlich war die Wirkung von Festplatztribünen im „richtigen Licht” eine Komponente, die generell bei Entwürfen einkalkuliert wurde. Deshalb wurde auf die Wirkung von Tribünen bei Tageslicht geachtet und bei der Neuentstehung von Festplätzen diese Komponente bautechnisch berücksichtigt. Über einen Entwurf zu einem Aufmarschplatz in Köln hieß es im *Zentralblatt der Bauverwaltung*: „Die Anordnung der Tribünen im Norden sei zweckmäßig; Die Kolonnen hätten mit der Sonne den Blick auf die hellen Tribünen.”[1646] Durch die Verwendung künstlichen Lichts wiederum konnten Probleme der Nord-Süd-Ausrichtung nicht nur umgangen, sondern die angestrebte „festliche Wirkung“[1647] noch gesteigert und durch technisierte, „multimediale“ Verfahren perfektioniert werden.

Im Sinne des Vorhabens, sich als fortführende Erben der griechischen Antike zu inszenieren und diese architektonisch sogar noch zu überbieten, war es nahe liegend, dass bei der Zeppelintribüne mittels künstlichen Lichtes versucht wurde, die Wirkung des Pergamonaltars unter südlicher Sonne nachzuahmen. So hatte der Lichttheoretiker

[1643] Gamma in *DB* 40/3. Okt. 1934, S. 790.

[1644] Riezler in Lotz 1928, S. 43.

[1645] Ebd.

[1646] Witthaus in *ZdB* 6/5. Feb. 1936, S. 126. Bei der Ausschreibung des Wettbewerbs stellte die Ausrichtung des Platzes sogar ein Bewertungskriterium dar: „Zu vermeiden war ein Aufmarsch der Kolonnen in das blendende Sonnenlicht hinein.”

[1647] Über den Entwurf für Köln, der mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde, hieß es „im Protokoll, die Anordnung der Tribünen im Süden bis in die Mittagsstunden für die anmarschierenden Kolonnen [seien] von Nachteil, und sie beeinträchtige die festliche Wirkung der Fahnentribünen”. Witthaus in *ZdB* 6/5. Feb. 1936, S. 124.

Dr. Gamma bereits 1934 in der *Deutschen Bauzeitung* die Beleuchtung des in Berlin ausgestellten Pergamonaltars kritisiert:

> ...was großes ‚Ausstellungsgut' anbelangt, so sieht man an dem Pergamon-Altar, da stehend und ‚nach den Sonnen frierend', wie wenig es wirkt, nicht zum Leben kommen kann, [...] unter dem bleichen Puder unseres täglichen Lichts. Es kann nur unter dem richtigen leben, weil es auf den Umgang mit einem bestimmten Licht hin gebaut ist, weil es nur mit einem solchen sprechen kann und sonst tödlich stumm bleibt.[1648]

Im Hinblick auf die Beleuchtung prominenter Gebäude wie zum Beispiel auch der Reichskanzlei scheint damit die Kargheit und Flächenhaftigkeit dieser Bauten bei der Betrachtung im Tageslicht zu Gunsten einer nächtlichen Anstrahlung gekommen zu sein. So hieß es 1938 in der *Deutschen Bauzeitung*: „...den Monumentalbau [...] können wir in seinem ganzen Umfang erst richtig beurteilen, wenn er in den Abendstunden aus seiner Umgebung durch das helle Licht der Zonenspiegel und Parabolspiegelleuchten hervorgehoben wird"[1649].

3. Die Dramaturgie: Dynamisches und statisches Licht

> Einige Kundgebungen [...] haben bereits ihre endgültige Form gefunden: dazu zähle ich [...] die Nachtkundgebung mit den Amtswaltern auf dem Zeppelinfeld. [...] An diesem Ablauf dürfen wir nichts mehr ändern, damit die Form [...] zum unabänderlichen Ritus wird. [...] Irgendein Führer des Reiches verfügt vielleicht einmal nicht über meine Wirkungen, aber dieser Rahmen wird ihn stützen und ihm Autorität verleihen.[1650]
>
> *Adolf Hitler an Albert Speer, 1938*

Gerade die Verwendung des Lichts, das hatte schon 1927 Riezlers Vorgänger bei der Zeitschrift *Die Form*, Walter Curt Behrendt, geäußert, schien ein „wirksames Mittel zur Raumgestaltung, zur Ausdehnung der Raumfunktion, der Raumbewegung, oder zur Hervorhebung und Verstärkung der Raumbeziehungen und Raumspannungen"[1651] zu sein. Auch Adolphe Appias und Emile Jaques-Dalcrozes *lumière vivant* sollte mittels ausgeklügelter technischer Lichtsysteme in Verbindung mit Bewegungschören rhythmische Räume erzeugen, welche nicht nur die Abkehr vom sichtbaren Raum bedeuteten, vielmehr noch mit der Absicht eingesetzt worden waren, den Raum zu „beseelen"[1652]. Mit diesen Absichten wurde die Dramaturgie der Lichtdom-Inszenierung durch rhythmische Abläufe und die Kontrastierung von dynamischen und statischen Phasen angelegt. Schon die dramaturgische Abfolge der Kundgebungen und Weihestunden an allen Tagen der Reichsparteitage beinhaltete häufige Wechsel, um sorgfältig kalkulierte Emo-

[1648] Gamma in *DB* 51/19. Dez. 1934, S. 996.
[1649] *DB* 1938, S. 251. Zit. nach: Bartetzko/*Illusionen in Stein*, 1985, S. 183.
[1650] Speer 1975, S. 403.
[1651] Walter Curt Behrendt: *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart 1927, S. 47 ff. Zit. nach: Oechslin in Lampugnani/Schneider 1994, S. 126.
[1652] Baxmann 2000, S. 243.

tionskurven zu schaffen.[1653] Nach dem Vorbild des Thingtheaters waren deshalb, „um die Geschlossenheit der Wirkung nicht zu zerstören, [...] Pausen kaum zugelassen“[1654].

Es gab während der „Weihestunde“ am fünften Tag der Reichsparteitage auf dem gesamten Gelände keine parallel stattfindende Veranstaltung. Jeder, außer den Technikern und Kontrolleuren, sollte sich innerhalb der Wälle des Zeppelinfeldes befinden in Erwartung von Hitlers Ankunft, der wie immer als Einziger von außen dort eintraf. Schon mittags begann der als Sternmarsch inszenierte „Abmarsch der insgesamt 32 Gaukolonnen aus ihren über ganz Nürnberg und Fürth verstreuten Quartieren“[1655]. In dichten Kolonnen zogen die 90.000 politischen Leiter mit 25.000 Fahnen durch die Straßen Nürnbergs hinaus zum Reichsparteitagsgelände.[1656]

Die Besucher und Ehrengäste hatten bereits ihre Plätze eingenommen, bevor die politischen Leiter auf dem Feld einmarschierten. Der Beginn der ersten Lichtdom-Inszenierung 1934 wurde um 18.30 Uhr angesetzt, sodass die „Schlußworte [Hitlers Ansprache] mit dem Einbruch der Dunkelheit zusammenfielen; gleichzeitig entzündete man rundum lodernde Freudenfeuer, während unzählige Scheinwerfer ihr gebündeltes Licht gegen den Himmel richteten“[1657]. 1936 wurde erst bei vollständiger Dunkelheit um 20 Uhr mit der Lichtdom-Inszenierung begonnen, die bereits technisch und dramaturgisch elaborierter und wirkungsvoller war. Dieser Zeitraum wurde bis einschließlich 1938 beibehalten. So ist aus keiner Quelle bekannt, dass außerhalb des Lichtdoms weiteres Licht sichtbar gewesen wäre.

Die ersten beiden Beleuchtungsphasen markierten die Umrisse des Festplatzes: „Kurz vor 1/2 8 Uhr, die Finsternis ist fast vollkommen“[1658], schoss aus den Bogenlampen, die rings um das Feld aufgestellt waren, [...] eine Lichtflut zum Himmel“[1659] und verharrte. Die Scheinwerfergarben umzeichneten das mächtige Quadrat des Feldes. Dann erstrahlte „im Licht der kleinen Scheinwerfer [...] das leuchtende Rot der mehr als zweihundert riesigen Hakenkreuzbanner, die von den 12 Meter hohen Masten [auf den Walltürmen] rings im Abendwinde flattern“[1660]. Der Teilnehmer sollte auf den Höhepunkt der Veranstaltung emotional hingeleitet werden – weswegen zuerst die roten Fahnen angestrahlt wurden.

[1653] Siehe zum genauen Ablauf der Reichsparteitage: Zelnhefer 1991.

[1654] Petsch 1976, S. 118.

[1655] Kerrl 1938, S. 263. 1937 begann der Abmarsch der insgesamt 32 Gaukolonnen um 13.30 Uhr und soll um 19.00 Uhr beendet gewesen sein.

[1656] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170. Die Angaben in den verschiedenen Propagandaschriften schwanken stark. Im Jahre 1937 hatten sich schon die Zahlen erhöht. Bei Gohdes (1937, S. 38) wird von 100.000 Marschierenden und 32.000 Fahnen geschrieben: „Über 100 000 Männer marschieren durch alle Straße Nürnbergs mit wehenden Fahnen und Marschmusik. Aus 30 verschiedenen Quartieren marschieren sie einem Ziel zu und zeigen Marschleistungen bis zu 35 km. Es werden 110 000 Politische Leiter mit 32 000 Fahnen aufmarschieren.” Ebd.

[1657] Burden 1967, S. 123 f. Seit 1934 fand der Aufmarsch der politischen Leiter auf der Zeppelinwiese immer an einem Freitag statt. 1935 am Freitag, den 13. September, um 17 Uhr, da abends, um 20 Uhr, der Frauen-Kongress stattfand.

[1658] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170.

[1659] Ebd.

[1660] Ebd.

Die dritte Phase diente der Architektur und setzte ein, als die Rampenlichter im Säulengang der Haupttribüne aufflammten und weitere den Mittelbau beleuchteten. (Abb. 345 u. 346) Ab 1937 traf dann von der gegenüberliegenden Seite des Feldes von einem weiteren Scheinwerfer ein Lichtstrahl auf das goldene Hakenkreuz im Eichenkranz, welches das „in blendende Helle getauchte“[1661] Bauwerk der Haupttribüne krönte und zugleich die Tribüne in ihrer Hauptfunktion noch näher definierte. (Abb. 347 u. 348)

Schon bei der Lichtreklame der Großstadt, bei der die leuchtenden und blinkenden Leuchtbänder, -schriften und -tafeln miteinander konkurrierten, wurde versucht, „die Lichtmassen zu ordnen und die Wirkung [...] dadurch zu steigern, dass sie in Kontrast gesetzt“[1662] wurden. Dann nämlich setzte, als zweite „ordnende“ Hauptphase, bewegtes Licht ein. Es kontrastierte mit der Statik des mit Licht abgesteckten Feldes und des „verharrten“ Baus und füllte den Handlungsrahmen mit Dynamik: Die an den Rändern des Feldes aufgestellten Scheinwerfer, die von Hand geschwenkt wurden, streiften, oder wie die *Neue Preussische Zeitung* schreibt, „geisterten“[1663] über die aufmarschierenden politischen Leiter. Die intendierte Wirkung der über die Formationen zuckenden Lichtstrahlen wird in einer Beschreibung von Wilhelm Lotz deutlich:

> Unruhig zucken die Scheinwerfer über die Menschen hin, wie dumpfer Brodem, wie Lava im Krater summt und brodelt es. Die Unruhe, die über dem ganzen Bild liegt, wird stärker. Erwartung erfüllt alle, die Menschen, die Luft, die Lichter. [...] Hunderttausende sind wie mit einer Spannung geladen. [...] Musik rauscht auf, die Erregung wächst. Zum Bersten scheint die Luft geladen.[1664]

Innerhalb des dramaturgischen Aufbaus sollte die, in Erwartung Hitlers, „summende und brodelnde Unruhe“, dann aber in eine wiederum „schlagartig sich vollziehende Ordnung“[1665] umschlagen. In der Propagandaversion, im *Offiziellen Bericht*[1666], flutete das Licht „waagerecht über das Feld, erhellt die endlosen braunen Kolonnen, beleuchtet erst ein Hin und Her, dann die auf ein Kommando schlagartig sich vollziehende Ordnung der zum Appell bereiten Neunzigtausend“[1667].

In der praktischen Umsetzung dauerte die Phase der Dynamik und des Spannungsaufbaus häufig zu lange. Falsche Kommandos verursachten Störungen, welche die Dauer der Aufmärsche und so das Eintreffen Hitlers bis zu einer Stunde weiter verzögern

---

[1661] Kerrl 1938, S. 263 f.

[1662] May in Lotz 1928, S. 45.

[1663] *Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936.

[1664] Lotz *BM* 10/1937, S. 309.

[1665] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170.

[1666] Ab 1934 wurden jährlich die *Offiziellen Berichte* im Münchener NSDAP-eigenen Eher-Verlag (in dem auch das Parteiorgan *Völkischer Beobachter* erschien) in einer Auflage von mehreren zehntausend Exemplaren veröffentlicht. Sie umfassten Beschreibungen des Verlaufs, sämtliche Kongressreden der Parteiführer und einen Abbildungsteil. Ab 1936 wurde in den *Offiziellen Berichten* unter der Überschrift ‚Lichtdom', ein eigenständiges Kapitel für diese Inszenierung eingerichtet, das in ähnlicher Form bis zum letzten Parteitagsband 1938 beibehalten wurde und den offiziellen Status des Lichtdoms verdeutlicht. Auch in Ausstellungskatalogen wurden separate Kapitel eingerichtet, die sich explizit den beleuchteten Ausstellungsgebäuden widmeten. Im französischen Ausstellungsführer zur *Exposition Internationale de Paris 1937* lautet beispielsweise eines der beiden Kapitel, die sich dem Licht widmen: „La Technique des fêtes de nuit par Robert Chenevier“. In dieser Tradition stehend, erscheint auch das Einrichten eines eigenen Kapitels für den Lichtdom im *Offiziellen Bericht* nicht mehr ungewöhnlich. Vgl. *Ausst. Kat. Exposition Internationale de Paris 1937. Arts et Techiniques*, L'Album edité par l'illustration, Paris 1937.

[1667] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170.

konnten.[1668] Dies spiegelt – durch die Größe der Feier- und Kundgebungsplätze und die Menge der Partizipierenden – eine allgemein gültige logistische Problematik bei NS-Feiern wider, die es durch ästhetische Mittel, wie zum Beispiel Musik, zu überbrücken galt. Deshalb musste die Geschwindigkeit der oft zeitlich verspätet eintreffenden politischen Leiter beschleunigt werden: Durch zuckendes Licht konnte auf die stundenlangen, optisch monotonen Handlungs- und Bewegungsabläufe eine künstliche – und ästhetisch überhöhte – Dramaturgie „projiziert" werden. Andererseits konnte mit dem Streiflicht „die relativ undisziplinierte Masse der Parteifunktionäre [...] viel stärker gegliedert erscheinen, als sie in Wirklichkeit war"[1669]. Denn erst als sich alle 90.000 (!!) politischen Leiter auf dem Zeppelinfeld zu Blöcken formiert hatten, konnte der Höhepunkt der Inszenierung einsetzen: „Kommandos kommen aus den Großlautsprechern. Der Führer wird angekündigt: Vorher sind in mustergültiger Ordnung die fünfhundert Ordensschüler der Ordensburg Vogelsang einmarschiert und haben vor der Haupttribüne Aufstellung genommen."[1670]

Noch vor dem Erscheinen Hitlers wurde der Ort seines Auftritts von tastenden Lichtstrahlen, die über das Feld hin spielten, gesucht: Dann „greifen, mit ihren Lichtstrahlen, alle nach einer Stelle"[1671]. Sie markierten den Südeingang, wo der „Führer" erwartet wurde. „Wie im Firmen-Signet und dem Vorspann der Filme von ‚Twentieth Century Fox'" war dies eine bekannte Methode, die darauf ausgerichtet war, das Produkt der ‚Hollywood-Traumfabrik'[1672] anzukündigen und das Signet zugleich bei dem Verharren der Lichtstrahlen mit einem Strahlenkranz zu umgeben. „Zuweilen bewegten sich die Scheinwerferstrahlen, den Himmel nach nicht vorhandenen Zielen (oder nach den Sternen greifend?) abtastend"[1673], um dann zu erstarren. Diese Methode war auch unlängst bei Weltausstellungen als Spannungselement eingesetzt worden. (Abb. 349 u. 350)

Dann aber erloschen die Scheinwerfer, die auf den Ort von Hitlers Erscheinen ausgerichtet waren, wieder auf einen Schlag. Für dieses plötzliche Erlöschen fungierte ein weiteres kommerzielles Vorbild: Es entstammte der Lichtreklame der Großstädte. 1934 heißt es in der *Deutschen Bauzeitung*: „Nur in der immer mehr gesteigerten Verwendung von Licht die ‚Spritze' [sic!] zu sehen, ist falsch. Auch bei Citroën, der wohl rie-

[1668] So „die Feststellungen der verschiedenen Gaue im Jahr 1938: Beim Politischen Leiter-Appell ist es in jedem Jahr das gleiche, und zwar marschieren einige Gaue entweder zu spät oder zu zeitig ab. Dadurch entsteht ein heilloses Durcheinander. In diesem Jahr war der Aufmarsch fast eine Stunde später beendet als vorgesehen. Der Gau Pommern traf auf dem Zeppelinfeld zum Appell der Politischen Leiter mit Verspätung ein, weil er durch den gestellten Lotsen falsch geführt wurde." BA NS 22/151, dort weitere ausführliche Berichte über Missstände. Zit. nach: Zelnhefer 1991, S. 265.

[1669] Behrenbeck 1996, S. 385. Bei Wilhelm Lotz heißt es: „Bei den abendlichen Kundgebungen erhellten Scheinwerfer nicht nur die Bauten, sondern sie gliederten auch die aufmarschierten Formationen." Lotz *BM* 10/1937, S. 309. In diesem Zusammenhang wird in der Sekundärliteratur häufig Speer zitiert, dessen Idee für den Lichtdom angeblich von der Notwendigkeit stammte, die „kleinen Pfründe", die die politischen Leiter angesetzt hatten, durch das Licht zu kaschieren. Werner Oechslin schreibt, dass dies lediglich eine Anekdote sei. Dem kann ich nicht zustimmen. Denn auf manchen Aufnahmen kann man erkennen, dass es sich tatsächlich um eine ästhetisierende Maßnahme gehandelt haben muß. Der Lichtdom kann jedoch nicht darauf reduziert werden eine reine Kaschierungsmaßnahme zu sein.

[1670] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170.

[1671] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

[1672] Schievelbusch 1992, S. 89.

[1673] Ebd.

sigsten Werbung mit Licht auf einem Fleck [...] gibt es eine Dunkelpause, bevor die Feuerkaskade losgeht.“[1674]

Durch die „Dunkelpause“ wurde eine statische Situation des Wartens und der Spannung geschaffen, die bis zum Auffluten des Lichtdoms anhielt. „Dann dringt die Stimme von Dr. [Robert] Ley aus den Lautsprechern: ‚Achtung, ich melde den Führer!‘.“[1675] Vorgeprägt durch den Ablauf anderer Inszenierungen richteten sich die Blicke zum Südeingang des Zeppelinfeldes in Erwartung des „Führers“, und die „Lichtkaskade“ wurde entfacht: Entgegen der „menschlichen visuellen Erfahrung, die auf Licht von oben eingestellt ist“[1676], flammten hinter den Walltribünen die 151 Flakscheinwerfer auf, deren Stärke um ein Vielfaches gewaltiger war, als das der anderen Lichter, und bildeten den Lichtdom. (Abb. 351 u. 352) Erst dann erschien „auf der Treppe, der Führer. Auch er steht minutenlang, schaut lange herum und schreitet dann, gefolgt von seinen Getreuen, durch das lange, lange Spalier der in zwanzig tiefen Marschsäulen gestaffelten Kämpfer seiner Idee“[1677]. Dieses Mal wurde das statische Verharren des Bildes nicht durch eine erneute Lichtbewegung gebrochen, sondern erst als das rituelle Schreiten Hitlers einsetzte, löste sich die Starre, und „ein Meer von Heilrufen, von Jubel umtost ihn“[1678].

Die Beleuchtungsphasen nationalsozialistischer Feiern und Kundgebungen in einem unitarischen Höhepunkt eskalieren zu lassen, war 1933 bereits fester Bestandteil des Rituals einer Lichtinszenierung. Schon auf dem Tempelhofer Feld in Berlin verlief die Beleuchtungsdramaturgie in zwei Phasen, um am Ende der Veranstaltung Volk und Führer in strahlender Apotheose zu vereinen.

Nachdem Hitler, von Scheinwerfern verfolgt, weihevoll über das fast 300 Meter lange Feld geschritten war und an seinem Platz, dem in blendendes Licht getauchten Führerstand[1679], ankam, dröhnte es aus den Lautsprechern: „‚Fahnen im Gleichschritt – Marsch!‘ [...] 25.000 Fahnen sollen einmarschieren.“[1680] Wieder wurde der Statik Dynamik entgegengesetzt. Auch dieser Aufmarsch wurde von Scheinwerfern verfolgt, welche die Fahnen beleuchteten, sodass deren metallene Spitzen aufblitzten:

> Wir schauen hinüber und sehen Tausende goldene Spitzen langsam über den oberen Rang der gegenüberliegenden Tribüne kommen. Sie wachsen empor, das Rot der Fahnentücher erscheint, das schwarze Hakenkreuz im weißen Feld leuchtet und die braunen Gestalten ihrer Träger.[1681]

[1674] Gamma in *DB* 40/3.Okt. 1934, S. 790.

[1675] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171.

[1676] Bei Kuhnert heißt es in Bezug auf moderne Architektur und Licht: „Man könnte – entgegen der menschlichen visuellen Erfahrung, die auf Licht von oben eingestellt ist – Licht von unten, von der Seite strahlen lassen.“ Nicolaus Kuhnert: „Licht-Architektur“, in Flagge 1991, S. 120.

[1677] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171.

[1678] Ebd.

[1679] Diese Lichtinszenierung wurde von Johannes Krüger auf der ‚Dritten Reichstagung der Deutschen Lichttechniker‘, auf der er einen Vortrag hielt, sehr gelobt: „Die Ausleuchtung der Rednerkanzel des Führers auf dem Parteitage in Nürnberg ist besonders eindrucksvoll durch den Rhythmus zwischen den dreifachen Silhouetten der Fahnenreihen und den dahinter liegenden Architekturgliedern, deren Wirkung trotz der hellen Anstrahlung immer noch deutlich erkennbar ist.“ Krüger in *DB* 40/5. Oktober 1938, S. B 1090.

[1680] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171.

[1681] Ebd.

Gleichsam wie ein Sternmarsch inszeniert, kam gleichzeitig aus den acht schmalen Eingängen zwischen den Wällen und durch den Mittelgang die „Flut“ der wehenden Opferfahnen. Als diese zum Stehen kam, wurde von Mitgliedern der Ordensburg ‚Vogelsang‘ der „Schwur“ rezitiert. Auf den Einzug jener symbolisch durch die Fahnen dargestellten „Helden“ folgte die Totenehrung, an die sich wiederum das Glaubensbekenntnis anschloss. Das durch anonyme Stellvertreter visualisierte Opfergedenken kulminierte damit in einem kollektiven Eingeständnis: „Das gemeinschaftliche Bekenntnis, das gemeinsame Gelöbnis [...] soll dabei eine bindende und verpflichtende Wirkung ausüben wie das gemeinsam gesprochene Glaubensbekenntnis und das große Schlußgebet im christlichen Gottesdienst.“[1682] Erst dann sprach Hitler in einer circa 15 Minuten langen Rede unter dem Lichtdom zu seinen politischen Leitern.[1683] „Er wirft noch einen Blick auf den herrlichen Dom und auf die Hunderttausende deutscher Menschen [...] und findet zugleich das zündende [!] Wort. Es ist der Glaube, rief der Führer...“[1684] Wilhelm Lotz beschrieb diesen Abschnitt wie folgt:

> Alles ist ausgerichtet auf einen Punkt, dorthin wenden sich ihre Augen, ihre Herzen, alle sind ein Teil dieser Kraft geworden, die dort als kleiner Punkt auf der Tribüne steht, heller als alles andere. Dort ist der Mittelpunkt dieses großen Lichtschauspiels, dort steht der Mann ... Der Führer spricht ... [1685]

Wieder löste sich ein ausgerichteter statischer Fokus und die Gemeinschaft durfte sich emotional lösen: „Die Lieder der Nation klingen auf ... Ein Orkan des Jubels schlägt zum Führer empor. [...] Die Massen sehen nur die Bewegung seiner Hand, und erneut rollen die Wogen der Begeisterung empor, die den Führer auf dem ganzen Weg zurück in die im Lichterglanz strahlende Stadt begleiten.“[1686] Der Abschluss der Feier, das Singen, Jubeln oder (auch vielfach eingesetzt) das Feuerwerk konnte dann, mit der Statik brechend, „als Übergang zum Alltag gewertet werden“[1687].

Durch die Verwendung von Differenzierungsbeleuchtung konnte jegliches Zeitempfinden manipuliert beziehungsweise neu definiert werden. Die Dramaturgie konnte damit sogar Verhaltensmuster wie Einordnung und Unterordnung anfordern, um anschließend unitarisch zu wirken. Die Überhöhung dieser inszenatorischen Bedeutungen lag in ihrer „Erlebbarkeit”, bei der das Individuum zur Volksgemeinschaft und die Volksgemeinschaft zu einer Glaubensgemeinschaft wurde.[1688] Unter dem Lichtdom wurde nicht ein separater Teil der Volksgemeinschaft gefeiert, sondern die geschlossene

[1682] Damus 1978, S. 127. Damus bezieht sich hier nicht explizit auf den Lichtdom, sondern allgemein auf nationalsozialistische Feiern.

[1683] Die Rede Hitlers wurde im Rundfunk übertragen, wie Aufnahmen aus dem NDR-Tonarchiv bestätigen. Über den Lichtdom wurde jedoch nicht berichtet.

[1684] *Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936. Bezeichnend ist hier die sprachliche Verwendung von Licht- bzw. Feuermetaphorik: „...und findet zugleich das zündende Wort.”

[1685] Lotz *BM* 10/1937, S. 309.

[1686] *Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936.

[1687] Römhild 1992, S. 73.

[1688] Denn obwohl es, wie bei anderen Massenaufmärschen, eine Gruppe von Akteuren und von Zuschauern gab, „stehen wir, stehen einhundertachtzigtausend gebannt und schauen zum Himmel“. *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 172.

*Glaubens*gemeinschaft: „...die Kuppel überwölbt uns alle gleich."[1689] Sie feierte den „Messias" als Botschafter und Erfüller der kollektiven Sehnsucht nach Erlösung. So lautet es in einer Bildunterschrift der *Berliner Illustrirten Zeitung*:

> Unter dem gewaltigen Licht-Dom [...], dem schönsten Festplatz Deutschlands: Der Führer spricht zu den 140 000 Politischen Leitern. „... Wenn wir uns hier treffen, dann erfüllt uns alle das Wundersame dieses Zusammenkommens. Nicht jeder von Euch sieht mich, und nicht jeden von Euch sehe ich. Aber ich fühle Euch, und Ihr fühlt mich, wir sind jetzt eins!"[1690]

Der Lichtdom war damit nicht, wie die steinerne Architektur, lediglich ein „Handlungsrahmen". Er stellte selber eine Inszenierung dar mit einer eigenen Dramatik wie die Riten, mit denen üblicherweise ein architektonischer „Rahmen" aufgefüllt wurde. Oder wie es Speer formulierte: Die „gewaltige Szenerie der Feier [war] gewissermaßen zur Feier selber geworden"[1691].

3.1 Bewegtes Licht: Die Masse in Flammen

> Je größer der großflächige Anteil der Beleuchtung, also je indirekter die Beleuchtung ist, desto ruhiger wirkt ein Raum. Lebhafte Raumwirkung wird durch Glanzlichter, also vorwiegend direkte Beleuchtung und viele Lichtpunkte, deren Leuchtdichte bis an die Grenze der Blendungsleuchtdichte herangehen kann, unterstützt.[1692]
>
> *Wasmuths Lexikon der Baukunst, 1931*

Bei der Kontrastierung von bewegten Lichtbildern sind die zwei Polaritäten der Dynamik und Statik deutlich erkennbar, die sich schon früh bei den nationalsozialistischen Festtagsinszenierungen entwickelt hatten. Ihre manigfachen Vorbilder stammten zum größten Teil aus der Warenwelt und Unterhaltungsindustrie und dienten als Spannungselemente. Als Mittel zur politischen Raumformung mit symbolischem Gehalt nahmen diese Lichtmotive im Laufe der Zeit immer konkretere Formen und Variationen an, wie eben bei der Lichtdom-Inszenierung.

Bereits der Berliner Fackelmarsch am 30. Januar 1933 wies diese Elemente auf. Nicht nur der Fackelzug wurde mit einer zusätzlichen Scheinwerferbeleuchtung aus dem Dunkel etwas hervorgehoben[1693], sondern am Zielort der Reichskanzlei waren ebenfalls um ein Vielfaches stärkere Scheinwerfer aufgestellt. Diese warfen einen Lichtkegel auf den neuen Reichskanzler am Fenster, der sich in erhöhter Position im Dunkel der Nacht von dem Feuerstrom vor der Reichskanzlei optisch absetzte. (Abb. 353) Wie aus folgender Beschreibung Julius Lipperts – schon seit 1923 bekennendes Mitglied der NSDAP und ab 1937 Oberbürgermeister von Berlin – deutlich wird:

[1689] Ina Seidel: *Lichtdom,* abgedruckt in: Ernst Loewy: *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1966, S. 300.

[1690] *Berliner Illustrirte Zeitung* 38/17. Sept. 1936.

[1691] Speer 1975, S. 403. Es heißt dort: „Tatsächlich begann er [Hitler] Architektur und Massenelemente in den Vordergrund zu rücken, bis die gewaltige Szenerie der Feier gewissermaßen zur Feier selber geworden war."

[1692] *Wasmuths Lexikon der Baukunst* 3/1931, S. 523, Stichwort: ‚Licht'.

[1693] Pressephoto in: *Hamburger Nachrichten* 30/30. Januar 1936.

> Wenige Schritte noch, und wir sind am Palais des Reichspräsidenten und der Reichskanzlei. Am Fenster, geschützt von der kühlen Nachtluft durch die große Scheibe, steht Hindenburg. Ein mildes goldenes Licht umspielt aus dem Zimmer heraus seine noch immer aufrechte, ragende Gestalt, der zuckende Schein der Fackeln von der Straße geistert darüber hin. Der Generalfeldmarschall steht bewegungslos. [...] Und nun sehe ich ihn, den symbolhaften Zeugen großer Vergangenheit, wie er gleichsam als Wächter steht vor dem Tore, das hineinführt in die Zukunft und das der Führer uns weit aufgestoßen hat. Ich schäme mich nicht der Tränen, die mir die Augen feuchten. Wenige Schritte weiter, am anderen Flügel des Gebäudes, sind alle Fenster offen und strahlend hell. Da steht der Führer, umgeben von seinen engsten Mitarbeitern, weit beugt er sich hinaus, um seine Getreuen zu grüßen. Wir gehen vorüber, die Hand erhoben, Rufe und Gesang steigen empor in die samtschwarze Nacht. Das ist der Augenblick, [...] den wir ersehnten. [1694]

Nicht nur die Polaritäten des geschlossenen und offenen Fensters, sondern schon der Kontrast zwischen der lichttechnischen Ausstattung Hindenburgs mit der Hitlers vermochte die politischen Verhältnisse des Reichspräsidenten und des neuen Kanzlers zu symbolisieren: Während Hindenburg in „mildem goldenem Licht“ am Fenster stand, das sich mit einem Sonnenuntergang[1695] assoziieren ließ oder an die herbstliche Sonne erinnert und damit ein Zu-Ende-Gehen oder ein baldiges Erlöschen suggerierte, erschien Hitler in strahlender Helligkeit, alle Konturen des „Erleuchteten“ erfassend, in statischer Ausrichtung. Auf diesen Kontext lässt sich der folgende Satz aus einem Feierheft gleichsam übertragen: „Dem männlichen Helden gehört der hohe Sommer, dem reifen, reichen Manne der Herbst.“[1696] Lichtsymbolisch konnte somit der immerhin „über vierstündige Marsch durch sein illuminiertes Ziel als Gleichnis des Weges in eine ‚lichtere‘, in Hitler verkörperte Zukunft erlebt werden“[1697].

Kontrastierend dazu waren die unten auf dem Vorplatz versammelten Parteianhänger, die natürliches Feuer in Form der Fackel trugen, das sie gleichsam als Masse zusammenfasste und sich vor allem auch materiell im diametralen Gegensatz zum reinen elektrischen Licht verhielt. (Abb. 354) Das irdische Feuer ‚unten‘ ist hier auch als Verweis auf die Erde und den Boden, als Synonym für das Volk zu deuten, wie es auch bei der Bückeberger Inszenierung umgesetzt wurde. Das himmlische Licht ist der Sphäre ‚oben‘, dem Herrscher zugeordnet. Ein weiterer Gegenpol zum grellen, statischen und vor allem linearen, dem „Herrscher“ vorbehaltenen Licht bildete das bewegliche „organische“ Licht der Fackel oder in zusammengefasster Gestalt, der „Lavastrom“[1698].

Diese Mittel, zwischen „Führer“ und Gefolgschaft zu differenzieren, wurden dann in verfeinerter und abstrakter Form bei den Lichtspielen der Lichtdom-Inszenierung eingesetzt: Das Licht, das über die formierten politischen Leiter auf dem Zeppelinfeld flackerte, zuckte und geisterte – stets das Individuum negierend und die Bewegungen der

[1694] Lippert 1942, S. 194 f.

[1695] Im Gegensatz zum vielfach symbolisierten Sonnenaufgang (häufig „Morgenrot“ genannt) war dem Sonnenuntergang im Nationalsozialismus kein Kult gewidmet. Siehe dazu: Thöne 1979, S. 22.

[1696] Niggemann 1935, S. 5.

[1697] Vgl. Thöne 1979, S. 16. Dass der Marsch über vier Stunden ging, ist wegen der Brenndauer eher unwahrscheinlich. Es sei denn, die Fackeln wurden ausgetauscht.

[1698] Thöne 1979, S. 16.

Massen perfektionierend (oder auf sie projizierend) –, konnte sie wie ein Flammenmeer erscheinen lassen. Die Anstrahlung der Standarten, deren Licht sich an den metallenen Spitzen der hereingetragenen Fahnen brach und reflektierte, war so, dass der britische Botschafter Sir Neville M. Henderson zugleich dachte, „a certain proportion of these standards had electric lights on their shafts“[1699]. (Abb. 355) So schrieb Dr. Gamma 1934: „Keine Lichtflut aus Flutlicht kann das an Festlichkeit und Glanz erreichen, was eine Häufung von Glühlampen erreichen kann. Das Bild der Flamme, das ist es.“[1700]

Genauso wie angestrahlte, rot leuchtende Fahnen eine Stellvertreterfunktion für Höhenfeuer übernahmen, wurden bei dieser Lichtinszenierung in verschiedenen Phasen Feuerherde durch elektrisches Licht ersetzt: Erstens, durch statisches Licht, das auf rote, sich bewegende Objekte wie Fahnen ausgerichtet war. Und zweitens, in umgekehrter Reihenfolge, als bewegtes, zuckendes Licht, das auf statische Objekte ausgerichtet war. Den Massen galt damit entweder bewegtes und punktuelles Licht, das als Flamme rezipiert werden konnte, und/oder horizontal ausgerichtetes Licht, wie bei einem Fackelzug oder bei dieser Inszenierung. Auch wenn kaltes künstliches Licht benutzt wurde, das nichts mit der lodernden heißen Flamme gemein hat, verselbstständigte sich der Modus des Lichts, und die Bewegungsbilder nahmen einen eigenständigen Symbolwert an.[1701] Die Bewegungen[1702] gingen dann konform mit der Lichtsymbolik der (warmen) Flamme als irdischem Element, von der Sonne entfacht, und gleichsam konform mit der Erde als Attribut für das Volk und dienten in letzter Instanz wie die echte Fackel zur ästhetischen Ehrbezeugung des Herrschers.

3.2 Die Erstarrung: Das Licht des Herrschers

> Denn wie der Blitz oben vom Himmel blitzt und leuchtet über alles, das unter dem Himmel ist, also wird des Menschen Sohn an seinem Tage sein.
>
> *Lukas 17.24*

Die Lichtinszenierungen zur Maifeier des Jahres 1933 verliefen auf ähnliche Weise wie die der ‚Machtergreifung‘ im Januar desselben Jahres. Blendendes statisches Licht wurde als Höhepunkt der Herrscherinszenierung eingesetzt: Als Hitler die Tribüne bestieg, verloschen alle Scheinwerfer, „mit Ausnahme jener, die den Führer in strahlende Helle tauchen“[1703]. Wie beim Lichtdom wurden dramaturgisch Kontraste gesetzt, die sich

[1699] Henderson 1940, S. 70 f.

[1700] Gamma in *DB* 51/19. Dez. 1934, S. 1004.

[1701] Vondung 1971, S. 189.

[1702] Ebd.

[1703] François-Poncet 1948, S. 114-116. „Die Scheinwerfer flammen auf. Sie sind in ziemlich weiten Abständen aufgestellt, so dass zwischen ihren leicht bläulichen Lichtkreisen Dunkelheit liegt. Ein Menschenmeer, aus dem hie und da in hellen Lichtstreifen bewegte Gruppen auftauchen; ein eigenartiges Bild, diese atmende, wogende Menge, die man im Licht der Scheinwerfer sieht und im Dunkel errät. Nach einigen einführenden Worten Goebbels‘ besteigt Hitler die Tribüne. Die Scheinwerfer verlöschen, mit Ausnahme jener, die den Führer in strahlende Helle tauchen, so dass er wie in einem Märchennachen über dem Gewoge zu seinen Füßen zu stehen scheint. Es herrscht Stille wie in einer Kirche. Hitler spricht. [...] Ein ungeheurer Jubel bricht am Schluß der Rede los. Die Nationalhymne und das Horst-

auch in der Anwendung verschiedener Beleuchtungsarten äußerten. Es sind zwei Phasen zu unterscheiden: Die „atmende, wogende Menge, die man im Licht der Scheinwerfer sieht und im Dunkel errät", als bewegliche, exekutive Instanz visualisiert, und Hitler, in gleißendes Licht getaucht, als quasi den Legislativen, „um die Verheißung des neuen Deutschland zu symbolisieren".[1704] So wird noch heute traditionell im katholischen Kirchenraum mit dem elektrischen Licht symbolisch verfahren: „Ausdruck dafür, dass in der heiligen Liturgie Gott allein im hellen Lichte steht, er, der Ursprung allen Lichts, während die teilnehmenden Christen nicht angestrahlt werden, sondern besser in einer augenschonenden und Bewunderung und Anbetung fordernden Halbdunkelheit bleiben sollten."[1705]

Die Wirkung des Lichtdoms setzte auf den ästhetischen Schock: „Das Licht bewirkt eine Blendung und ein Erstarren der Bevölkerung [...]. Die absolute Macht hat etwas Hypnotisches. [...] Gott gleich werden und Untertanen durch eine Geschwindigkeit faszinieren, die sie lähmt."[1706] In Propagandaschriften wird genau mit diesem Sinngehalt gearbeitet. Das statische Licht als Attribut Hitlers, das zugleich ein Erstarren beim Betrachter, dem „Untertanen", auslösen sollte. Die propagandistische Beschreibung einer solchen (erfundenen) Situation, in der zwei SA-Männer des Nachts unerwartet auf den „Führer" treffen, lautet wie folgt: „Die beiden SA-Männer sind starr [...] Kein Wort kommt über ihre Lippen vor freudigem Schreck. [...] während der Mercedes in die dunkle Nacht fährt, sehen wir [...] wie die zwei immer noch unbeweglich auf der Landstraße stehen unter dem Eindruck des eben Erlebten."[1707]

Beim Lichtdom wurde die Inszenierung einer messianischen Ankunft Hitlers durch die Schlagartigkeit des Moments, in dem der Lichtdom aufflammte, um dann zu erstarren, *erlebbar* gemacht. Genau die Wirkung dieses Prinzips spiegelt die Beschreibung von Wilhelm Lotz wieder, als kurz vor dem Auftritt Hitlers der Lichtdom aufflutete: Es „erstarrt das Bild. Die Menschen sind stumm geworden. Klares Licht gliedert straff die Massen. Kein Dunst liegt mehr über dem Feld. Ringsum stehen die Strahlen der Scheinwerfer geschnitten scharf wie Streifen senkrecht in die Höhe."[1708]

Das Verharren des Lichts – dieses Prinzip vollendet der Lichtdom durch seinen formalen Bezug auf das Monument – definierte räumlich den Handlungsrahmen und hielt zugleich optisch die Zeit an. Gerade im Kontrast zum stundenlangen Stehen der politi-

---

Wessel-Lied klingen in der Nacht auf, in der die Raketen und die vielfarbigen Sonnen des Feuerwerks aufleuchten." Ebd.

[1704] Petsch 1976, S. 118.

[1705] Reinhardt 1994 (22. Aug. 2002), unpag.

[1706] Virilio 1993, S. 30.

[1707] „Es ist gegen 10 Uhr nachts, als der Wagen des Führers nach einem Vorbeimarsch in Meiningen in Richtung Würzburg fährt. Da, im Scheinwerferlicht, 2 marschierende SA-Männer. Der Führer läßt den Wagen halten. Wohin sie wollen, werden sie gefragt. ‚Zum nächsten Bahnhof, mein Kamerad kann nicht mehr gehen, wir haben noch drei Stunden Weg.' ‚Also rein in den Wagen!' Sie haben keine Ahnung, wessen Gäste sie sind. [...] Der Wagen hält, wir sind am Ziel. [...] Da, im Dunkel der Nacht, fällt ein kleiner Lichtschein auf des Führers Gesicht. Die beiden SA-Männer sind starr. Ist es nicht der Führer, der mit ihnen spricht? Ja, er ist es! Kein Wort kommt über ihre Lippen vor freudigem Schreck... ". Schreck in *Adolf Hitler/Bilder aus dem Leben* 1936, S. 16.

[1708] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

schen Leiter – den *Be*leuchteten – während der Lichtinszenierung auf dem Zeppelinfeld kann das Aufflammen der Scheinwerfer, die den Lichtdom bildeten, wie eine Erlösung erschienen sein.[1709] Analog zu den Erlebnissen im Ersten Weltkrieg oder gar als Vorgriff auf den Zweiten Weltkrieg sind es die „unerträglichen Zustände der Langeweile", die der nervöse Soldat im Schützengraben erlebt.[1710] Ähnlich ziellos wie die Betriebsamkeit an der Front mögen die dynamischen Lichtinszenierungen vor dem Auftritt Hitlers erschienen sein. So blieben auch dem Frontsoldaten „die Eindrücke von Explosionen, Feuer und Zerstörung, ein ästhetisches Schauspiel von brutaler Modernität, das traditionelle Natursehnsucht ersetzt"[1711].

Der Lichtdom ließ diesen Zustand nicht ziellos walten, er konkretisierte die Sehnsucht nach Erlösung. Durch die Assoziation mit der Naturgewalt des Blitzes, die seine Geschwindigkeit auslöste, erreichte er den Status eines göttlichen Willens, der blendet und erstarren lässt. Wie ein Blitz, der einschlägt und erhellt, bekam Hitlers „plötzliches Erscheinen aus dem Dunkel [...] den Charakter einer Offenbarung"[1712]. Und gleichsam als die herrschaftliche Legitimationsinstanz schlechthin umgesetzt, sucht man aus dem „besonderen Verhalten" des Blitzes „Schlüsse auf den Willen der Götter zu ziehen"[1713]. Hieß es doch im ‚Glaubensbekenntnis': „In dieser Weihestunde, wo ein unendlicher Dom sich über uns wölbt, der in die Unendlichkeit geht, da wollen wir geloben: Wir glauben an einen Herrgott im Himmel, [...] der Sie, mein Führer, uns gesandt hat, damit Sie Deutschland befreien."[1714]

[1709] 1937 gab es während der Reichsparteitage sogar vier Todesfälle. Drei davon unter den politischen Leitern; zwei verstarben wegen akuter Kreislaufschwäche. *Bericht* über Vorfälle und Erfahrungen am Reichsparteitag 1937, (Sta N C 7/I GR 947).

[1710] Aschenbeck in *archithese*, 4/Juli/August 1990, S. 19. Freundlicher Literaturhinweis von Christian Fuhrmeister, München.

[1711] Ebd.

[1712] Im Nationalsozialismus war der Blitz ein „wesentliches Symbol für Stärke, Schnelligkeit sowie für damit verbundene Vernichtungspotenz [...] Den stilisierten Blitz erhielten die SA-Abzeichen und die Armscheiben, Fahnen, Wimpel und Trommeln von ‚Jungvolk' bzw. ‚Jungmädel' ebenso wie die Initialen für ‚Schutz-Staffel' gebräuchlich gewesenen Doppel-Runen der SS. [...] Vor allem Hitler pflegte sich in Blitz-Metaphern auszudrücken." Vgl. Thöne, S. 77 f.

[1713] Ebd.

[1714] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 172.

3.2.1 Bildpropaganda: Licht als Herrschaftssymbol

Die Markierung von besonderen Höhepunkten einer lichttechnischen Inszenierung oder die Verwendung dramaturgischer Mittel wie die der Statik oder der Unität wurden von einem Bilderkult und einer Sprachmetaphorik unterstützt, die wahrnehmungslenkend auf die Auslegung Hitlers als messianische „Lichtgestalt" fungierten. Besonders ausgeprägt war die Verwendung von sakraler Sprache und Lichtmetaphern in Feiertagstexten[1715], die sich schnell durch ihre rhythmische Struktur und meist schlichte Abfolge im wiederholten gemeinschaftlichen Rezitieren bei den Teilnehmern fest einprägen konnten. Genauso wie das Bildmaterial fungierten diese dann bei der Rezeption einer entsprechenden Lichtinszenierung als Wahrnehmungsschablone.

Auch die Populärliteratur, die meist nur flüchtig und oberflächlich rezipiert wird und keiner kritischen Reflexion unterliegt, diente der Verankerung Hitlers als „Lichtgestalt". Die in großer Auflage verbreiteten *Reemtsma-Alben*[1716] verbanden zugleich die bildliche und sprachliche Ebene, denn Bildkommentare und Begleittexte unterstützten stets die Aussage der Abbildungen. (Abb. 356 u. 357) Auch die Sonne wurde als Herrscherattribut instrumentalisiert, was einen weiteren Grund dafür liefert, die Stirnwände mit Rednerpult von Festplätzen darauf auszurichten. So lautet die Bildüberschrift einer Photographie, die Leni Riefenstahl bei Dreharbeiten zeigt: „Leider ist die Sonne hinter den Wolken verschwunden. Doch als der Führer kommt, brechen die Strahlen durch das Gewölk: Hitlerwetter!"[1717]

In den Bildmotiven waren Anleihen an die christliche Ikonographie ebenso präsent wie an traditionelle Herrscher-Vorstellungen, wie die des „genialen Nationalheros"[1718]. Konform damit verlief Hitlers Ausstattung mit christlichen Lichtattributen. Diese Bildmotive fungierten als sakrale Überhöhung der Herrscherrolle in messianischer Ausrichtung. Die bildliche Inszenierung Hitlers[1719] war dabei genauso synkretistisch[1720] wie die Gestaltungsmittel der Festräume. Das vielfach im Nationalsozialismus verwendete

---

[1715] „...nun sind wir so besessen / Von seines Wesens Strahlenglanz und Licht, / Dass seine Worte unser Herz durchwalten / Und neue Sterne zeugen und Gedanken! / Dass wir wie Brüder treu die Hände halten / Und die Befehle fahnenstolz entfalten! / Dass wir sie l e b e n, um I h m heiß zu danken!" Gerhard Schumann: *Gedichte und Kantaten. Die deutsche Folge*, Nr. 41, München 1940, S. 44. Sperrung im Original. Zit. nach: Vondung 1971, S. 182. Weitere Beispiele für Lichtlyrik sind *Lichtwende* von Ferdinand Avenarius oder *Wir tragen ein Licht...* von Franz Höller, abgedruckt in Niggemann 1934, S. 58 ff.

[1716] Die in großer Auflage verbreiteten *Reemtsma-Alben* wurden vom Cigaretten-Bilderdienst Hamburg-Bahrenfeld herausgeben und entstanden in enger Zusammenarbeit mit Heinrich Hoffmann (siehe zu Hoffmann in dem Zusammenhang: Herz 1994, S. 57). Die Photographien dieser Bände sind reichlich mit Texten in Berichtform ausgestattet. Ein Auszug aus dem 1936 erschienenen Album (*Adolf Hitler/Bilder aus dem Leben* 1936) kann hier als bezeichnend für die Propagierung Hitlers als „Lichtgestalt" in Texten gelten: „Wir aber, die wir das Glück haben, täglich um ihn sein zu dürfen, empfangen nur Licht von seinem Licht und wollen im Zuge, der von seinen Fahnen geführt wird, nur seine gehorsamsten Gefolgsleute sein." Joseph Goebbels: *Unser Hitler. Rundfunkansprache an das deutsche Volk zum Geburtstag des Führers*. Zit. nach: Herz 1994, S. 88.

[1717] Reiss 1979, S. 95.

[1718] Herz 1994, S. 333.

[1719] Siehe zu der Entwicklung: Martin Loiperdinger und Rudolf Herz (Hrsg.): *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München 1995; Herz 1994; Sabine Behrenbeck: „Der Führer. Die Einführung eines politischen Markenartikels", in: Diesener/Gries 1996, S. 51 ff.

[1720] Vgl. Herz 1994, S. 231.

Symbol des Feuers, vorrangig in Form einer Fackel, wurde als irdisches Element nicht ins Bildprogramm des „Herrschers“ aufgenommen, da diese dem „Volk“ zugehörig war. Nur kosmische Symbole dienten seiner Abgrenzung vom „Diesseitig-Irdischen“[1721] und konstatierten seine Rolle als „Erlöser“.

Mit der gleichen Vehemenz wie bei der Verbreitung ephemerer Gestaltungsmittel im Festraum wurden per Bild- und Schriftmaterial Lichtattribute und -symbole nach dem Werbekonzept der ständigen Wiederholung zur Definition von Hitlers Wesen verankert. Die Ausstattung mit dem Attribut des Lichts lässt dabei eine nahezu narrative Entwicklung erkennen: Zur Legitimation seiner Herrscherrolle wurde der Lichtstrahl als erleuchtendes Symbol eingesetzt, das ihm symbolisch göttliche Kraft verlieh.[1722] (Abb. 358-360) Als Machtinhaber ist er, wie ein Heiliger, mit dem Nimbus, Aureole oder Mandorla ausgestattet.[1723] (Abb. 361 u. 362) Für die Lichtdom-Inszenierung – in deren Zeitraum er sich unlängst als alleiniger Machtinhaber etabliert hatte – bedeutete dies, dass nicht nur der dramaturgische Höhepunkt der Veranstaltung symbolisch mit seiner Herrschaft konnotiert werden konnte, sondern dass auch die Bilder, die vom Lichtdom verbreitet wurden, mit dieser „göttlichen Allmacht“ in Verbindung gesetzt werden konnten. So formulierte ein Teilnehmer der Lichtdom-Inszenierung: „Mein Glaube ist, dass unser Führer Adolf Hitler dem deutschen Volke vom Licht geschenkt wurde als der Heilsbringer des Lichtes über die Finsternis.“[1724]

[1721] Römhild 1992, S. 85. Vgl. auch: Herz 1994, S. 333: So „formte sich das plastische Bild eines kraftvollen Führers, das die Vorstellung des christusähnlichen Messias mit dem des heilenden Wohltäters verschmolz und sich radikal absetzte von dem bürokratischen Image der Politiker der Weimarer Republik“.

[1722] Ein frühes Beispiel dieser Phase ist die bildliche Inszenierung von Hitlers Amtsantritt, die ihren inszenatorischen Höhepunkt am 21. März 1933, dem ‚Tag von Potsdam‘, erhielt. (Vgl. Abb. ...) Die bekannteste und meistverbreitete Photographie dieses Zusammentreffens von Hitler und Hindenburg ist eine Außenaufnahme, die durch ihre Übertragung in ein anderes Bildmedium, durch den Austausch des Hintergrundes und die Ausstattung mit einem Lichtstrahl symbolisch überhöht wurde: Die gezeichnete Postkarte versetzte Hitler und Hindenburg in den religiösen Ort der Garnisonskirche, ausgestattet mit Blockaltar und Kruzifix. Aus einer unbekannten Quelle bricht von rechts oben ein Lichtstrahl in den Raum. Er verläuft hinter Hindenburgs Haupt, durchkreuzt diagonal die rechte Bildseite bis zur Mitte und trifft, mit diffuser werdenden Strahlen, auf das Kruzifix. Da der Lichtstrahl diffuser wird, also kein fest definiertes Ende besitzt, kann diese diagonale Linie imaginär weitergeführt werden. Der Lichtstrahl trifft dann auf Hitler, dem die Macht übertragen wird und der zugleich als Empfänger des göttlichen Lichts gekennzeichnet wird. Wie im Lichtkonzept kirchlicher Räume, in denen der Einfall von Sonnenstrahlen auf heilige Figuren oder den Altar gelenkt werden, fällt das Licht auf den neuen Herrscher. Der politische Akt wird durch den Handlungsort eines kirchlichen Raumes zu einer göttlichen Handlung. Durch den lebensspendenden Strahl wird der neue Machtinhaber gesegnet. Siehe ausführlich zu dieser politischen Inszenierung: Herz 1994, S. 205 ff.; Behrenbeck in Diesener/Gries 1996, S. 61.

[1723] Bezeichnend hierfür sind die Redneraufnahmen Hitlers vor der beleuchteten Stirnwand des Reichstags. Als idealer Hintergrund konnte die Wandbespannung durch die Beleuchtung als Strahlenbündel erscheinen. Auf Photographien, die als Postkarte verbreitet wurden (Vgl. Abb. 23 u. 24), ist Hitler für den Betrachter als erhöhte Herrschergestalt, das Rednerpult mit beiden Händen fest ergreifend, aufgenommen: Die Strahlen der Wandbespannung sind – wie die Aufnahmen des Lichtdoms – im Anschnitt genau hinter Hitlers Kopf zu sehen und verleihen ihm einen Nimbus. Die Wirkung eines „Heiligen“ wurde zudem erhöht, wenn die Parteigenossen – wie auf einer weiteren verbreiteten Postkarte – wegretuschiert wurden. Ein weltlicher Bezug wurde dadurch negiert. Siehe: Herz 1994, S. 231.

[1724] J[oseph] P[eter] Stern: *Hitler, der Führer und sein Volk*, München 1981, S. 186. Zit. nach: Bartetzko/*Zwischen Zucht und Ekstase* 1985, S. 55.

3.2.2 Die Bezeichnung ‚Lichtdom'

Bereits in Unterlagen und Akten der Organisationsleitung der Reichsparteitage wie in den *Offiziellen Berichten* wurde die Bezeichnung ‚Lichtdom' verwendet.[1725] Die Benennung ist daher nicht deskriptiver, sondern propagandistischer Art. Im Nationalsozialismus waren Titel und Auszeichnungen für „geplante oder schon fertiggestellte Bauten [...] wichtige Attribute, die bei Presseberichten nicht weggelassen werden durften"[1726]. Wie für den ‚Weg durch das Volk' auf dem Bückeberger Festplatz wurde – oder durfte – auch für den Lichtdom nur selten ein anderer Begriff verwendet werden.[1727]

Während sich die Festplätze wie viele nationalsozialistische Bauten – so auch der ‚Deutsche Pavillon' auf der Weltausstellung 1937 – formal auf Sakralarchitektur bezogen, dieses aber nicht durch ihre Benennung signalisieren, verweist bereits die sehr bildhafte Bezeichnung ‚Lichtdom' auf die ranghöchste Form eines Sakralbaus innerhalb der Hierarchie kirchlicher Bauten. Eine Vormachtstellung wurde gleichzeitig gegenüber den Kulträumen, die auf dem gesamten Reichsparteitagsgelände pseudo-religiöse Handlungsrahmen lieferten, nicht aber als solche benannt wurden, impliziert: So verwiesen die Namen der Anlagen und Bauten, wie die ‚Zeppelinwiese' oder die ‚Luitpoldhalle', nicht auf Sakrales, sondern chiffrieren historische Ereignisse der deutschen Geschichte. Als würde die profan-irdische Architektur mit göttlich-kosmischer noch überhöht werden, verwies der Lichtdom damit gleichzeitig „auf den bewußt feierlichen, ja sakralen Charakter"[1728] der Veranstaltung.

Dennoch muss für den Zeitgenossen die Bezeichnung ‚Dom' nicht unmittelbar Assoziationen mit einem christlichen Sakralbau geweckt haben: Seit etwa 1918 wurden sakrale Metaphern für profane neuzeitliche Bauaufgaben verwendet, um Gemeinschaftsbauten zu betiteln.[1729] Auch Lichtspielhäuser, deren Beleuchtungssysteme dem Innenraum kontemplativen, bezaubernden Charakter verliehen, wurden Kathedralen oder Paläste genannt.[1730] Präsent war vor allem immer noch die Tendenz, moderne Fabrik- und Verwaltungsbauten ‚Kathedralen der Arbeit'[1731] zu nennen, die wie alle Industriebauten von der Diffamierung durch das NS-Regime ausgeklammert waren und teilweise sogar als

[1725] Ob Speer oder die Propagandaabteilung für die Namensgebung dieser Lichtinszenierung verantwortlich war, ließ sich nicht rekonstruieren.

[1726] So „wurden alle ‚Bezeichnungen, die als Begriffe der nationalsozialistischen Einrichtungen und Vorstellungen häufig gebraucht wurden, [...] okkupiert, gelten gleichsam als geschützt und dürfen keinesfalls für ähnliche Einrichtungen verwendet' werden". Thomae 1978, S. 141. Vgl. weiter dazu S. 141-143. Ebenso Jürgen Hagemann: *Die Presselenkung im Dritten Reich*. Bonn 1970, S. 206 ff.

[1727] Eine Ausnahme ist zum Beispiel im *Illustrierten Beobachter* zu lesen, wo die Bezeichnung Licht*pfeiler* Architektonisches konnotieren lässt, aber keinen sakralen Bezug herstellt. Dort lautet die Überschrift eines Artikels „Der Appell der politischen Leiter unter dem Lichtpfeiler auf dem Zeppelinfeld", in: *Illustrierter Beobachter* 37/ 1937, S. 1372 f. Inwiefern der Name tatsächlich juristisch geschützt war, ließ sich nicht rekonstruieren.

[1728] Damus 1978, S. 125.

[1729] Gemeint war damit nicht „die Beschönigung profaner Zwecke", sondern die Benennung „‚mächtige[r] Zeugen einer Einheit' [...], die ‚wieder auf menschliches Gemeinschaftsgefühl fernab von dem kläglichen Hader der Gegenwart gestellt ist' (Herbert Eulenberg)". Pehnt 1981, S. 52.

[1730] Vgl. dazu: Schievelbusch 1992, S. 83.

[1731] Siehe Pehnt 1981, S. 52.

die „wichtigsten Denkmäler unserer Zeit“ gepriesen wurden.[1732] Es erscheint somit auch in diesem Zusammenhang nicht undenkbar, dass der Lichtdom auch in einer Wahrnehmung als „Industriebau“ mit einem sakralen Begriff belegt wurde. Doch gerade diese zeitgenössische Assoziationsebene vermochte noch verstärkter als ‚Dom‘ das Prinzip der „Gemeinschaft“ zu implizieren.

Durch das Wort ‚Licht‘ taucht dann eine scheinbare Ambivalenz zum festen architektonischen Rahmen, der durch die Assoziation zu einer Kathedrale oder auch zu einem Industriebau geweckt wird, auf. Wie eng aber das Licht mit dem Begriff der Architektur verbunden war, zeigen die theoretischen Architekturdebatten der frühen 20er Jahre, als Licht bewusst als Baumedium eingesetzt wurde. Offensichtlich knüpfte der Lichtdom, wie bereits erwähnt wurde, an die Bezeichnung der ‚Lichtarchitektur‘ an, die erstmals 1927 von Joachim Teichmüller geprägt worden war. Trotz dieser Bestrebungen wurde der Lichtdom andererseits nie direkt als Lichtarchitektur bezeichnet. Möglicherweise hätte dieser Terminus zu offensichtlich an die Debatten und Vorläufer der 20er Jahre angeknüpft. Die Lichttechnik und die Inszenierung des Lichtdoms wurden dadurch gänzlich als Errungenschaft der Nationalsozialisten okkupiert – vor allem aber sollte dieser Kultraum nicht großstädtisch, sondern „göttlich“ sein.

4. Die Vorführung von Erhabenheit, Überlegenheit und militärischer Potenz

> Das Feld im Lorenzerwald ist nicht mehr ein Stück des Erdbodens, es ist ein Raum [...], der weit hinauf seine Kuppel in den dunklen Nachthimmel spannt. Die Menschen sind abgetrennt von aller Erdenschwere, sie sind hier alle Teil einer großen Gemeinde, Teil eines Erlebnisses, das größer ist als sie.[1733]
>
> *Wilhelm Lotz, 1937*

Im Unterschied zu einer Wahrnehmungsart der Großstadt, bei der die horizontalen Lichterbänder der Gebäudefassaden für die Sichtweise des im Auto vorbeifahrenden Betrachters konzipiert waren und so Geschwindigkeit (von durchschnittlich 30 km/h!) gesteigert werden sollte, wurde im Lichtdom der Blick nicht horizontal durch die Großstadt gejagt, sondern an den vertikalen Säulen entlang nach oben geführt und genau mit dieser Strategie wieder der Himmel ins Bewusstsein des Betrachters gerückt. Während die nationalsozialistische Herrscherarchitektur sonst nur als Fassade erlebbar war, wie bei den Ehrentempeln des Königsplatzes oder der Stirnwand städtischer Festplätze, umschlossen die in gleichmäßigen Abständen angeordneten Freisäulen des Lichtdoms, eine

[1732] Siehe Mittig 1996, S. 77. Mittig betrachtet den Industriebau „weniger [als] ein aus NS-typischen Architekturbereichen auszugrenzendes Sondergebiet, vielmehr wäre gerade seine Integration in ein mehrschichtiges Ganzes von Regime-Architektur festzustellen“. Siehe Mittig in Dolff-Bonekämpfer/Kier 1996, S. 79. „Das Berliner Kraftwerk [Klingenberg, das aus der Weimarer Republik stammte] erschien in der Jugendzeitschrift *Hilf mit!* 1937 als ‚Dom der Arbeit‘, ‚Denkstein deutscher Ingenieurskunst‘. Hilf mit!, Nr. I, Oktober 1937, S. 11. Nach Mittig 1996, S. 77. „Es erscheint somit auch in diesem Zusammenhang nicht außergewöhnlich, dass der Lichtdom als „Industriebau“ mit einem sakralen Begriff belegt wurde. Wichtiger ist dennoch der Denkmalcharakter, der hier bereits impliziert wird. Siehe „Der Architekt im Ingenieurbüro“, in: *Schönheit der Arbeit*, Bd. 3, vom August 1938, Heft 4, 166. Zit. nach: Rabinbach in Schnell 1978, S. 70.

[1733] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

Säulenhalle, den Betrachter. Wie bei gotischen Sakralbauten wurde der Blick damit metaphorisch ins ewig Erhabene geleitet. In dem Band *Licht und Beleuchtung* schrieb Walter Riezler bereits 1928: „...dann schwindet alles Kleine, Nebensächliche, und die großen Straßen sprechen mit doppelter Gewalt, die Verhältnisse klingen doppelt rein, alles wächst ins Übermenschliche und wird Ausdruck reinster und größter Gesinnung“[1734].

Ebenso übernatürlich muss die Farbe des Lichtdoms gewesen sein: Aus zeitgenössischen Beschreibungen, in denen etwa von „blue tinged“[1735], „samtblau“[1736] oder von „zauberischen bläulichem Licht“[1737] die Rede ist, geht hervor, dass die Lichtfarbe des Lichtdoms tatsächlich blau war. Der Regime-Maler Ernst Vollbehr setzte diese Farbverhältnisse 1936 sogar in einem Gemälde der Lichtdom-Inszenierung um. (Abb. 363) Damit stand die Farbe gänzlich im Gegensatz zu dem sonstigen Farbkanon des Nationalsozialismus: Buntes Licht wurde – außer bei Feuerwerken – ansonsten nicht verwendet. So hatte Wilhelm Lotz die Anstrahlung des Deutschen Pavillons nicht nur als „außerordentlich sorgfältig und gleichmäßig” gelobt, sondern hervorgehoben, dass der „Bau auch in dem bunten Licht, das die Ausstellung mit allen Mitteln neuzeitlicher Leuchtkunst hervorzaubert [...] sich durch die Eigenart seiner Bauform wie durch die feine und ausgeglichene Anstrahlung auszeichnet”[1738].

Als heller, etwas weißlich schimmernder Blauton fand die kalte[1739] und sehr artifizielle Lichtfarbe des Lichtdoms – die sich zudem sehr günstig auf die photographische Reproduktion auswirkte[1740] – einmalige Anwendung. Das Blau muss eine extrem *künstliche* Wirkung[1741] erzeugt haben, die höchstens Assoziationen an Mondlicht – das Mystisches konnotieren lässt – evozieren mag. Schon die *künstliche* Lichtfarbe stand der natürlichen Farbe des Sonnenlichts diametral entgegen und negierte damit eine aufklärerische Funktion, die es noch zur Jahrhundertwende besaß, als das Licht Werkzeug der Stadthygieniker und Erschaffer von Wohnsiedlungen war und Transparenz und künstliche Helligkeit zum Synonym für Durchblick, Brillanz und Modernität, „zu Symbolen einer aufgeklärten, sicheren, sauberen und geheimnisfreien

---

[1734] Riezler in Lotz 1928, S. 42.

[1735] Henderson 1940, S.71: „bläulich gefärbt“.

[1736] „Aus 150 Scheinwerfern flutet blaues Licht senkrecht zum Himmel nach oben, Hunderte von Metern hoch, schließt sich oben langsam und wölbt den gewaltigsten Dom, den Sterbliche je sahen.[...] Durch den samtblauen Vorhang des Lichtdoms leuchten einige Sterne.“ *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171.

[1737] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1938, S. 244.

[1738] Lotz in *ZdB* 31/4. Aug. 1937, S. 790.

[1739] Wie es der Botschafter Henderson rezipierte, der den Lichtdom als eine „Kathedrale aus Eis“ beschrieb. Henderson 1940, S. 71: „The effect, which was both solemn and beautiful, was like being inside a cathedral of ice.“

[1740] Im Fachjargon spricht man von einer guten „Aktinität”. Vgl. Krauter Kellein 1997, S. 190. Genau aus diesem Grund, um die Aktinität zu erhöhen, wurde für Fackeln Magnesium eingesetzt.

[1741] Eine Unterscheidung zwischen der Symbolik von natürlichem (‚lumen naturale‘) und „künstlichem“, bzw. übernatürlichem (‚lumen supranaturale‘) Licht wurde bereits im Mittelalter getroffen. Dies lässt sich auf die Lichtdom-Inszenierung übertragen. Denn das *lumen naturale,* der antiken Lichtmetaphysik entstammend, bezeichnet das endliche Erkenntnisvermögen des Menschen: Es „erleuchtete“ die menschliche Ratio. Das *lumen supranaturale* des Mittelalters hingegen war das übernatürliche, göttliche Licht, das demnach eine höhere Erkenntnis wie eine „göttliche Offenbarung“ bewirken sollte. Mit der Beleuchtung auf dem Zeppelinfeld wurde nicht nur dramaturgisch (wie bereits beschrieben), sondern auch lichtsymbolisch mit diesen Polen kontrastiert. Schischkoff *PhilW* 1991, S. 432, Stichwort: ‚Lichtmetaphysik‘.

Neuzeit“[1742] wurden. Entgegen der aufklärerischen Funktion des Lichts wurde nicht mit Licht durchleuchtet, wahrheitssuchend Transparenz ermöglicht, sondern das Licht als metaphysische Kraft eingesetzt, die künstliche Lebensbereiche beziehungsweise politische Inszenierungsräume schuf.

Blaue Inszenierungsräume finden sich auch in Filmsequenzen der so genannten Bergfilme, etwa bei Riefenstahls Regiedebüt *Das blaue Licht*, in denen Szenen „von suggestiven Klosterruinen und das Eismeer [...] zu einem ‚Kristalldom der Alpenwelt' verschmelzen“[1743]. Gerade die technisch perfekte Darstellung einer fast künstlich anmutenden Naturwelt (wie der Botschafter Henderson den Lichtdom auch wahrnahm) – die hier noch über dem Menschen steht – kann als Rezeptionsgrundlage für den Lichtdom als „magische” *Kunstwelt* gelten.[1744]

Der „Farbforscher” Frieling las die Farbe Blau „in kosmischer und symbolischer Wertung“[1745] als Hinweis auf ein „Verbundensein über alle irdischen Schranken hinweg”[1746]. So verweist die Farbe Blau auch nach traditioneller Auffassung auf die Unendlichkeit, also erneut auf das Göttliche, auf Kosmisches und nicht auf Alltägliches, Profanes.[1747] Noch heute wird transparentes und bläuliches Licht „besonders bei Exequien [Totenfeierlichkeiten der katholischen Kirche] und Andachten während der Fastenzeit“[1748] angewendet.[1749] So könnte fast die Auslegung von Frielings Farbsymbolik auf den Totenkult, vielmehr noch, auf den Ewigkeitsanspruch des Regimes bezogen werden, der schließlich einen konkreten Teil des Rituals unter dem Lichtdom bildete. So hieß es unmittelbar vor dem Totengedenken: „Wenn wir vergehen, / Wird neues stehen / Heute und bis in die Ewigkeit. / Heute und bis in die Ewigkeit.“[1750] Blau als Farbe der Treue[1751], wie es Frieling auslegte, könnte zudem mit dem Treueschwur unter dem Lichtdom assoziiert werden, sich zu diesem Gedankengut zu bekennen.

Illusionistische Wirkungen durch die Verwendung elektrischen Lichts hatte der französische Botschafter und Diplomat André François-Poncet schon bei der Tempelhofer Maifeier 1933 beobachtet und beschrieben, wie die „strahlende Helle“ den Eindruck erwecken sollte, als stünde der „Führer [...] wie in einem Märchennachen über dem

---

[1742] Auer in Flagge 1991, S. 139.

[1743] Bartetzko/*Zwischen Zucht und Ekstase* 1985, S. 68.

[1744] Vgl. dazu Bartetzko in *Merkur* 9/10 1989, S. 835. Für die sog. ‚amerikanische Nacht' (auch ‚day for night' genannt) wird noch heute im Film bläuliches Licht verwendet, um eine nächtliche, gedämpfte und vor allem geheimnisvolle Nachtatmosphäre zu schaffen. Siehe dazu: Alekan in *Daidalos,* 27/15. März 1988, S. 90.

[1745] Frieling 1939, S. 158.

[1746] „Blau ist das Zeichen der Gottesnähe – ‚der Tod ist überwunden' (Bühler). Das helle Blau weist auf das Verbundensein über alle irdischen Schranken hinweg: das Zeichen der Treue. [...] Das Blau breitet immer den Schimmer des Geistigen um sich [...] Aus dem unendlich weiten Raum des Blauen, der geistigen Wesenheit, wird das Irdische im Grünblauen keimhaft gesäet und im Grünen geboren. [...] Geburt des Lebens im Blau – Geburt der Sonne zur großen Wendezeit im ehernen Kreisen des Jahres. Wie nah wohnt doch das Blau dem Violett, wie dicht stehen sich Geburt und Tod. Durch diese Nähe schließt sich der Kreis.” Frieling 1939, S. 167 f. Siehe dort weiter dazu: S. 158 ff.

[1747] Lurker *WdS* 1991, S. 100 f., Stichwort: ‚Blau'.

[1748] Raitiri in Flagge 1991, S. 205.

[1749] Im Volksaberglauben galt ein blauer Brand als Hinweis auf eine Leiche oder auf einen strengen Winter. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* II/1929/30, S. 1395, Stichwort: Feuer'.

[1750] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171 f.

[1751] Frieling 1939, S. 167.

Gewoge zu seinen Füßen“[1752]. Entstand hier der Eindruck, als würde Hitler *über* den Massen stehen, durch die *Über*blendung vergleichender Raumverhältnisse, so wurde beim Lichtdom der gesamte Inszenierungsraum durch die *Aus*blendung jeglicher vergleichender topographischer Elemente in einen Schwebezustand versetzt.[1753] Moholy-Nagy hatte schon bei Reklamebeleuchtungen beobachtet: „starkes licht zerstört das detail, zerfrißt unnötiges beiwerk und zeigt – wenn es mit dieser absicht, also richtig verwendet wird – nicht die fassade, sondern nur raumbeziehungen.“[1754]

Wie in Gottesdarstellungen, in denen die Lichtquelle verborgen ist, ragte aus unsichtbaren Quellen das Licht von der Seite hoch. Analog zur bildlichen Darstellung schwebender heiliger Figuren[1755] schien der Lichtdom zu schweben und vermochte damit auf Göttliches zu verweisen. Einen Schwebezustand zu evozieren, scheint nahezu ein Anliegen im Rahmen kultisch-politischer Verzückung gewesen zu sein, wenn sogar das Olympiastadion wie in eine solche Schwebe versetzt beschrieben wurde, als das „heilige Olympische Licht“ dort eintraf:

> Es ist, als schwebe diese Stätte, getragen von silbernen Flügeln des Lichts, hoch in einer reineren Atmosphäre, Festplatz der Jugend der Welt – damit sie in Schönheit und Kraft ihren heiligen Willen kundtue für den Beginn einer besseren, sittlicheren Epoche unseres Geschlechts.[1756] (Abb. 364)

Die Wirkung des Lichts, das sich in „höhere“, schwebende Sphären ausbreitete, scheint, wie das Feuer, mit der Vorstellung von Reinheit einhergegangen zu sein. Gerade die Metapher der Reinheit artikulierte sich auch bei der abschließenden Feier im Stadion, als die ebenfalls von Flakscheinwerfern gebildeten Lichtbündel in den Himmel strahlten: Auf einer Anzeigetafel erschienen dazu die Worte Coubertins: „Möge die Olympische Flamme leuchten durch alle Geschlechter zum Wohle einer immer höher strebenden mutigeren und reineren Menschheit.“[1757]

So kann für die partizipierenden Massen nicht eine konkrete Entzifferbarkeit einzelner sakraler Formelemente dieses Kultraums von so großer Bedeutung gewesen sein wie die Wahrnehmung erhabener Strukturen, die gleichzeitig den Zusammenschluss einer überlegenen „Herrenrasse“ vorführte. Die mit Licht definierte räumliche Ausgrenzung[1758] von der Dunkelheit negierte jeglichen örtlichen Bezug zur profanen Welt. Durch die Schaffung dieses neuen Innenraums, der zugleich den Außenraum neu konstituierte,

---

[1752] François-Poncet 1948, S. 114-116.

[1753] Das grelle künstliche Licht der Flakscheinwerfer konnte den Betrachter in einen förmlich schwebenden, von der Erde gelösten Zustand versetzen. Er umgibt den Betrachter von allen Seiten, versetzt ihn, wie es Wolfgang Schivelbusch für Manhattan formuliert, in einen „merkwürdigen Schwebezustand zwischen einem von Kunstlicht überstrahlten Himmel und einer in Lichtströmen nicht mehr wahrnehmbaren Erde“. Schivelbusch 1992, S. 98.

[1754] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 222.

[1755] Wie Mathias Grünewalds *Auferstehender Christus* auf dem rechten Innenflügel des Isenheimer Altars, der über dem Boden zu schweben scheint, „weil er sich im leeren Raum befindet, ohne eine Standfläche zu besitzen“. Erwin Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (1932/1964), in: *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Hrsg. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1991, S. 191. Freundlicher Literaturhinweis von Christian Fuhrmeister, München.

[1756] *VB* 215/2. Aug. 1936.

[1757] Zit. nach: *Ausst. Kat. 1936.* 1996, S. 119.

[1758] Siehe zu der Bezeichnung eines „Schutzgürtels“ oder eines „Walls“: Krauter Kellein 1997, S. 201 f.

konnte durch die Finsternis – als ein vielfach verwendetes Negativsynonym – förmlich alles Schlechte visualisiert werden und die Partizipierenden wurden in fast plakativer Weise zu den „Erleuchteten" des ‚Tausendjährigen Reiches' erhoben. Wie bei den Olympischen Spielen schien hier die Metapher der Reinheit durch die aufsteigenden Säulen symbolisch vollzogen, um den Massen als Abbild ihrer selbst eine „immer höher strebende"[1759] ‚Rasse' vorzuführen.

In die Kategorie einer bewussten Zurschaustellung überlegener Qualitäten gehörte die Kraft und Wucht, mit denen die Lichtmassen des Lichtdoms gen Himmel geschickt wurden, die nur allzu gerne in Propagandatexten vorgeführt wurden. Im *Offiziellen Bericht* 1938 steht: „...und jetzt mit einem Schlag zerreißen die Scheinwerfer [...] den nachtschwarzen Himmel"[1760]. Diese aggressiv anmutende Beschreibung kann als ein Vorbote zerstörerischer Eigenschaften militärischen Kriegsgeräts gelten.[1761] Schließlich waren am Bückeberg schon 1935 unlängst die militärischen Schauvorführungen zu regelrechten Kriegsspielen ausgedehnt worden. Auch Beschreibungen über den Einsatz und die Funktionsweise von Kriegsgerät waren in der zeitgenössischen Presse nicht ungewöhnlich. In einem Bericht der *Berliner Illustrirten Zeitung* von 1935 über die Funktionen diverser Waffen der Deutschen Flak-Artillerie heißt es in ähnlicher Weise über die Wirkung der Flakscheinwerfer des Lichtdoms:

> Ein gewaltiger Lichtkegel wird von jedem der schweren Scheinwerfer der Batterie gegen den nächtlichen Himmel geschleudert. Sinnreiche Meß- und Zielgeräte leiten die Scheinwerfer so, dass das einmal erfaßte Flugzeug stets im Schnittpunkt der Lichtkegel bleibt und so das unfreiwillige Zentrum eines Kreuzes bildet.[1762]

Das graphische Zeichen des Kreuzes – das gleich mehrere Assoziationen zulässt, wie das Zielfernrohr eines Gewehres, das Kreuz als Todes- oder Auferstehungssymbol oder als Versimplifizierung des Parteizeichens, vor allem aber die unmittelbare Todesbedrohung des im „Scheinwerferspot" erfassten Piloten – vermochte eine ästhetische Komponente zu implizieren und nahm die faszinierend grotesk-ästhetische Wirkung der zuckenden und dann erstarrenden Lichtstrahlen am nächtlichen Himmel der Luftangriffe über den Städten im zweiten Weltkrieg vorweg.[1763] Unterstützt wird die bewusste Zurschaustellung von Kriegsgeräten noch durch die Tatsache, dass Albert Speer, der „Erfinder" des Lichtdoms, sich von den „Illuminationen" im zweiten Weltkrieg beeindruckt zeigte, wie er schilderte – und schließlich 1942 vom Reichsarchitekten zum Reichsrüstungsminister „aufsteigen" sollte:

[1759] Zit. nach: *Ausst. Kat. Olympia 1936*, 1996, S. 119.

[1760] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1938, S. 209.

[1761] Vgl. Krauter Kellein 1997, S. 201.

[1762] *Berliner Illustrirte Zeitung* 22/29. Mai 1935.

[1763] „Sie erhellten Nächte [...] mit einer Lichtfülle, wie keine Illumination zu Friedenszeiten sie je zustande gebracht hätte." Schievelbusch 1992, S. 89.

> Die Illuminationen der Leuchtfallschirme ... gefolgt von Explosionsblitzen, [...] unzählige suchende Scheinwerfer, das aufregende Spiel, wenn ein Flugzeug erfaßt war und sich dem Lichtkegel zu entwinden suchte, eine sekundenlange Brandfackel, wenn es getroffen wurde: Die Apokalypse bot ein großartiges Schauspiel.[1764]

Trotzdem wurde beim Lichtdom nicht die Technik *pro domo*, in diesem Falle die Flakscheinwerfer[1765], die ohnehin verborgen aufgestellt waren, als politisches Macht- und Herrschaftszeichen instrumentalisiert, sondern jene Beherrschbarkeit ihrer Leistung[1766], einen Lichtstrahl, der so hell ist wie die Sonne, gegen den Himmel zu schicken. Mit dem Lichtdom als „Triumph der Technik als Natur-, mehr noch, als kosmisches Ereignis“[1767] konnten sogar die Höchstleistungen der Bau„techniker“ der gotischen Kathedralen übertroffen werden. Auch die „Plötzlichkeit des Geschehens“, 151 gleichmäßig angeordnete Säulen, „einen Dom bildend – mit einem Schlag“[1768], demonstrierte, dass „das Regime *technisch* in der Lage sei, ‚große Taten‘ mit der Leichtigkeit von Zauberkraft zu vollbringen“[1769].

Als eine Vorführung von neusten militärischen Errungenschaften brachten die Flakscheinwerfer des Lichtdoms „Materialmassen“ hervor, die bei ihrer technischen Erfassung und Veröffentlichung in Daten und Zahlen überwältigend und von unbegreiflichem Ausmaß erscheinen. Denn obwohl Daten und Fakten immer wieder in zeitgenössischen Berichten und Artikeln genannt werden, wie in chiffrierter Form die Überschrift „181,2 Milliarden Kerzen strahlen 15.000 m hoch.“[1770], wurde die technische Seite des Lichtdoms nicht erklärt, sondern *ver*klärt; mit Numinosem umhüllt.

So wurde die rein praktische, funktionale Seite von technischen Geräten durch die Zurschaustellung einer Ästhetik verborgen: Bei Militärparaden besonders deutlich, wurde durch das Prinzip der Reihung und Vervielfachung nicht mehr der einzelne Flakscheinwerfer mit seinen komplizierten elektrischen und mechanischen Funktionen betrachtet, sondern genauso zum Ornament funktionalisiert und als ästhetisches Element eingesetzt wie marschierende Soldaten – und die gereihten Säulen. Die damit vollzogene Instrumentalisierung von Kriegsgerät zum Herrschaftszeichen stellte den Nutzen militärischer

---

[1764] Albert Speer, o. A. Zit. nach: Schievelbusch 1992, S. 91.

[1765] Nach Speer hatte Hitler Göring (der sich dagegen gesträubt hatte, den größten Teil der strategischen Reserve für den Lichtdom zur Verfügung zu stellen) mit dem Argument überzeugt, dass „man draußen denken [wird], dass wir in Scheinwerfern schwimmen“. Speer 1969, S. 71.

[1766] So wurden im Nationalsozialismus technologische Bauten als rationale Leistung gefeiert, weiterentwickelt und, wichtiger noch, eine Beherrschung der Technik durch diese demonstriert. So hatte beispielsweise Hitler die Neue Reichskanzlei, die nach Plänen Albert Speers in nur neun Monaten errichtet worden war, „nicht nur als künstlerisches Meisterwerk, sondern auch als eine technologische und logistische Glanzleistung” gerühmt. (Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 263.) Auch Gerdy Troost schrieb: „Wie hell, wie ideenreich, wie großzügig sind diese technischen Bauten! Künstlerischer Gestaltungswille hat ihnen den Sieg über die Materie errungen.” (Troost [1938] 1942, S. 87.) Der Topos der „Beherrschung der Technik” hatte schon teilweise die Lichtreklame-Diskussionen der 20er Jahre geprägt. Entsprechend hatte man 1928 in der *Baugilde* geschrieben: Bei der Lichtreklame „handelt es sich darum, dass wir nicht Diener und Knechte unserer ‚Errungenschaften‘ werden, sondern dass wir lernen, sie zu beherrschen“. *Baugilde* 7/1928, S. 251.

[1767] Schievelbusch 1992, S. 78.

[1768] *Stimmungsbericht* 1937, Ortsgruppe Bremen-Habenhausen vom 27. September 1937 (StA Br 7, 1066-35).

[1769] Wunder 1984, S. 65. Siehe zu Technik im Nationalsozialismus: Mehrtens/Richter 1980.

[1770] *Pressetext* vom 13. September 1936, Blatt 25 f. (Sta N C 7/I GR 949).

Flakscheinwerfer somit nicht nur deutlich in den Kontext des Todeskultes, sondern auch in den Nexus perverser ästhetischer Schaugelüste, bei denen der Tod des Individuums negiert wurde.

4.1 Graphische Machtzeichen: Die Vertikale

> Aus inzwischen eingegangenen Berichten geht hervor, dass der Lichtdom in ca. 150 bis 200 km Umkreis von Nürnberg zu sehen war. Passagiere von Verkehrsflugzeugen berichten, dass sie den Lichtschein bereits zwischen Leipzig und Plauen wahrnehmen konnten. Andere wieder haben ihn auf dem Fluge von München nach Nürnberg schon in der Gegend von Regensburg und Ingolstadt bemerkt. Auch in Würzburg, Rothenburg und zahlreichen anderen Orten war der Lichtdom deutlich zu sehen und sogar auf der tschechischen Seite des Böhmerwaldes hat man ihn wahrnehmen können.[1771]

Wie ein Turm ragte der freistehende „Vertikalbau" Lichtdom auf viereckiger Grundfläche, seine Höhe ein Vielfaches seiner Grundbreite, in den Himmel. (Abb. 365) Endlich war es gelungen, mit den Ausmaßen des Lichtdoms alles an realen wie auch imaginären materiellen Machtbauten zu übertreffen. Dem Lichtdom war auf den Reichsparteitagen „die Rolle, die in Epochen religiöser Vorherrschaft dem Turm einer Kathedrale zukam, [...] in säkularen Zeiten der Wolkenkratzer"[1772], verliehen worden. Er repräsentierte in seiner Gestalt die körperliche Herrschaft über eine Stadt, „die nicht allein aus mittelalterlichem Jenseitsstreben, sondern aus dem Bedürfnis der Bauherren nach wirksamen Zeichen und Manifestation weltlicher Macht zu erklären"[1773] ist. Sogar nachdem Hitler und seine Gefolgschaft wieder in die Stadt zurückgezogen waren, stand „lange noch [...] die Strahlenhalle, die 8000 Meter hoch in den Wolken ihr Dach hat, in der weiten dunklen Landschaft"[1774]. Der helle, aufragende ‚Lichtschein', der sich vom nächtlichen Dunkel absetzte, war „in zahlreichen anderen Orten deutlich zu sehen"[1775]. Wie ein politischer Leuchtturm besaß der Lichtdom von weitem eine Signalfunktion. Auch Schrade schrieb: „Weithin ins Land leuchtet dieser Lichtdom als ein gewaltiges Fanal."[1776]

Von noch längerer Beständigkeit waren die graphischen Inszenierungen dieser Inszenierung: Denn gleichzeitig wurde die graphische Prägnanz des Lichtdoms bei seiner Übertragung in andere Bildmedien bewusst genutzt. (Abb. 366) Durch das Prinzip der Reihung, der Wiederholung und der Unendlichkeit, inszenatorisch wie auch (photo)graphisch durch die vertikalen Lichtstreifen verkörpert, stellte der Lichtdom ein idea-

---

[1771] Ebd.

[1772] Johann N. Schmidt: *William Van Alen. Das Chrysler Building. Die Inszenierung eines Wolkenkratzers*, Frankfurt a. M. 1995, S. 14.

[1773] *Lexikon der Kunst* Bd. VII/1994, S. 460, Stichwort: ‚Turm'.

[1774] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1938, S. 251. Wie hoch die Lichtstrahlen in den Himmel ragten, ist nicht genau zu bestimmen, da die Reichweite, wie die Bildung der Kuppel, von der Wetterlage abhängig war. Die Angaben schwanken stark. Durchschnittlich werden acht Kilometer angegeben. Bei Wolters ist sogar die Rede von sechzehn Kilometern. Vgl. Wolters 1943, S. 19.

[1775] *Pressetext* vom 13. September 1936, Blatt 25, 26 (Sta N C 7/I GR 949).

[1776] Schrade 1939, S. 20.

les Motiv dar.[1777] Diese Prägnanz rückte diese Lichtarchitektur als Motiv in die Nähe der ästhetischen Qualität eines Symbols.

Von ähnlicher graphischer Prägnanz und von großer Ferne sichtbar, werden auch weitere nationalsozialistische Lichtinszenierungen bei Massenveranstaltungen gewesen sein. Eine der spektakulärsten Inszenierungen fand im Rahmen der Olympiade statt, als um das leicht erhöhte Gelände des Berliner Reichssportfeldes Flakscheinwerfer aufgestellt wurden, die eine kegelförmige Lichtarchitektur bildeten. (Abb. 367) Zwei Jahre später, 1938, wurde im Tiergarten auf dem Großen Stern zu Ehren Mussolinis ein weiteres ephemeres Lichtmonument geschaffen, dessen Lichtstrahlen den Umriss eines Stundenglases[1778] erzeugten und damit ein Fascesbündel am Nachthimmel bildeten. (Abb. 368 u. 369) Als die zentrale Lichtinszenierung zum Erntedankfest 1935 in das knapp hundert Kilometer vom Bückeberg entfernte Goslar verlegt wurde, trat dieselbe Wirkung ein.[1779] Auf den Harzbergen wurden insgesamt zwölf Scheinwerfer[1780] aufgestellt, die laut einer Beschreibung „abermals anläßlich des Erntedankfestes – über dem nächtlichen Goslar [...] einen herrlichen Strahlendom“[1781] schufen. Damit hatte sich der Inszenierungsradius des Festareals erweitert und lichttechnisch markiert. Als Hitler 1935 im offenen Wagen (1936 und 1937 mit dem Zug)[1782] vom Bückeberger Festplatz nach Goslar fuhr, wurde er von den schon von weitem sichtbaren Licht- und Feuerinszenierungen empfangen. Und auch wenn die Strahlen nicht so hoch waren wie die des Lichtdoms, konnten sie wie die Höhenfeuer als das politische Machtzeichen schlechthin gelesen werden.

Die Gestalt erschien dabei nicht als schwarze Silhouette, sondern, in genau umgekehrter Form, als ein in „[Licht-] Architektur übersetztes Positiv-Negativ“[1783]. Dieses Prinzip vertikaler Lichtstreifen setzte Speer als Machtmanifestation auch beim ‚Deutschen Pavillon‘[1784] um, der bei nächtlicher Beleuchtung einem „geschickten Wechsel der architektonischen Hauptachse“[1785] unterlag: Während tagsüber der Langbau des Gebäudes wahrnehmbar war, blieb er des Nachts unbeleuchtet und verschwand in der Dunkelheit.[1786] Nur der 65 Meter hohe kannellierte Turm wurde durch darin integrierte Licht-

[1777] Siehe dazu: Livings 1997, S. 88 ff. 1938 wurde auf der ersten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerkausstellung (Jan.-April 1938) ein Großlichtbild des Lichtdoms in Saal Nr. 17/Nr. 190 gezeigt. Vgl. *Ausst. Kat. 1. Dt. Architektur- und Kunsthandwerkausst.* 1938, S. 47.

[1778] Mittig 1979, S. 52, nach einem Zeitungsbericht o. A.

[1779] Gelderblom 1998, S. 48.

[1780] *Pressetext vom 13. September 1936*, Blatt 25 f. (Sta N C 7/I GR 949).

[1781] Ebd.

[1782] Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste*, S. 17.

[1783] Vgl. dazu: Schievelbusch 1992, S. 75: „Tatsächlich scheint die Photographie das Modell für die Schöpfer der Leucht-Architektur gewesen zu sein. Am Tage erscheint Architektur im Positiv: helle Fassaden, darin die dunklen Öffnungen der Fenster. Nachts die Umkehrung ins Negativ: dunkle Fassaden, aus denen die Fensteröffnungen hell leuchten.”

[1784] Siehe zum Deutschen Pavillon: Fiss in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 108-110.

[1785] Krauter Kellein 1997, S. 156.

[1786] Ebd. Zuständig für die Lichttechnik des Deutschen Pavillons war der Lichttechniker Walter Köhler. Auskünfte Albert Speers in einem Brief an Herding und Mittig vom 11. August 1972. Herding/Mittig 1979, S. 64.

leisten illuminiert und „wirkte fast wie ein durchscheinender Körper“[1787], die Vertikale betonend.[1788] (Abb. 370) Auch im *Baumeister* wurde die Betonung der Vertikalen im Zusammenhang mit den Lichtinszenierungen zur Ausstellung *Schaffendes Volk* besprochen. Die Abbildung des Haupteingangs zur Ausstellung 1937 (im selben Jahr wie der Deutsche Pavillon konzipiert) erinnert an die beleuchtete Zeppelintribüne mit den aufragenden Lichtsäulen des Lichtdoms: Es wurde der „Haupteingang selbst durch zwei circa 30 m hohe Hauptlichtträger betont als weithin über die Stadt leuchtendes Wahrzeichen der Ausstellung“[1789]. Dasselbe Prinzip griff Wilhelm Kreis in einem Entwurf für ein Braunschweiger SA-Feld und Ehrenmal auf, der 1937 in der Presse veröffentlicht wurde[1790] und den auch Speer als den besten angesehen hatte.[1791] Der turmartige Säulenbau auf quadratischer Grundfläche wurde zugleich als „Kathedrale der Bewegung“ tituliert. Denn „als wesentlicher Bestandteil des Entwurfsgedankens ist noch die Festlichtanlage zu erwähnen, die der Gesamtanlage seine feierliche Bedeutung geben soll“, wie der Stadtbaurat Lutz schrieb.[1792] Ganz ähnlich wie bei dem ‚Deutschen Pavillon‘ sollten an jeder Seite jeweils vier, also insgesamt 16 vertikale Nischen des Nachts als leuchtendes Spalier erscheinen, gleichsam die 16 ‚Märtyrer der Bewegung‘ symbolisierend.

Im Lichtdom äußerten sich jene Bestrebungen, eine alles überragende, neue topographische Dimension zu erschaffen, wie in dem eingangs zitierten Pressetext des *Deutschen Nachrichtenbüros Nürnberg* deutlich wird. Durch die Dunkelheit wurde diese isolierte Stellung gar erhöht und jegliches Bestreben, mit festen Architekturteilen eine alltägliche Instanz zu negieren, noch übertroffen. Der Pressetext bezieht sich in keiner Weise auf ein umliegendes Stadtgefüge, mit dem schon der monofunktionale Ort des Reichsparteitagsgeländes nicht konkurrieren musste. Konkrete Begriffe wie Turm, der topographisch am Horizont das Machtsymbol schließlich darstellt und der einen architektonischen Bezug hergestellt hätte, wurden vermieden. Es heißt allenfalls, dass ein Lichtschein – ein Signal – wahrzunehmen war.

Diese Lichtarchitektur wurde hier von der Ferne beschrieben, die so weit wie nur möglich ausgedehnt wurde; bis zur tschechischen (!) Seite des Böhmerwaldes, als eindeutige politische Geste. (Abb. 371) So sah auch die zeitgenössische Lyrikerin Ina Seidel[1793]

[1787] Krüger in *DB* 40/5. Okt. 1938, S. B 1090. Der Verfasser kritisiert unterschwellig in dem Artikel nicht nur die mangelnde Zurückhaltung, sondern ausgerechnet den Achsenwechsel bei der Anstrahlung. Andererseits lobt er die Ausleuchtung der Rednerkanzel des Zeppelinfeldes als kontrastreich durch die Wechselwirkung der Silhouetten der Fahnenreihen und die Ausleuchtung des Baues.

[1788] Der Bronzeadler, der das Gebäude bekrönte – und (nach Speer) bewusst der Skulptur des Bolschowe-Bauernpaars, die den gegenüberliegenden russischen Pavillon zierte, dominierend entgegengesetzt worden war – bekam durch seine zusätzliche Beleuchtung mit einem Punktstrahler einen noch überlegeneren Stellenwert, den nächtlichen Himmel markierend.

[1789] Von Wecus in *Beilage zum ‚Baumeister*', 9/1937, S. 202.

[1790] Vgl. Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 172 ff.

[1791] *SA-Feld und -Ehrenmal*, Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, 12 A Neu 13, Nr. 37856. Freundlicher Hinweis von Christian Fuhrmeister, der mir Kopien seiner Archivnotizen zu dem Ehrenmal überließ.

[1792] Ebd. Kreis soll bis zum 17./18. Oktober 1941 diesen Entwurf „baureif” abgeliefert haben.

[1793] Ina Seidel war Mitglied der ‚Deutschen Akademie der Dichtung’ und vertrat eine bürgerlich-konservativ und christlich geprägte Literatur. 1939 wurde sie auf die Liste der ‚Unersetzlichen Künstler‘, der Abteilung Schriftum

nicht nur eine geographische Begrenzung des Zeppelinfeldes auf dem Reichsparteitagsgelände, sondern eine symbolische nationale Ausdehnung: „...seine Pfeiler steh'n rings um das Reich"[1794]. (Anhang 3) In der *Fränkischen Tageszeitung* wurde von dem Lichtdom als „das Ebenbild der geeinten Nation eines Deutschland"[1795] geschrieben. In diesem Sinne behauptete auch Hans Weigert in seinem Aufsatz *Symbole des Staates*, dass „die Bauten des Führers wieder, wie einst die Kaiserdome, das Ganze versinnbildlichen"[1796] würden. Als wäre die Möglichkeit geschaffen worden, konform mit der Materialität, grenzenauflösend[1797] zu agieren, war der Lichtdom von außen nicht als *gebaute* dauerhafte Machtdemonstration zu lesen. Er verhielt sich in ähnlicher Weise wie die Höhenfeuer, die als militärische Abschreckungsmaßnahme gedacht waren.

In dem Bestreben, sich auflösende Materien darzustellen, hatte Moholy-Nagy in dem Buch *Von Material zu Architektur* die Photographie ‚Der große Funkturm' abgebildet. Durch seine photographische Umsetzung des Funkturms mit gleißenden, verwischten Lichtstreifen und -bändern vermochte er die unsichtbaren Funkstrahlen, die den Äther durchdrangen, zu visualisieren. 1933 wurde dieser Turm von Ernst Jünger und Edmund Schultz in ihrem Bildband *Die veränderte Welt* reproduziert, begleitet von dem Kommentar, der genau den nationalen Gedanken, den der Lichtdom drei Jahre später wieder aufnahm, verdeutlicht:

> Zugleich mit der Steigerung der raumbeherrschenden Mittel ist ein neues Raumbewußtsein im Menschen erwacht. Die wachsende Reichweite der Verkehrs-, Nachrichten- und Machtmittel hat auch die politischen Sphären ausgedehnt. So kann es nicht wundernehmen, dass an verschiedenen Stellen der Welt neue Ansätze einer imperialen Politik zu beobachten sind.[1798]

---

gesetzt. (Rathkolb 1991, S. 176). Seidel gehörte zu den „Autoren der sogenannten ‚inneren Emigration', die sich und ihre Leser aus der Barbarei und der Banalität einer lärmenden Zeit in die schöne und stille Welt ihrer ‚klassischen Kalligraphie' zurückzogen. [...] So sehr diese Literatur für die Wirklichkeitswahrnehmung ihrer Leser eine ästhetisierende, d.h. selbsttäuschende Wirkung hatte, sosehr wurde sie selbst ein Element jener umfassenden Ästhetisierung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse jener Zeit." Reichel in Herrmann/Nassen 1994, S. 24. Siehe zu weiteren biographischen Angaben: Loewy 1966, S. 358 f.

[1794] Vgl. Behrenbeck 1996, S. 389.

[1795] *Fränkische Tageszeitung* 16. Sept. 1936.

[1796] Hans Weigert: „Symbole des Staates", in: *Das Reich* vom 31. Januar 1943. Zit. nach: Behrenbeck 1996, S. 386.

[1797] Vgl. Behrenbeck 1996, S. 389: „Der Reichsgedanke des nationalsozialistischen Deutschlands wird als ‚Dom', als sakraler Kultraum versinnbildlicht; [...] Innerhalb dieses Reiches ist alle Trennung überwunden: [...] Das ist der Zustand der Erlösten."

[1798] Ernst Jünger und Edmund Schultz: *Die veränderte Welt*, Breslau 1933, S. 93. Zit. nach: Asendorf in *Daidalos* 67/1998, S. 92. Siehe auch dort zu der kulturhistorischen Einordnung.

5. Kultraum Lichtdom: Strategien zur kosmischen Herrschaftssicherung

> Die Kulissenarchitektur auf dem Weltausstellungssee zu Melbourne war von unbeschreiblicher Großartigkeit, aber diese wurde, als die Sterne am Himmel erschienen, durch eine Lichtarchitektur, die sich oben über uns in der Luft langsam entwickelte, einfach übertrumpft...[1799]
>
> *Paul Scheerbart 1906*

Über die Entdeckung des ‚Himmels als Reklamefläche' hatte 1927 eine Fachzeitschrift berichtet, „und beschrieb, wie mit Scheinwerfern Werbebotschaften auf Wolken projiziert werden konnten"[1800]. (Abb. 372) Endlich war es mit den Leuchtkanonen der 20er Jahre gelungen, den Himmel mittels Lichtstrahlen förmlich abzutasten, ihn als Kulisse zu verwenden und eine neue „Plakatierfläche", die nur selten Konkurrenz erhielt, zu erobern. Mit dem Lichtdom wurde genau diese neue Propagandasphäre mit neuster Technik okkupiert. Einstweilen hatten jedoch die Leuchtkanonen der 20er Jahre Produktmarken an den Himmel geschrieben.[1801] (Abb. 373 u. 374) Mit den nationalsozialistischen Lichtinszenierungen wurden keine konkret entzifferbaren Botschaften auf die Himmelsleinwand projiziert, sondern die Himmelssphäre selbst zur Botschaft gemacht, wie die „offene Baukunst" (von Scheltema) der städtischen Festplätze, die sich auf den (idealerweise) stahlblauen Himmel „als Symbol des Universums"[1802] bezog.

Jetzt wurde dieses politische Inszenierungsareal – in das die Lichtstrahlen scheinbar sogar eindrangen – erweitert. Beim Lichtdom wurde der ominöse nächtliche Himmel thematisiert, der das Universum in seiner Unendlichkeit und Erhabenheit noch deutlicher vorzuführen vermochte. So heißt es in einer Definition des Publizisten Dr. Gamma 1934:

> Wir sehen in manchen Städten große leuchtende Turmspitzen [...] der Stadt an den Himmel genagelt, aber überall fehlen die großen Beziehungen und Bezugnahmen zu anderen, fehlt die Vorbereitung, die Ordnung vom Boden aus bis zu jenen Höhepunkten, kurz, die Lichtraum-Architektur.[1803]

Genau diese Kriterien, die „Ordnung vom Boden aus", die Säulen, die sich „bis zu jenen Höhepunkten", also in den Himmel erstreckten, thematisierten erneut die Korrespondenzen zwischen Erde und Himmel im politischen Raum. Die diaphanen immateriellen Wände und die illusionistische Decke ließen damit nicht nur Einflüsse der Naturgewalten zu, vor denen ein geschlossener und aus festem Material gebauter Raum abgeschirmt hätte. Das Konzept des ‚unendlichen' Naturraums hatte schon Friedrich Schlegel „mit seiner visionären Beschreibung des Kölner Doms als kristallinisch-vegetabiles Gewächs" bereitgestellt.[1804] Jene Unendlichkeit tatsächlich umzusetzen und nicht lediglich symbolische Referenzen herzustellen, schien mit dem Lichtdom gelungen zu sein.

[1799] Paul Scheerbart: „Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman", in: Ders. *Das große Licht*. Gesammelte Münchhausiaden, [Berlin 1906], Frankfurt a. M. 1987, S. 20. Zit. nach: Krauter Kellein 1997, S. 103, Fn. 298.

[1800] Mittig in Hinz/Mittig u.a. 1979, S. 46.

[1801] Siehe dazu Kimpel 1986.

[1802] Raith 1997, S. 194.

[1803] Gamma in *Z* 51/19. Dez. 1934, S. 1003.

[1804] Prange in Lampugnani/Schneider 1994, S. 78.

Der Himmel fungierte dabei nicht nur als szenographisches Medium, sondern die Lichtstrahlen traten mit dem Äther quasi in Interaktion, da nicht nur die Ausmaße des Lichtdoms, sondern seine Erscheinung von den Wetterverhältnissen *direkt* abhängig waren. Die Höhe der Lichtsäulen wie die Bildung der Kuppel konnten durch klimatische Veränderungen unterschiedlich erscheinen und eröffneten damit neue Dimensionen einer Baukunst, die eine profane Nutzbarkeit gänzlich negierte.[1805] Um dieser Kategorie Tragweite zu verleihen, wurde gerade in Propagandaschriften auf diese kosmischen Phänomene innerhalb des Inszenierungsraumes Bezug genommen.

Kosmische Erscheinungen in Inszenierungen einzubauen, war eine beliebte und vielfach praktizierte Methode: „Assoziativ wurde hier die Weltanschauung, die das kosmische Licht in ihrem spezifischen Sinne deutete und verehrte, in die Bewunderung und Ehrfurcht, die die Werke der ‚Schöpfung' zu wecken vermögen, miteinbezogen."[1806] Im *Offiziellen Bericht* 1936 heißt es: „Durch den samtblauen Vorhang des Lichtdoms leuchten einige Sterne, ein leiser Wind bewegt die Banner der Nation."[1807] Auch die *Fränkische Tageszeitung* benennt diese Komponente, indem sie einen Besucher der italienischen faschistischen Partei zitiert: „Begeistert spricht er [...] über das unvergeßliche Bild, da die verschworene Garde des Führers unter dem nächtlichen Sternenhimmel und dem ‚Dom des Lichts' angetreten war"[1808]. Und Speer beschrieb, wie „manchmal [...] eine Wolke durch diesen Lichterkranz" zog. In lyrischer Überhöhung, so bei Ina Seidel, sind es ebenfalls die Sterne, zu denen sich der Lichtdom „baut", und „in hoher Kuppelrundung wallt die Wolke"[1809].

Die Wolke konnte die „Entfesslung elementarer Kräfte"[1810] während der Inszenierung demonstrieren. Die Sterne als Symbol für das Himmlische und Unerreichbare hingegen dürften kaum wahrnehmbar gewesen sein – dazu war der Lichtschein zu hell. Sie sind vielmehr Ausdruck einer Beschreibungseuphorie, um eben jene erlebte Verschmelzung mit dem Universum zu benennen. In ihrer symbolischen Funktion können diese kosmischen Elemente auf die das Heil gewährenden Mächte des Himmels verweisen, die wiederum mit der Erlöserfunktion Hitlers gekoppelt werden konnten.

Eine weitere Steigerung lag darin, durch eine unlängst vorgeprägte suggestive und mystifizierende Wirkung des Kunstlichts das Lichtgebilde an sich als kosmisches Naturphänomen aufzufassen. Über die Lichtdom-Veranstaltung 1937 hieß es im

---

[1805] „Mit Hilfe eines immateriellen Lichtgerüstes wurde ein Erlebnisraum aus der Landschaft *herausgeschnitten*, der [...] nach oben offen blieb, bzw. seine Begrenzung nur in der Wolkendecke fand." Behrenbeck 1996, S. 387. Kursivstellung Anm. d. Verfasserin.

[1806] Thöne 1979, S. 38.

[1807] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 171.

[1808] *Fränkische Tageszeitung*, 16. Sept. 1936. Der zitierte Besucher war Marcipati, Mitglied des Direktoriums der Faschistischen Partei Italiens. Nicht nur in Propagandaschriften wird dieser Aspekt betont und als Teil der Inszenierung rezipiert, sondern auch bei Nichtparteianhängern. Sogar der Botschafter Henderson schwärmte: „The blue tinged light from these met thousands of feet up in the sky at the top to make a kind of square roof, to which a chance cloud gave added realism."(Ihr blau getöntes Licht traf sich in einer Höhe von tausenden Fuß oben im Himmel, um eine Art quadratisches Dach zu bilden, dem durch eine zufällige Wolke zusätzlicher Realismus verliehen wurde.) Henderson 1940, S. 70 f.

[1809] Ina Seidel: *Lichtdom*, um 1940, abgedruckt in: Loewy 1966, S. 301.

[1810] Warnke 1992, S. 144. Bezogen auf die Darstellung von Wolken in Kriegsbildern.

Offiziellen Bericht: „Wie Meteore schießen die Strahlen der Riesenscheinwerfer in den schwarzgrau verhüllten Nachthimmel.“[1811] Sogar der Eindruck eines Augenzeuges, Hamilton T. Burden, „als sei das ganze Paradefeld von einem Wald mächtiger leuchtender Säulen umgeben“[1812], drückt die Empfindung einer künstlich dargestellten Natur aus. (Abb. 375)

So wurden nicht einzelne Elemente wie Sterne oder ein Mond (falls sie überhaupt noch sichtbar waren) künstlich imitiert – wie es der Fall war bei den gleißend angestrahlten roten Fahnen auf den Walltribünen, die Feuer oder Blut substituierten. Es wurde eine Lichtinszenierung geschaffen, deren Erlebnis die gleiche Empfindung von Erhabenheit und damit Ehrfurcht wie ein Naturphänomen auszulösen vermochte. Vielmehr noch, als nur Erzeuger einer mystischen Stimmung zu sein, waren unlängst in den 20er Jahren die elektrischen Lichterfluten der Großstadt als kosmische Naturphänomene rezipiert worden. Eine Wahrnehmungsart mancher Stadt war nicht nur die einzelne Leuchtfassade zu sehen, sondern den Lichterglanz in seiner Gesamtwirkung zu erleben.[1813] Die nüchternen Protagonisten der Neuen Sachlichkeit schienen tatsächlich davon so beeindruckt gewesen zu sein, dass sich ihre Schilderungen ins Mystische steigerten, sodass sogar sprachliche Vorgriffe auf Berichte der NS-Zeit entstanden. Zwei der größten Vertreter der Lichtarchitektur, Erich Mendelsohn und Le Corbusier, verzichten nicht auf „poetische Umschreibungen“[1814]. Diese Auffassungsart wird in dem Gedicht des Großstadtlyrikers Hermann Kesten aus den 20er Jahren deutlich:

> Die Lichtreklame
>
> Und kaum vermag ich mich noch zu erinnern,
> Wie groß die Sterne in den Wäldern sind!
> Wie wurden in der Städte steinigem Innern
> Die lichtesten Gestirne blind!
>
> Der Lichtreklame leuchtende Fanale
> Umgrenzen unsre Straßen vor der Nacht
> In ihrer makellos reellen Pracht
> Entbehrt man gern das Schwebende, Sakrale
>
> Der ungewissen Sterne. Man entbehrt
> Die Götter leichter, wenn die tausend Lichter
> Von wenigen Dynamos nur genährt
> Den Menschen untertan sind, wie dem Dichter
>
> Die tausend lichten und die tausend dunkeln
> Sternhellen Worte. Welch ein neues Leben!
> Wenn rings die Bogenlampen funkeln
> Und drüber dunkel tausend Sterne schweben! [1815]

[1811] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1937, S. 245.

[1812] Burden 1967, S. 123 f. Die Assoziation mit einem Wald liegt formal durch die aufstrebenden Lichtsäulen nahe.

[1813] In der Weimarer Republik war bei der Wahrnehmung der modernen großstädtischen Lebenswelt das Lichtermeer gerade der vielen modernen Bauten ausschlaggebend. So wurde z. B. Manhattan, im Gegensatz zu Paris, von innen heraus betrachtet: „Hier umgab die Metropole als künstlicher Sternenhimmel den Betrachter von allen Seiten, wie in einem Planetarium.” Schievelbusch 1992, S. 78.

[1814] Oechslin in *Daidalos* 27/15. März 1988, S. 34-37.

[1815] Hermann Kesten: „Die Lichtreklame“, o.J., abgedruckt in: *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Hrsg. Wolfgang Rothe, Stuttgart 1973, S. 289.

Nicht nur die dramaturgisch geschickt inszenierte Plötzlichkeit des Lichtdoms, die das Licht wie ein aufsteigender Blitz einschlagen ließ, sondern jenes Wahrnehmungsraster der Lichtreklamen und -architekturen der fortschrittlichen Großstädte der 20er Jahre kann hier als Vorbild herangezogen werden, dass Naturphänomene auch im Zuge einer Großstadteuphorie fast unwillkürlich ersetzt, ja sogar überblendet werden. Genauso wie hier der Eindruck der Leuchtreklame geschildert wird, bei der Kesten sich „kaum vermag [...] zu erinnern, wie groß die Sterne in den Wäldern sind", mag die Rezeption des Lichtdoms gewesen sein – nur dass es hier keinen „Gott" zu entbehren gab (!). Denn das blendende Licht des Lichtdoms war das „Zeichen göttlicher Allmacht", das in Bild, Wort und Dramaturgie als Synonym für Hitler stand. Der Lichtdom fungierte als „die Schöpfung einer technischen Kunstnatur, eines künstlichen Kosmos, der ähnliche Empfindungen der Erhabenheit, der Größe oder auch des Schauers hervorrief wie in früheren Zeiten der wirkliche Sternenhimmel"[1816]. Durch technische Innovationen wurde die Aufmerksamkeit des potentiellen Betrachters (oder „Kunden") von Lichtinszenierungen nicht nur in außerweltliche Sphären gelenkt, in denen sonst nur Naturerscheinungen ihren Platz fanden, sondern es hatte sich eine Betrachtungsweise herauskristallisiert, welche die Lichttechnik als neue „Romantik" förmlich zuließ. Die Technik wurde zum Ausdruck, gar Ersatz, von Naturerhabenheit und zum Botschafter neuer Welten.

Eine visionäre Bedeutung, als die „Verheißung einer neuen Welt" und als Verwirklicher „utopischer Welten", hatte das Kunstlicht gerade in den 20er Jahren bei den Expressionisten wie Bruno Taut schnell angenommen. Wie in einem Gedicht Walter Hegemanns, das dabei Assoziationen zum Lichtdom weckt, als genau die Umsetzung einer utopischen, vom Alltag abgegrenzten Welt – sogar mit formalen Parallelen:

> Wenn nach Einbruch der Dunkelheit
> am Berliner Hermannplatz
> turmhohe, senkrechte Lichtstreifen
> den riesigen Leib des Warenhauses ...
> mächtiger gliedern,
> und wenn über den Türmen
> hohe Lichtsäulen ihre silbernen Schäfte
> in den dunklen Himmel stoßen,
> dann scheint eine der utopischen Welten
> der Technik verwirklicht,
> von denen die Romane eines Jules Verne
> oder Wells fabulieren.[1817]
>
> *Walter Hegemann, 1930*

Während aber diese „neue Welt" zu Beginn des 20. Jahrhunderts politisch noch unbesetzt war, wurde sie im Nationalsozialismus in einem autokratischen Kontext konkretisiert. Während sich schon der städtische Festplatz auf die übergeordnete Instanz des Himmels bezog, der Festplatz in freier Landschaft den gesamten Naturraum okkupierte,

[1816] Schievelbusch 1992, S. 85 f.

[1817] Walter Hegemann: „Berlin und seine Bauten", 1930. Abgedruckt in: Riha in *Daidalos* 27/15. März 1988, S. 99. Siehe auch: Karl Riha: *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung*, München 1983.

vermochte die Lichtdom-Inszenierung diese Raumverhältnisse und -bezüge damit noch weiter in das Firmament auszudehnen, um eine weitere herrschaftliche Legitimationsebene zu schaffen. Er erweiterte den öffentlich-kultischen Raum zu einem monumentalen kosmischen Lichtraum. Vielmehr noch, als die Macht des Regimes unmittelbar zu demonstrieren, galt es damit, die Naturphänomene nicht nur zu übertrumpfen, sondern selbst wie eines zu erscheinen. (Abb. 376 u. 377) In Anlehnung an einen Bühnenbildentwurf Friedrich Schinkels[1818] für die *Zauberflöte* von 1815 hatte der Bildhauer Max Kruse bereits 1903 in einem Entwurf für Oskar Wildes *Salome*, eine halbrunde, tiefblaue Leinwand mit regelmäßig angeordneten Sternenstreifen, die ein Rippengewölbe konstituierten, ein „stilisiertes Abbild einer kosmologischen, unabänderlichen Gesetzen unterworfenen Welt kenntlich" gemacht.[1819] Dieses Bestreben, selbst kosmische Phänomene in stilisierter Form und als eine neu erschaffene, irreversible Ordnung zu ersetzen, verhielt sich komplett gegensätzlich zu der vermeintlichen Naturehrfurcht, die in der Naturlandschaft zelebriert wurde, die letztenendes aber auch nur dazu diente, in umgelenkter und unsichtbar perfektionierter Form politische Herrschaft und ideologische Unumstößlichkeit zu manifestieren.

[1818] Siehe: Ulrike Harten: *Die Bühnenentwürfe*, Überarb. v. Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, Band XVII der Reihe „Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk", Hrsg. Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, München/Berlin 2000. Zu den Entwürfen für D*ie Zauberflöte*, S. 117 ff.

[1819] Siehe dazu: Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 198 ff. Bartetzko nennt in diesem Zusammenhang auch den Lichtdom, wenngleich in unkonkreter und unverständlicher Weise: „Schinkels und Kruses streng symmetrisches Firmament mit regelmäßigen Scheinwerferstrahlen in die Realität übertragend, übernahm der Lichtdom mit der Form auch die Botschaft: das Dritte Reich, in Nürnberg durch den Reichsparteitag repräsentiert, gewinnt in ihm zugleich symbolische und reale Gestalt." Ebd. S. 201. Siehe auch: Bartetzko/*Zwischen Zucht und Ekstase* 1985, S. 97.

5.1 Die liturgische Ausstattung des Lichtraums

> Denn einmal werden auch wir unsere technischen Gedanken
> zur sakralen Bestimmung erweitern müssen.[1820]
>
> *Erich Mendelsohn 1928*

Seine Umsetzung kultischer Maxime fand der Lichtdom in der Dramaturgie der Inszenierung, als Architektur und in dem „Material" des Göttlichen schlechthin: dem Licht. Bereits der sprachliche Verweis auf den ranghöchsten Sakralbau des Abendlandes knüpft beim Lichtdom „an die mittelalterliche Herrschaftsidee mit der Verbindung von *regnum* und *sacerdotium*"[1821] an. Genau diese Verbindung stellte auch Dr. Gamma 1934 her, wenn er in seinem Plädoyer für die Verwendung des Lichts in der *Deutschen Bauzeitung* schrieb: „Die Kirche hat es immer so gehalten, wenn sie bei festlichen Gelegenheiten ihre hohen Räume unter Licht setzte [...] und die Machthaber haben es früher so gehalten, wenn sie zum Illuminieren kommandierten. [...] ‚Licht muß es sein, wenn alle Sterne strahlen sollen.'"[1822]

Auf eine messianische Ausrichtung Hitlers wurde schon ganz deutlich bei dem Inszenierungsablauf abgezielt, um eine scheinbare göttliche Legitimation zu evozieren. Während jede Veranstaltung der Reichsparteitage in einem Treueschwur kulminierte, wurde unter dem Lichtdom den in einen ästhetischen Schock versetzten Massen ein ideologisches *Glaubens*bekenntnis abverlangt. Geprägt von propagandistischen Schlagworten und dem überwältigenden Erlebnis, hieß es in einem Stimmungsbericht einer teilnehmenden Ortsgruppe nur wenige Tage später: „Diese Veranstaltung war ein Gottesdienst im wahrsten Sinne des Wortes."[1823]

Formal wurde der Lichtdom erst zu einer „vollständigen" Sakralarchitektur, wenn Elemente der Architektur und der Anlage des Zeppelinfeldes miteinbezogen wurden. Wie auch Gerdy Troost in ihrer halboffiziellen Propagandaschrift, von 1938, beschrieb: „Wenn [...] sich die Lichtbündel der rings um den Aufmarschplatz aufgestellten Scheinwerfer in unendlicher Höhe zu einem Lichtdom schließen, dann vollendet sich erst das Gesamtbild des Zeppelinfeldes."[1824] In ihrer Ausrichtung auf kultische Funktionen wurde die Architektur des Zeppelinfeldes durch den Lichtdom zu liturgischen Formteilen erhöht, gleichzeitig aber architektonisch durch die Wirkung des Lichts und die neuen topographischen Maßstäbe reduziert.

Schon bei Gamma hieß es 1934: „Das Dasein und Geschehen von Raum und Plastik besteht im Umgang mit Licht, und ebenso wie man Licht in unseren Seelenraum einbaut, [...] kann man eine plastische Form in ein anderes historisches und damit stilistisches, will heißen anderes Erlebnismilieu rücken oder in ein anderes soziales."[1825] Auch

---

[1820] Mendelsohn 1928, S. 204.
[1821] Behrenbeck 1996, S. 386.
[1822] Gamma in *DB* 40/3. Okt. 1934, S. 789.
[1823] *Stimmungsbericht* 1937, Ortsgruppe Bremen-Habenhausen vom 27. September 1937 (Sta Br 7, 1066-35).
[1824] Troost [1938] 1942, S. 27.
[1825] Gamma in *DB* 51/19. Dez. 1934, S. 996.

Riezler hatte allgemein bemerkt: „So ist es immerhin merkwürdig, dass die Helligkeit nicht etwa die Bauwerke deutlicher macht, sondern sie im Gegenteil so überstrahlt, dass sie hinter dem Schleier von Licht mehr verschwinden, als sie jemals das Dunkel der Nacht verhüllt hatte.“[1826]

Die Beleuchtung der Zeppelintribüne erfüllte Riezlers Plädoyer für die „ideale“ Illuminierung von Großstadtbauten, in technischer sowie in dramaturgischer Hinsicht: „Nun tritt das Bauwerk [...] selber in den Dienst des Lichts [...] damit das Licht sich hier in Ruhe gegenüber aller Bewegtheit der Umgebung durchsetzen kann.“[1827] Die Zeppelintribüne wurde nicht gänzlich überblendet, aber sie hob sich im Lichtdom nicht mehr als solitärer erhabener Bau „in geisterhafter Helle gegen den Nachthimmel“[1828] ab und wurde zu einem Teil der Raumausstattung reduziert. Denn im Kontrast zu dem gewaltigen neuen Raum (der in Kilometern gemessen wurde und eine Strommenge erforderte, die ausreichte, um die Straßenbahn zu betreiben) veränderten sich die Maßstäbe. Genau damit verlagerte sich der Kontext: Die Zeppelintribüne wurde in ihrer Gesamterscheinung zu einem heiligen Altar im Kirchenraum, deren Führerstand zuvor (und bei Tag) den „Altar“ Hitlers konstituiert hatte – und wurde zum wahrhaftigen Pergamonaltar, als Bestandteil einer kultischen Anlage. (Abb. 378) Die Wälle, die zuvor den „Abschluß gegen die Umwelt“ gebildet hatten, verloren ihre solitäre raumdefinierende Funktion und wurden durch die diaphanen „Halb-Wände“ des Lichtdoms ersetzt.

Der Mittelgang, der durch die „menschliche Architektur“ (Schrade) gebildet wurde, auf dem Hitler feierlich zur Tribüne schritt, war der Prozessionsweg. Dieser nahm innerhalb des Lichtdoms noch deutlicher den Bezug zum Weg vom Portal bis zum Altar der christlichen Kirche an. Denn ein Portal bildete der Südeingang, gegenüber der Haupttribüne, markiert durch den Abstand zweier weit auseinander stehender Flakscheinwerfer, als „Symbol der Abgrenzung wie auch des Übergangs zwischen zwei verschiedenen Bereichen“[1829]. (Abb. 379) Dort erschien Hitler, um stellvertretend im „System der Wege [...], das den Gläubigen [...] im Inneren des Kultraumes den Weg zum Heil anzeigt“[1830], zu schreiten.

Die Verbindung zwischen Innen- und Außenraum – in der sakralen Architektur symbolisch die Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits – leisteten hier keine Fenster, sondern die wie Gitterstäbe angeordneten Lichtsäulen, die wie die „Glasfenster des gotischen Innenraumes [...] durch ihre Lage deutlich über der irdischen Zone der Gläubigen vorgestellt“[1831] waren. Simultan zum Aufflammen der Scheinwerfer sollte die Glaubensgemeinde innerhalb des Kultraumes eingeschlossen sein: in einer heiligen Stätte, als sakrale Enklave in der profanen Welt. Der Eingang, durch den der „Heilsträ-

[1826] Riezler in Lotz 1928, S. 42 f.
[1827] Ebd.
[1828] Ebd.
[1829] Lurker *WdS* 1991, S. 773, Stichwort: ‚Tür, Tor‘.
[1830] *Lexikon der Kunst* Bd. VI/1994, S. 344. Stichwort: ‚Sakralarchitektur‘.
[1831] Bandmann in *Städel-Jahrbuch* 2/1969, S. 82.

ger“ eintraf, war nur dem „Führer“ vorbehalten. Werden die Tribünen in das Raumprogramm miteinbezogen, liegt auch hier wieder eine offene Pfeilerhalle mit einem fast quadratischen Grundriss und eine nach innen getreppte Vertiefung vor. Das Prinzip erinnert an die offenen Ehrentempel in München, die als Hypäthraltempel angelegt waren und in deren inneren Vertiefung die „Märtyrer der Bewegung“ lagen.

In diesen Kontext eingebunden, korrespondierte der Lichtdom als Sakralbau mit dem Kosmos. Während die Deutung der gotischen Kathedrale als „Sinnbild der lichtfunkelnden Himmelstadt“[1832] hier umgesetzt scheint, wird zugleich die barocke Himmelskuppel zitiert, die „das Auge des Gläubigen gleichsam ins Unendliche, Jenseitige wachsen“[1833] lässt. Die Säulen, die in kosmologischer Funktion als Stützen des Himmels erscheinen können und die Kuppel „als Visualisierung einer äußeren Transzendenz“[1834], in der das Licht zu einer leuchtenden Fläche verschwimmt, lassen den kultischen Bau über sich in göttliche Sphären hinausgreifen. So wie Licht als das Göttliche schlechthin, kann die Kuppel dann als Abbild des Verhältnisses Menschheit – Kosmos (Himmelszelt) gesehen werden.

Darüber hinaus konnte Hitler als Erlöser symbolisiert und glorifiziert werden durch das bei den Massen evozierte Gefühl beim Blick in die Kuppel, die den Himmel umso prägnanter zu thematisieren vermochte. So blieb „auch dieser Kultraum [...] nach oben offen, weil von dort das Heil erwartet wurde, das die Kultgemeinde zu empfangen bereit war“[1835]. Als unmittelbare Rezeptionsvorgaben dienten Inszenierungsstrategien wie die Polaritäten des ‚Unten‘ und ‚Oben‘, das ihm (wie auf dem Bückeberg) reserviert war, und durch Bauelemente hervorgehobene Erhöhungen, wie auf der Zeppelintribüne. Als inszenatorische Vorgabe diente seine Ankunft „aus dem Himmel“ am ersten Tag der Reichsparteitage, die genauso wie seine Deutschlandflüge mit einer messianischen Botschaft belegt war.

Ausdruck und Raumform des Lichtdoms dienten kultischen und liturgischen Zwecken, religiös-ideologischen Vorstellungen, Ansprüchen und Interessen. War aber den Nationalsozialisten daran gelegen, ihre Vorherrschaft und Gottgleichheit zu demonstrieren, musste die Formensprache einen Ausdruck religiös-ästhetischer Herrschaftssicherung besitzen. So liegt auch hier eine allgemein gültige, vor allem nicht konfessionell gebundene sakrale Formsprache vor. „Während die herkömmliche Lösung mit Skulpturen, die ein lesbares Programm der Kirche [...] vorführt, das Monument in den vertrauten Kontext der christlichen Religion eingegliedert hätte, verkünden die unbesetzten Konsolen nur den Anspruch auf ein mit Bedeutung aufgeladenes Bauwerk.“[1836]

Der Lichtdom wurde erst durch das Hakenkreuz als Sinnbild autokratischer Herrschaft mit Bedeutung aufgeladen: Hell angeleuchtet prangte das goldene Zeichen der Partei an

[1832] Lurker *WdS* 1991, S. 380, Stichwort: ‚Kirchengebäude‘.
[1833] Ebd.
[1834] Ebd.
[1835] Behrenbeck 1996, S. 387.
[1836] Raith 1997, S. 48.

der Stirn der Zeppelintribüne[1837], wie das Kruzifix auf dem Altar. So kann hier auch das Gold als Symbol des himmlischen Lichts und der Unvergänglichkeit (des Regimes) interpretiert werden – genauso wie die beleuchteten feuerroten Hakenkreuzfahnen, die auf den Türmen aufgestellt waren und dem Raum eine politische Belegung zuführten.

6. ‚Technische Schönheit, die neue Romantik'[1838]: Das Material Licht

Wie es sich im Nutzungskontext anderer Materialien zeigt, war die Einstellung der Führungskräfte moderner Technik gegenüber äußerst ambivalent. Während handwerklich bearbeitete Metalle oder Natursteine bevorzugt wurden, stieß industriell hergestelltes Blech auf Ablehnung und Beton wurde verblendet. Gerade im Zuge nächtlicher Inszenierungen weist damit der Einsatz von archaischem Feuer einerseits und dem modernen Medium des Lichts andererseits starke Diskrepanzen auf.[1839] Der Lichtdom scheint nahezu ein Sinnbild für die technokratische, modernistische Strömung des Regimes zu sein.

Die Akzeptanz moderner Materialien und technischer Mittel beruhte im Nationalsozialismus auf einer Umlenkung ihrer Wahrnehmung und auf der Propagierung rückwärtsgewandter, konservativer Auffassungen. Zurückgegriffen wurde auf die emotionale Wirkung dieses „Materials" als erhaben und damit an Rezeptionsströmungen früherer, moderner Ausstellungsbauten anknüpfend: Joseph Paxtons Crystal Palace von 1851 war eine Pionierleistung des Glas- und Eisenbaus des 19. Jahrhunderts. Auch der Eiffelturm der Pariser Weltausstellung von 1889 stellt einen Triumph des Ingenieurbaus[1840] dar wie auch die Breslauer Jahrhundert-Halle[1841], die nur durch die Verwendung innovativster – und durchaus „seelenloser" – Technik entstanden und dennoch als neuartige „Schönheiten" rezipiert wurden.[1842] Die Akzeptanz einer Ingenieurtechnik, wie sie bei

[1837] Das goldene Hakenkreuz wurde erst im Jahr der Fertigstellung, 1937, auf der Zeppelintribüne errichtet. Eine Stellvertreterfunktion eines Hoheitszeichens stellt auch Karen A. Fiss in Bezug auf den Deutschen Pavillon der Weltausstellung 1937 in Paris fest: „Statt des zu erwartenden christlichen Motivs bekrönte das Gebäude allerdings der das Hakenkreuz umklammernde deutsche Adler." Fiss in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 108.

[1838] Mendelsohn 1928, S. 204.

[1839] Dieses ambivalente Verhältnis wird sprachlich sogar im *Offiziellen Bericht* deutlich. Einerseits werden die dramaturgischen Gegensätze der Statik und Dynamik verdeutlicht und andererseits verwendete der Verfasser für diesen Bericht eine Verbindung aus emotional-romantischer und sachlich-reportageartiger Sprache: „Frohe, festliche Stimmung breitet sich aus, es ist, als wüßten die Menschen welch eine Stunde sie erleben werden. Aber was waren alle Erwartungen, was alles bisher Geschehene gegen das, was später folgte. Kommandos kommen aus den Großlautsprechern, eilige Wagen flitzen auf der Asphaltstraße hin und her, dann senken sich kurz nach acht Uhr die Scheinwerfer zum Südeingang, von wo aus der Führer kommen wird. Vorher sind in mustergültiger Ordnung die fünfhundert Ordensschüler der Ordensburg Vogelsang einmarschiert und haben vor der Haupttribüne Aufstellung genommen." *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170 ff. Die emotionale Sprache, welche die mystifizierende Wirkung des Lichts beschreibt, steht in krassem Gegensatz zu den technischen Begriffen wie Großlautsprecher, Wagen, Asphaltstraße und Scheinwerfer als Chiffren für die Beherrschung moderner Technik. Einige Stellen, aus dem Gesamtzusammenhang gelöst und mit staccatoartiger Metrik verlesen, könnten fast als ein Gestaltungsmittel der Literatur der Neuen Sachlichkeit wiedererkannt werden, wie: „...ei-li-ge-Wa-gen-flit-zen/auf-der-As-phalt-stra-ße-hin-und-her". Ebd.

[1840] Siehe dazu Siegfried Giedon: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich/München 1976.

[1841] Mittig 1979, S. 47.

den Lichtinszenierungen eingesetzt wurde, beruhte auf jenem neuen Verhältnis zu technischen Innovationen und modernen Materialien.

Um sich aber gleichzeitig von der „seelenlosen" Avantgarde zu distanzieren, war es unabdingbar, diesen modernen Medien eine gänzlich neue, regimekonforme Auratisierungstendenz zu verleihen. Deswegen wurde die Anknüpfung an die Technik der antiken und mittelalterlichen Bauleistungen gesucht – quasi als Selektionsmaßnahme –, um sich von Vorbildern, die deutlich der Frühmoderne entstammten, zu distanzieren. Der Technik wurde auf diese Weise gar eine gewisse historische „Aura" impliziert, deren Verlust in einer technisierten Welt befürchtet wurde. Verwiesen wurde damit auf die Auffassung, nach welcher der Glaube über die Rationalität dominierte – was gerade in einer autokratisch-faschistischen Gesellschaftsform als eine nahezu unabdingbare Voraussetzung erscheint.

Gleichzeitig und relevanter noch wurde so auch die Technik als geschichtlich tradiertes Instrument zur Herrschaftssicherung wieder aufgegriffen und manifestiert (und deswegen oft die gotische Kathedrale genannt), um somit die Diskrepanz zwischen Tradition und Fortschritt gewissermaßen zu legitimieren. In diesem Zusammenhang hieß es wenige Monate nach der ‚Machtergreifung', auf der *Führertagung der Deutschen Architekten und Ingenieure*:

> Wir Techniker sind es, die alles geschaffen haben durch die Jahrtausende, von den ägyptischen Pyramiden über die herrlichen mittelalterlichen Dome bis zu den Höchstleistungen der Technik [...] denn alles was geschieht, muß politisch orientiert werden. Es geht darum [...], die Technik zu einem Segen unseres Volkes zu machen und nicht zu einem Fluch.[1843]

So wurde die technische Seite der Lichtinszenierungen, in denen sich „die Modernität dieser Bewegung zeigt, in einen höchst antimodernen Kontext eingefügt"[1844]. Schon die Propagierung von Hitlers ‚Deutschlandflügen' – in dem Bildband *Adolf Hitler. Bilder aus seinem Leben* – stand im Kontext einer Beherrschbarkeit: Die Kommentare der Abbildungen betonen stets Hitlers Mut, auch bei extremen Wetterlagen wie Gewitter und Sturm noch den Flug aufzunehmen. „Schließlich hatten das Abenteuer des Fliegens, die Eroberung von Raum und Zeit sowie die Einsamkeit des Fliegers alles an sich, was zu einem Mythos gehörte."[1845] Denn damit wurde, dieser Linie folgend, einerseits die Technikbeherrschung demonstriert, andererseits die Tatsache, dass er sich in „metaphy-

---

[1842] Denn „von der emotionalen Wirkung her [sind] Monumentalarchitektur und das, was Industrie und Technologie zu leisten vermögen, verbunden durch die Ästhetik des Erhabenen". In dem „einen wie im anderen Fall wird etwas geschaffen, das auf unsere Wahrnehmungs- beziehungsweise unsere Vorstellungskraft überwältigend wirkt". Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996, S. 261.

[1843] Friedrich Heiss: „Führertagung der Deutschen Architekten und Ingenieure", in: *Deutsche Bauzeitung*, Heft 27 vom 5. Juli 1933, S. 519. Ähnlich wie die Industriearchitektur im 19. Jahrhundert ein neues Arbeitsfeld darstellte und sich das Ingenieurwesen vom Arbeitsfeld des Architekten trennte, verlangte die Gestaltung des Lichts den Lichttechniker. In Zusammenarbeit mit dem Architekten war seine Aufgabe, „das auf der Netzhaut entstandene Bild in Betracht zu ziehen, der Architekt umgekehrt [sollte] zunächst vom bloßen Bauwerk ausgehen". Oechslin in Lampugnani/Schneider 1994, S. 117.

[1844] Wie es Raith für „das Gemeinschaftsbauwerk, sei es Kirche oder Denkmal, Gemeindehaus oder Akropolis" formulierte. Vgl. Raith 1997, S. 19.

[1845] Mosse 1993, S. 147.

sischen“, „gottbestimmten“ Situationen bewährte, wie ebenfalls seine Bezeichnung als „Herr der Naturgewalten“[1846] in dem Band impliziert.

Der Status des Beherrschers über die Technik wurde so, fern von jeglicher Rationalität, in eine nahezu göttliche Position gerückt. Diese Wahrnehmungsart ging konform mit der mystifizierenden Auffassung eine Lichtarchitektur als kosmisches Naturphänomen aufzufassen. Entsprechend einer Instrumentalisierung der Technik als Herrschaftsmittel, bei gleichzeitiger Verschleierung technischer Funktionen, wurde auch das Licht verstanden: Der antimodernistischen Strömung folgend, mit Rückgriff auf eine „Auratisierung“, wurde Licht als ein physikalisches Phänomen ebenfalls nicht analytisch, aufklärerisch dargelegt. Dies ging mit dem Ziel einher, die deutsche Physik zu einer „arteigenen“ Naturwissenschaft zu deklarieren, die diametral dem „jüdisch-bolschewistischen“ Verständnis entgegengesetzt wurde, in dessen Radius sogar Einsteins Relativitätstheorie eingefasst und als falsch abgelehnt wurde.[1847] So formulierte Frieling, ganz metaphysisch:

> Gewiss, der mathematische Weg, den heute die exakte Physik geht, hat uns ungeahnte Erkenntnisse beschert, aber über das Wesen des Lichts vermochte sie uns kaum genügend aufzuklären; denn das Licht ist nun einmal durch die Sektion nicht zu fassen, sondern man erkennt es in seinen Äußerungen, im Wesen der Farben. Das Licht beherrscht Zeit und Raum, in denen sich die Natur erfüllt.[1848]

Als Gegner von Newton, den er im negativen Sinne als „Anatom des Lichts“[1849] bezeichnete, plädierte Frieling auf ein „Lichtbild“ im Sinne Goethes.[1850] Wie beim Farbenkreis sollte primär die Symbolik des Lichts zu erkennen sein und nicht analytisch „seziert“ werden. Schon von Zeitgenossen Newtons war die „Zerlegung des Lichts mit dem Prisma [...] nicht ‚physikalisch‘ gefeiert, sondern mit Bildern göttlicher, metaphysischer Symbolik überhöht und verklärt“[1851] worden. (Abb. 380 u. 381) Mit dem neuen Medium des Scheinwerferlichts wurden damit alte Werte der Sehnsucht und Hoffnungen nach Erlösung, dem zeitgenössischen Standard des technischen Fortschritts entsprechend, perfekt inszeniert und mit einem mythisierenden und sakralen Kontext aufgefüllt. (Abb. 382)

[1846] *Adolf Hitler/Bilder aus dem Leben* 1936, S. 16.

[1847] *Enzyklopädie des NS* 1998, S. 422, Stichwort: ‚Deutsche Physik’.

[1848] Frieling 1939, S. 190.

[1849] Frieling 1939, S. 9.

[1850] So schrieb er weiter über Goethe und Newton: „Die weitere Forschung hat ihnen außerordentlich viel zu danken, aber wir wissen auch, dass der Streit Goethe-Newton der Kampf zweier Weltbilder war, von denen jedoch nur eins ein wahrhaftes Welt-Bild heißen durfte, und zwar das Goethische, das die Welt dem Menschen in seiner seelisch-geistigen Einheit offenbaren konnte.” Somit legte er Goethe als Vertreter eines nationalistischen Weltbildes aus, in Kontrast zu einem Vertreter rationaler Erkenntnisse. Frieling 1939, S. 185.

[1851] Vgl. Oechslin in Lampugnani/Schneider 1994, S. 124.

6.1 ‚Virtuelle Volumen': Licht als dynamisches Material

> Darum ist es ein gar dankbar Thema, der Sonnen Licht auf Erden mit vielem, vielem zu betrachten, – es gar als Baustoff zu sehen.[1852]
>
> *Fritz Höger, 1938*

Wie es Moholy-Nagy 1929 bereits bei räumlichen Projektionen beobachtet und beschrieben hatte, wurde das Licht zu einem „mittel zur erzeugung von virtuellen volumen"[1853]. So war die bauliche Masse, ganz in seinem Sinne, zwar nicht „im gewicht meßbar" oder „abtastbar", dennoch „visuell erlebbar" und „in dreidimensionaler ausdehnung erkennbar".[1854] Auf diese Art und Weise stellte das Gebilde *die* Lichtarchitektur schlechthin dar und ließ das Licht zum „Baumedium"[1855] werden. Das Licht diente nicht mehr der Inszenierung von Architektur, sondern wurde selbst zum konstituierenden architektonischen Material.

Trotz seiner Immaterialität wurde Licht seit der ersten gelungenen Umsetzung einer Lichtarchitektur 1936 in zeitgenössischen Publikationen – analog zur Girlande, der Fahne oder den Menschenmassen – als *Baumaterial* oder *Baustoff* definiert. Schon die Bildunterschrift der bereits erwähnten Lichtdom-Zeichnung signalisiert eine Gleichsetzung mit festen Materialien: „Eine großartige Symphonie aus Licht und Stein, Fahnen und Menschen"[1856]: Noch präziser definiert ist das Material Licht in der *Baugilde* 1936: „Der Baumeister aus Formationen, Fahnen und Stein hat ein weiteres Gestaltungsmittel in Dienst gestellt, [...] es ist das Baumaterial Licht."[1857] Ebenso lautet es bei Wilhelm Lotz 1939: „Einen weiteren Baustoff hat der Gestalter hier [...] in großem Ausmaß in den Dienst des Bildes gestellt, nämlich das gerichtete Licht in der Form der Anstrahlung und der Scheinwerfer."[1858] Etwas differenzierter noch schrieb der Lichttechniker Weigel: „Das eigentliche architektonische Bauen mit Licht begnügt sich nicht damit, die etwa aus Stein geformte Architektur lediglich mit Licht zu erfüllen, sondern mit dieser Art der Lichtarchitektur dient das Licht als Bauelement, ja geradezu als Baustein selbst."[1859]

[1852] Weiter heißt es in dem Aufsatz „Das Licht als Baustoff": „Aber wir sollen ja betrachten nicht allein der Sonnen Licht, sondern Licht allgemein." Der „Backstein-Architekt" bezeichnete als „Baustoff im unmittelbaren Sinne des Wortes – sowohl das Sonnenlicht wie auch das künstliche Licht". Die Beispiele, die er im Rahmen nationalsozialistischer Inszenierungen nennt, klingen von der Tendenz her zwar euphorisch, doch der Platz, den er diesen Inszenierungen einräumt, mag eher Ausdruck einer zurückhaltenden Einstellung sein, da er in dem Aufsatz im Wesentlichen auf Sakralbauten, Innenräume und Backsteinarchitektur eingeht. Höger 1938, S. 93 f. Freundlicher Literaturhinweis von Christian Fuhrmeister, München.

[1853] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 166 f.

[1854] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 166. In ähnlicher Weise definiert Gerhard Auer Licht als Material: So ist Licht „kein Werkstoff, aber ein Baumedium, ein Mittler, ein Beweger, eine immaterielle Brücke zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung." Auer in Baatz 1994, S. 42.

[1855] Auer in Baatz 1994, S. 42.

[1856] *Berliner Illustrirte* 37/1936.

[1857] *Baugilde* 33/25. Nov. 1936, S. 1011. Falscher Satzbau im Original.

[1858] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

[1859] R. G. Weigel und O. H. Knoll: „Das Licht als Mittel künstlerischer Gestaltung", in: *Das Licht* vom Juli 1937, 7. Jg. S. 122-125.

Ganz bewusst wurde mit der Verwendung des Morphems *Bau* (man hätte das Licht auch als ‚Material' bezeichnen können) die Zugehörigkeit des Lichts zum „gebauten Nationalsozialismus" signalisiert, wie, nach Hildegard Brenner, die offizielle Formel lautete: „Das Wort ‚Bauwille' wurde zum Modewort der Zeit, der politische Sakralbau – ‚Bauten des Glaubens' und ‚Bauten der Gemeinschaft' – seine erste Schöpfung."[1860] Es wurde dem Licht als Material nahezu ein offizieller Status impliziert, wenn es als Baumaterial oder Baustoff bezeichnet wurde und dadurch gleichzeitig, als ein nahezu revolutionäres Material, erneut von seinen Vorbildern der Moderne abgerückt.

Das Bestreben der Avantgarde in den 20er Jahren unter dem Motto „statt farbe: licht" auch mit diesem Material endlich das Pigment, das Synonym für die traditionelle Tafelmalerei, zu überwinden[1861], verlor in dem Zusammenhang seine Gültigkeit. Dazu bezog auch Hubert Schrade Position, als er über den Lichtdom schrieb: „Man kann also nicht sagen, dass der Nationalsozialismus sich nicht der modernsten Mittel bediene. Sie sind ihm nichts als Mittel, und er ist weit davon entfernt, sie, wie es die Verkünder des so genannten neuen Stils wollten, zum ausschließlichen Ausgangspunkt der Gestaltung zu machen."[1862] Denn vor allem wurde dem Lichtdom eine Zugehörigkeit zu politischen Bauten des Regimes zugesprochen, und diese sind verbunden mit der traditionellen Vorstellung von Ordnung und Stabilität, die auch die inszenatorische Statik des Materials in dem „Mo(nu)ment" (Diers) symbolisierte.[1863] Auf diesen Sinngehalt zielte auch ein Absatz bei Walter Riezler bereits 1928 ab:

> ...auch wenn ein Bau von gewaltigen Dimensionen als ganzes darauf angelegt ist, zu leuchten, wird er nicht als Bauwerk, d. h. als räumlich-körperhaftes Gebilde wirken, sondern nur als eine Erscheinung von körperlosen Flächen, an deren Stofflichkeit niemand denkt. Auch hier ist es eine durchaus phantastische Welt, die im Entstehen ist, ein Reich, an dem sich die Unzerstörbarkeit, ja die ungebrochene Entwicklungsfähigkeit lebendigster Kräfte gegenüber der Nüchternheit des zweckhaften Lebens aufs neue beweist.[1864]

Die Lesbarkeit des künstlich erzeugten Lichtmaterials als Ausdruck der Ewigkeit, also „ein Reich, an dem sich Unzerstörbarkeit [...] gegenüber der Nüchternheit des zweckhaften Lebens [...] beweist", nahm genau die Metapher des Lichtdoms auf den Reichsparteitagen vorweg: Die Bezeichnung des Lichts in seiner architektonischen Verwendung als Baustoff verwies damit auf die Zugehörigkeit zu den politischen Bauten des Regimes.

Auf einer zweiten Sinnebene bezog sich das Material des Lichtdoms auf die Auslegung des Lichts als dynamisch, die der Wahrnehmung dieses Materials in den 20er und 30er Jahren entsprang. Damit wurde die Moderne, der Fortschritt – als die Verheißung einer neuen Welt – chiffriert. Trotzdem war das Licht auch hier kein mobilisierendes, agitato-

[1860] Brenner 1963, S. 123. Kursivstellung Anm. d. Verfasserin.
[1861] Moholy-Nagy [1929] 1968, S. 88.
[1862] Schrade 1939, S. 20.
[1863] In Bezug auf Gemeinschaftsbauwerke der 20er und 30er Jahre: Die „Zustimmung zu der Dynamik der Moderne wird mit einer traditionellen Vorstellung von Ordnung und Stabilität verbunden". Raith 1997, S. 19.
[1864] Riezler in Lotz 1928, S. 43.

risches Material wie zum Teil in den 20er Jahren, sondern forderte zu Einordnung, Unterwerfung, Gehorsam auf. Gerade in der Anbindung an dynamische Eigenschaften des Lichts zeigt sich die ambivalente Verwendung des Materials.

Stein ist mit Epitheta wie Unverwüstlichkeit, Dauer und Ewigkeit belegt[1865] und diesen zugleich verhaftet. Licht wurde dagegen im Nationalsozialismus als ästhetisches Gestaltungselement verstanden, das „in den Dienst des Bildes“[1866] gestellt wird, seine Gesamtform, im Sinne Wolters und in Einklang mit der Äußerung Schrades, durch den jeweiligen Inhalt bestimmt.[1867] Auf inszenatorischer Ebene war das Licht der Flakscheinwerfer als Herrscherattribut statisch und unzerstörbar, das mit dem dynamisch dargestellten Licht der Masse kontrastiert wurde. Es konnte so einen Ewigkeitswert darstellen, war aber nicht diesem allein verhaftet.

Denn materialikonographisch war das Licht ein dynamisches Material, das zukunftsgerichtete Werte darstellen konnte. Diese Gegenpole unterschied auch Frieling und definierte sie wie folgt: „Licht ist das Ausstrahlende, in der Zeit Wandelnde, Materie das Insich-Verkrampfte, Lichttötende, Geballte und Tote. [...] so ist sein Wesen [das Wesen des Lichts] wahrhaftig Bewegung, ja es kann überhaupt nur in der Bewegung Licht bleiben.“[1868]

Während für viele Theoretiker und Künstler eine dynamische Aussage mit einer Beweglichkeit des Materials einherging, war das Lichtmaterial schon von Anfang an eingesetzt worden, um Veränderung, Bewegung, Dynamik und Fortschritt zu chiffrieren: Es gab zum Beispiel in Berlin seit 1927 verschiedenartigste Bemühungen, das Gesicht der Stadt mit Hilfe des Lichts dahingehend umzugestalten, dass sie als Weltstadt erscheinen würde.[1869] Der Blick schweifte zu den Vorbildern Paris, London und New York. „Delegationen“ wurden von der Kommune „auf Informationsreisen in alle Welt geschickt“[1870], um großstädtische Wirkung zu studieren. 1928 schrieb man triumphierend im *Berliner Tageblatt*: „...bald werden wir sie eingeholt haben.“[1871] Nur wenige Bauten, die das Stadtbild einschlägig veränderten und ihm großstädtischen Charakter verliehen, konnten errichtet werden. Ähnlich wie die nur langsam sich vollziehende Neugestaltung der Städte unter dem Regime der Nationalsozialisten, das knapp sechs Jahre später begann, musste „die eingebildete Metropole“ (Bienert) inszeniert werden: Es waren über-

[1865] Vgl. dazu z.B.: Mittig in Diers 1993, S. 11-34. Günter Bandmann schrieb hier: „Der Stein verleiht dem [...] Motiv Dauer.“ Bandmann in *Städel-Jahrbuch* 2/1969, S. 75.

[1866] Lotz in *BM* 10/Okt. 1937, S. 309.

[1867] Wolters 1940, S. 10. Es heißt dort: „Denn der einmalige neue Inhalt bestimmt die Gesamtform.“ Im Grunde verhält es sich bei dem Licht ähnlich wie bei der Darstellung typisierter heroischer Gestalten in Malerei und Bildhauerei, die erst im Kontext (am Bau oder mit Attributen ausgestattet) ihre Bedeutung erlangten.

[1868] Frieling 1939, S. 35.

[1869] Die Inszenierung Berlins „dient[e] der symbolischen Überwindung der Vergangenheit; ein neues Stadtbild soll[te] den Anbruch einer neuen Epoche signalisieren und die Erinnerung an die Kaiserzeit, die Kriegszeit, die Niederlage, die gescheiterte Revolution, an die verheerenden sozialen und politischen Folgen tilgen“. Bienert 1992, S. 100.

[1870] Bienert 1992, S. 101.

[1871] „Der umstrittene Weg Berlins zur Lichtstadt.“ [Sammelüberschrift], in: *Berliner Tageblatt* 485/14. Okt. 1928. Zit. nach: Bienert 1992, S. 97.

wiegend Versatzstücke, Umbauten, nahezu Requisiten, wie die fassadenöffnenden Glasfronten von Geschäftshäusern, vertikale Lichtleisten, blinkende Leuchtschriften und Reklameschilder vornehmlich der Brüder Luckhardt.[1872] (Abb. 383-386)

Vorbilder gab es zu dieser Zeit bereits in anderen Ländern: Licht als „dynamisches Ausdrucksmittel" politischer Masseninszenierungen einzusetzen, dafür hatte schon Pavel Novickij, Rektor der WChUTEMAS, plädiert. Zu den Sowjetwahlen 1931 hatte er in seiner Besprechung der Ausgestaltung Moskaus resümiert und geklagt: „Die Lichttechnik ist ungenutzt, dabei kann man mit ihrer Hilfe Wunder vollbringen. Elektrizität und Licht [...] müssen das wichtigste Ausdrucksmittel mit Massenwirkung sein"[1873]. Sein Anliegen sollte sich erfüllen. Denn ein Jahr später erstrahlte nicht nur Moskau, sondern auch Leningrad zum 1. Mai und zum Revolutionstag von 1932 im Lichterglanz.[1874]

Wie beim Auto, die Großstadtmetapher der 20er Jahre schlechthin, und den „organischen" Fahnen der Nationalsozialisten wurde beim Licht die *Dynamik* beschworen. Doch anders als beim Lichtdom wurde bei den Sowjet-Inszenierungen „als autonomes Gestaltungsmittel [...] das Licht kaum eingesetzt"[1875]. Die Zielsetzung war dennoch bereits die gleiche:

> [Die] Kunst im öffentlichen Raum sollte die statischen Repräsentationsformen des Denkmals überwinden und die Darstellung der revolutionären Gegenwart in den Fluß der Zeit stellen, um durch dynamisch bewegte Filme, Diaprojektionen oder Illuminationen sowohl die Massen emotional mitzureißen als auch die Gegenwart in ihrer Bewegung und Veränderung zu zeigen, was das konventionelle Denkmal nicht oder nur mit Ausnahmen kann.[1876]

Technisch innovativ war hier das Material Licht, aus dem eine Architektur entstand. Diese stand in ihrer (Im)materialität dem Zeppelinfeld, das als ein unverwüstliches, ‚ewiges' Werk[1877] aus einem Stahlskelett, Beton und Stein geschaffen wurde, diametral gegenüber. Bei diesem scheinbaren Widerspruch – schließlich strebte man nach dem Tausendjährigen Reich – fragt auch Paul Virilio, wie es sich erklären lässt, „dass ausgerechnet die Regime vom Licht fasziniert sind, welche ihr ewiges Bestehen verkörpern wollen"[1878]. Schließlich war Albert Speers Lichtdom nicht darauf ausgerichtet, nur temporär als Festtags-Inszenierung Macht und Herrschaft zu demonstrieren, sondern seine Funktion war eine memoriale: die eines Denkmals.

Auch wenn der Lichtdom eine ambivalente Position zwischen einem Bau und einer ephemeren Inszenierung einnimmt, besaß er keine substituierende Funktion. Es handelt sich daher nicht um einen „offensichtliche[n] Widerspruch zwischen denkmalhafter

[1872] „Ein Ergebnis dieser [lichttechnischen] Entwicklung lehnten die Nationalsozialisten ab: die Einbeziehung von leuchtenden Mattglas- und Kunststoffflächen und -körpern in Bauwerke. Techniken, die nicht so eindeutig an das Bild der modernen Großstadt erinnerten, wurden dabei aufgegriffen." Mittig 1979, S. 45 f.
[1873] Gaßner in Diers 1993, S. 170.
[1874] Ebd.
[1875] Ebd.
[1876] Ebd.
[1877] Wallraff in *ZdB* 18/1936, S. 394. Vgl. dort weiter zum Material der Anlage.
[1878] Virilio 1993, S. 29.

Bestimmung [...] und unzulänglicher Umsetzung“[1879] oder gar um einen „Kulissenbau“[1880]. Die zeitlich eingeschränkte Existenz scheint dem Lichtdom jegliche Art der Dauerhaftigkeit – in traditionellem Sinne – abzusprechen. Er gibt sich „durch Materialwahl [...] als vergänglich zu erkennen“[1881].

Doch neben der zeitgenössischen Auffassung des Lichtes als ein *dynamisches* Material bedarf es im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin) – deren Mittel sich gerade das nationalsozialistische Regime zu bedienen wusste – keines festen, stofflichen Materials mehr, um Dauerhaftigkeit zu manifestieren. Schon die Option auf die rituelle Wiederholung und die Metapher der Unzerstörbarkeit verankerten einen bleibenden Wert. Die ambivalente materielle Symbolik des Lichts ist beim Lichtdom nicht von einem reellen Zeitfaktor abhängig, von einer „Zerfallszeit“, denn diese konnte durch die mediale Reproduktion[1882] ins Unermessliche ausgedehnt und frei davon betrachtet werden. Schließlich erreichte der Lichtdom seine Größe durch die mediale Multiplikation und avancierte zu der Ikone nationalsozialistischer Machtinszenierungen schlechthin. Andererseits waren gerade auf dem Reichsparteitagsgelände genügend rückwärtsgewandte herrschaftslegitimierende Anbindungspunkte und -quellen vorhanden und ausgeschöpft. Das Licht war das ideale Material, um die vorwärts dringende und zukunftsstrebende Dynamik des Regimes zu repräsentieren.

So beanspruchte der Lichtdom das Merkmal der „Dauerhaftigkeit nicht als physische Widerstandsfähigkeit gegenüber den Einflüssen der Zeit“[1883]. Gerade das Fehlen dieser Eigenschaft, die Negation einer „Gebrauchsarchitektur“ ist für den Lichtdom als politischer „Bau“ von wesentlicher Bedeutung: Schließlich konnte nur so das Material Licht – im Gegensatz zum Stein – eine andere Symbolik darstellen. Darauf lässt sich ein Passus von Hildegard Brenner beziehen:

> ...die Bauten des Nürnberger Parteitagsgeländes hatten noch die Aufgabe, das politische Massenerlebnis zu umrahmen, zu unterstützen und zu steigern. Bald aber wurden Bauten errichtet, die den Massenaufmarsch ablösen, ja gewissermaßen ersetzen und dabei die gleiche Wirkung ausüben sollten. [...] Diese Entwicklung kündigte sich an in dem Ruf nach ‚symbolischem Bauen‘. ‚Politische Architektur‘ wurde gefordert. ‚Macht‘, ‚Größe des Volkes‘, ‚Symbole der Ewigkeit‘ sollte sie sichtbar machen.[1884]

Der Lichtdom stellt eine neue Form des Denkmals dar. Er überwindet, genau in dieser Form, als „symbolischer Bau“ (Brenner) „die statischen Repräsentationsformen des Denkmals“[1885] mit innovativen Mitteln der Moderne. Die Anlehnung des Lichtdoms an

[1879] Springer in Diers 1993, S. 256.

[1880] Diers 1993, S. 8.

[1881] Ebd. Diers bezieht sich hier auf das ephemere Denkmal im Allgemeinen. Es heißt dort: „Durch Materialwahl gibt sich das ephemere Denkmal als vergänglich zu erkennen.“

[1882] Im Vergleich zu den *Offiziellen Berichten* enthielten die von Heinrich Hoffmann erstellten Photobände das umfangreichste Bildmaterial, was anscheinend für eine größere Popularität in der Bevölkerung sorgte. So übernahm gerade die Photographie hier eine wichtige Rolle. Sie fungierte als Memorialmaßnahme wie auch als ästhetische Vorankündigung für wiederholte Inszenierungen. Siehe dazu: Herz 1994.

[1883] Raith 1997, S. 39.

[1884] Brenner 1963, S. 122 f.

[1885] Gaßner 1993, S. 170.

klassische und mittelalterliche Bauformen verraten dabei einen national geprägten Traditionalismus. Die Lesbarkeit der Botschaft basierte also auf einer Verbindung von technischen und ästhetischen Mitteln der Moderne mit traditionell-religiösen und romantisch geprägten Elementen, die jeweils auf eine vorgeprägte Rezeption stoßen konnten.

5. Schlussbetrachtung

Schlussbetrachtung

In nationalsozialistischen Festräumen wurde stets die Abgrenzung vom Alltag vollzogen – eine Maßnahme, mit der dem jeweiligen Areal seine kultische Bestimmung zugeführt wurde. Städtische Festplätze wurden vom Alltagsgeschehen isoliert; vom Verkehr, von kommerzieller Werbung oder auch von von außen eindringenden Geräuschen. In der Natur hingegen wurden topographisch isolierte Areale okkupiert und mit ideologischer Bedeutung überlagert. Weitere Merkmale eines Kultraums zeichnen sich durch architektonische Elemente wie monumentale Freitreppen, Wegsysteme, „heilige" Grenzbezirke und altarähnliche Aufbauten aus, die in enger Korrelation mit dem Vollzug quasi-religiöser Handlungen standen. Das Material bildete häufig ein raumkonstituierendes Element dieser Orte. Vice versa wurde der Einsatz mancher Materialien teilweise sogar durch bestimmte Umräume bedingt.

Nationalsozialistische Raumstrukturen und die Etablierung eines kanonisierten Schmückungsrepertoires dienten dabei nur vordergründig der Darstellung der jeweiligen ideologischen Festtagsgehalte der kalendarisch verankerten Feiertage. In erster Linie wurde abgezielt auf die ästhetisierte Ausformung eines ideologischen Appells: Ein ausgeprägtes nationales Bewusstsein sollte entzündet und gefestigt werden, kulminierend in eine Opfer- und Vernichtungsbereitschaft der Bevölkerung, die mit einer ausgeprägten „Mythenbildung"[1886] über den vorangegangenen Krieg einherging.

Ausgerichtet wurde dieser Appell auf den „Führer", der, mit Hilfe eines Instrumentariums tradierter religiöser und weltlicher Machtattributen, als messianische (Licht-) Gestalt inszeniert wurde. Hitlers „Image" als Erlösergestalt wurde dabei nicht nur durch Bild- und Schriftmedien konstituiert, sondern im Festraum dramaturgisch wie materiell umgesetzt. Die deutsche Nation, die „auserwählte" Gefolgschaft, erfuhr ihre „rassische" Definition durch Anbindungen an ebenso selektive, manipulierte und scheinbar historisch verankerte Bezüge. Gerade *universelle* Anbindungen, die durch das Thematisieren von allmächtigen, vor allem abstrakten Kräften der Natur und des Kosmos im Festraum gesucht wurden, dienten der Darstellung einer erhabenen Volksgemeinschaft. Genau jene Werte äußerten sich in allen Raumstrukturen und in der Verwendung bedeutungsträchtiger Materialien zur Markierung und Konstituierung des politischen Kultraums.

Der nationalsozialistische Kultraum wurde auf allen Ebenen durch abstrakte Qualitäten organisiert und polarisiert: Das Thematisieren und Visualisieren von Gegensatzpaaren, wie hell-dunkel, kollektiv-solitär oder dauerhaft-ephemer spielte dabei eine Schlüsselrolle. Diese Polaritäten waren häufig tradierter christlich-religiöser oder gar archaischer Herkunft und vermochten den ansonsten abstrakten Inhalten und Ideologien zu einer Darstellbarkeit und zu einer omnipotenten Gültigkeit verhelfen. Mit Hilfe dieser Darstellungsebene wurden hierarchisch gegliederte Strukturen artikuliert: Durch die Pole des ‚Oben' und ‚Unten' wurden der „Führer" und seine „Gefolgschaft" chiffriert –

[1886] Behrenbeck in van der Linden/Mergner 1991, S. 145.

entweder durch bauliche Elemente, wie die Ehrenkanzel, die Treppe, einen erhöhten oder markierten ‚Weg des Führers' oder gar in symbolischer Form, durch die Symbolkette „unten-Erde-Volk" und „oben-Himmel-Führer".

Die Himmelssphäre, in den jeder Festraum ausgedehnt wurde, spielte bei dieser Polarisierung eine primäre Rolle. (Abb. 387 u. 388) Die „Anrufung" jener Sphäre geschah durch die Verwendung ephemerer Materialien – ob durch ‚Fahnentunnel' thematisiert, mit Lichtstrahlen durchdrungen oder mit dem Rauch eines ‚Opferfeuers' vernebelt und vermischt oder dauerhaft mit Materialien wie Eisen oder Bronze (wie die der Hoheitssymbole) markiert und kontrastiert: Der Himmelsbezug galt der Beschwörung und Okkupation erhabener, überweltlicher Sphären.

Diese Herstellung von Analogien wurde in der Natur auf den Umraum, auf die betont *deutsche* Landschaft, ausgeweitet und in letzter kultischer Instanz auf den Kosmos. Der jeweils thematisierte, erhabene Umraum diente der Legitimation einer despotischen Herrschaft. Ein weiterer Bezug zu allmächtigen Kräften stellten Korrespondenzen zur Erde her – ob durch symbolische Verweise, wie auf dem Königsplatz, oder reales Anhäufen oder Betreten jenes Materials, wie auf dem Bückeberg: Mit Erde wurde die Grabstätte thematisiert, während sich in den Himmelsbezügen Auferstehungslehren verdichteten, die in enger Korrelation mit dem ständig beschworenen Heldentod standen.

Die Größe und Monumentalität der nationalsozialistischen Platzanlagen waren bedingt durch das Bestreben, möglichst viele Vertreter der ‚Volksgemeinschaft' auf einer Fläche zu formieren. Obwohl bei jeder politischen Inszenierung (aus pragmatischen Gründen) bestimmte Volksgruppen durch Stellvertreter repräsentiert waren, galt der ständige Anspruch, durch allgemein gültige und idealerweise synchron ausgeführte symbolische Handlungen die gesamte Volksgemeinschaft zu zelebrieren – der nicht zuletzt durch die reichsweite mediale Übertragung der Programmhöhepunkte und Parallelfeiern unterstützt wurde. Dabei wandte sich die „ideale" Ausformung des nationalsozialistischen Festplatzes gegen profane Nutzungsaspekte, ob als Markt- oder Versammlungsplatz verschiedener Interessensgruppen. Plätze und Paradestraßen dienten kultischen Handlungen mit der Ambition, auch außerhalb der Festtage eine denkmalhafte Herrschaftsabsicherung im öffenlichen Raum zu manifestieren.

Nationalsozialistische Kulträume sind unter gattungsspezifischem Aspekt mit früheren und zum Teil zeitgleich entstandenen Kriegerdenkmalanlagen zu vergleichen. Die bedeutsamsten Kriterien waren jene Bezüge zur offenen Decke, eine betonte Leere und eine bauliche Schmucklosigkeit, die räumlich dem Vollzug von Ritualen dienten und mit ephemerem Material, wie Kränzen und Fahnen, zu füllen waren. Ebenso galt es, die Anlage von jeglichem Alltagsbezug abzugrenzen, dem die Herstellung von Natur- und Ewigkeitsbezügen entgegengesetzt war.[1887] Während das Kriegerdenkmal aber größere Abweichungen von einem denkmalsspezifischen Formenrepertoire nicht zuließ, war es

[1887] Siehe: Raith 1997, S. 189, 197 und vor allem S. 57.

hingegen möglich, sich beim nationalsozialistischen Festplatz auch neuer Medien zu bedienen: Riesige plakatartige blutrote Fahnenwände und innovative Lichtinszenierungen, die ihre Vorläufer in der Agitationskunst, in expressionistischen Architekturutopien und in der Werbung hatten. Genauso wurde zurückgegriffen auf archaische Gestaltungsmittel wie Feuer und Naturmaterialien, die sich jedoch bereits in den voran gegangenen Dekaden als Bestandteile eines Festausschmückungsapparates etabliert hatten. Einerseits schufen vielfach diese „Medien" erst eine Abgrenzung vom profanen Raum und andererseits diente der Einsatz einer großflächigen Farbigkeit oder von Lichtstrahlen und Feuerscheiten dazu, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu binden: Streng gegliederte und sich kontinuierlich wiederholende „Großformeln" wurden geschaffen, die eine eingängige, eine plakativere Lesbarkeit politischer Ideologien ermöglichen sollten.

Der Einsatz moderner Medien und technischer Innovationen, etwa von Lautsprechern, bedingte sogar Teile der Festplatz-Architektur. Besonders Wälle dienten der Beherbergung von technischen Einrichtungen und Vorkehrungen, die nicht nur die Voraussetzungen für technisch einwandfreie und logistisch reibungslose Abläufe schaffen sollten, sondern den „unsichtbaren", illusionsbildenden Einsatz von ephemeren Mitteln überhaupt gewährleisteten. Diese Funktionen erfüllten in gleicher Weise erhöhte, sockelartige Festplatzböden und mobile Architekturteile im Festraum wie ‚Vaterlandsaltäre' und Schmuckbauten. Diese technisch bedingten Einrichtungen dienten auch dem Anliegen, jede Masseninszenierung so perfekt wie nur möglich massenmedial zu verbreiten und propagandistisch zu verwerten. Dass sogar bauliche Maßnahmen vollzogen werden mussten, beispielsweise zur Verankerung oder Beleuchtung von Fahnen oder Pylonen, zeigt, dass dem Festschmuck im Nationalsozialismus ein weit höherer Status auch in der Stadtplanung zukam, als bisher in der Forschung angenommen worden ist. Gleichzeitig verdeutlicht die Schaffung eines Dauerfestschmuckapparats die Tatsache, dass es dem Regime um eine immer wiederkehrende, allgemein gültige politische Machtdemonstration ging, die – konform mit der zyklischen Struktur eines Festtagskalenders – eine zukünftige Absicherung bedeuten sollte.

So wurden bewusst Bauelemente und Formteile verwendet, die dem technischen Einsatz ephemerer Mittel dienten: Gesimse zur Integration von Lichtleisten; helle und glatte Wandflächen, an denen das Licht reflektierte und zur Geltung kam; Säulenfronten oder Kolonnaden, in deren Interkolumnien die großen Fahnenbanner gespannt werden konnten. Dazu zählen auch schmucklose Wandflächen mit fest integrierten Wandhaken für Heldenkränze, die anstelle des steinernen Ornaments einen lebendigen, stets *nationalen* Schmuck bildeten. Damit rückt die Verwendung ephemerer Gestaltungsmittel in lediglich requisitenhafter Funktion noch weiter in den Hintergrund. Denn spätestens ab 1936 wurde der Festschmuck als fester Bestandteil der Architektur einkalkuliert. Die Merkmale dieser Architekturen, die Kargheit und Flächenhaftigkeit, sind deshalb nicht nur als ein stilistisches Charakteristikum eines reduzierten Monumental-Klassizismus zu betrachten, sondern auch als ein funktionales Element.

Trotz der Verwendung immer gleicher Schmückungsmittel und eines entwickelten Formenrepertoires richtete sich die Ausstattung des jeweiligen Festraums nicht nur danach, was der „Umraum" an Hindernissen darstellte, sondern auch an ideologisch verwertbaren Inhalten bereithielt.[1888] Deshalb wurde die ästhetische Ausgestaltung nationalsozialistischer Festräume nicht nur von der temporären Verwendung symbolischer Machtzeichen und Versatzstücke bestimmt, die einer jeden Herrschaft zu einer optischen Allgegenwärtigkeit verhelfen (wie es seit jeher im Festraum praktiziert worden ist), sondern von topographischen Strukturen. Trotz angestrebter Isolation eines kultischen Areals entstand kein Festplatz in einem geographischen oder historischen Vakuum. Ganz gezielt wurde im Raum Tradition und Geschichte inszeniert, was sich mit dem Begriff der „symbolischen Geographie"[1889] (Mittig) belegen lässt. Der städtische Festplatz war zwar innerhalb des Stadtgefüges ein räumlich isoliertes Gefüge mit inneren Korrespondenzen, zeitlich wurde er aber durch topographische Bezüge an übergeordnete Geschichtsstrukturen angebunden. Diese Strategie deckt sich mit jeder Art der Geschichtsinszenierung im Nationalsozialismus, die sich auch in der Einrichtung eines Festtagskalenders niederschlug: Lineare Abläufe wurden außer Kraft gesetzt.[1890] Nur punktuelle Anbindungen zu einer ganz selektiv ausgewählten Historie wurden gesucht und ästhetisch dargestellt. Sie dienten dazu, politisch-historische Sinnnetze über Festplätze, Landschaften, Städte – über das gesamte Reich zu spannen, um die dort stattfindenden Rituale historisch zu legitimieren und die nationalsozialistische Herrschaft somit als eine quasi logische Fortführung des jeweils ausgewählten Geschichtsabschnittes zu platzieren.

Deswegen wurden im Rahmen jeder Festplatzgestaltung Korrespondenzen zu historischen, gerne mythologischen Inhalten hergestellt und ideologiegerecht verwertet oder ausgedehnt. Dies geschah „durch die nobilitierende Nähe eines wichtigen nationalen Monuments"[1891], mit Hilfe neu entstandener Anlageteile, mit denen imaginäre historische Bedeutungen über den Platz gespannt werden konnten, durch die betretene „Erde" als Speicher unsichtbarer historischer Geschehnisse oder durch ein sichtbares topographisches Szenario in der Ferne: Punktuelle Bezüge zur antiken griechischen Kultur, zu germanischen „Urahnen" oder zu Preußen waren stets vorhanden.[1892] Das *reale* Vorhandensein von Historizitäten stand dabei an sekundärer Stelle und wurde eigens für diesen Zweck manipuliert. Fast jeder Ort mit Legitimationsdefiziten konnte zu einem wichtigen geschichtsträchtigen Ort erhoben werden – besondere Eigenschaften wurden akzentuiert und der Ort so in einen historischen Kontext eingebunden und idealisiert. Es galt das historische Defizit der Partei, die 1933 eine kaum zehnjährige Historie aufwei-

[1888] Die Tendenz zur ‚Feldartigkeit', die man noch in der Stadt zu umgehen versuchte, war deshalb für einen Naturraum förmlich Programm, da auch der Umraum politisch vereinnahmt wurde.

[1889] Mittig in Wagner 1991, S. 244 f.

[1890] Linse in Herrmann/Nassen 1994, S. 67.

[1891] Vgl. Gruber in *Daidalos* 49/1993, S. 81.

[1892] Die kontinuierlich verbreitete Propaganda in Wort und Bild war dabei unerlässlich, um diese selektiven geschichtlichen Bezüge teils sogar erst herzustellen, diese Inhalte mit dem jeweiligen Fest zu verbinden und im Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern.

sen konnte, auszugleichen. Nicht zuletzt deshalb erlangten Feiertage wie der 9. November und die Reichsparteitage eine so große Bedeutsamkeit – was sich schließlich auch in der Intensität der jeweiligen Bauvorhaben und in den Ausmaßen der Ausschmückung ausdrückte.

Dieser Zurschaustellung von partiellen Geschichtsabschnitten und -strukturen dienten unterschiedliche Methoden, die sich im Kontext einer nationalsozialistischen Raumorganisation in drei Bereiche unterteilen lassen: Eine Strategie war die Schaffung von internen Korrespondenzen innerhalb des Festplatzareals, eine zweite äußerte sich darin, auf bestimmte topographische Aussichts- und Bezugspunkte in der unmittelbaren Umgebung oder außerhalb eines Festplatzes hinzuweisen oder darauf hinzubauen. Dazu gehört die Verknüpfung von bedeutsamen politischen Plätzen auf reichsweiter Ebene.

Die erste Strategie, innerhalb eines Festplatzes eine „interne" symbolisch-historische Topographie zu erschaffen, wurde bei den städtischen Architekturplätzen in Form von *sichtbaren* Bezügen zu propagandistisch „verwertbaren" historischen Fassaden oder Monumenten umgesetzt, anhand derer sich geschichtliche Bedeutungen im Festraum aufnehmen ließen.[1893] Besonders in der „schwierigen" Großstadt verhalf diese Methode dem Regime dazu, einen Bezug zu einer subjektiven und inszenierten Vergangenheit herzustellen. In anderen Fällen, wie auf dem Bückeberg, diente das Material, der betretene Boden und der Naturumraum, als Speicher und Spender von Historie.

Die zweite Strategie, das Thematisieren bestimmter topographischer Aussichts- und Bezugspunkte in der unmittelbaren Umgebung eines Festplatzes, schuf Querverbindungen zwischen dem jeweiligen Denkmal und dem Festplatz. Diese real sichtbaren „Fixpunkte", die vice versa auch als Aussichtspunkte auf den Festplatz fungieren konnten, erweiterten den Bedeutungsradius, da diese miteinander in Kommunikation traten, so zum Beispiel die mittelalterliche Nürnberger Kaiserburg, die in der nördlichen Verlängerung der großen Paradestraße lag.[1894] Zu dieser zweiten Vorgehensweise gehörte auch die Errichtung *zeitgenössischer* Denkmäler wie das Horst-Wessel-Denkmal auf dem Süntelberg, das in einer Sichtachse zum Bückeberger Festplatz lag und eine Korrespondenz zur parteieigenen Geschichte herstellte. Diese historisch-politischen Allianzen wurden vielfach liturgisch umgesetzt wie in München bei der Prozession zum 9. November: Alljährlich wurde der Weg zwischen der Feldherrnhalle und den Ehrentempeln abgeschritten. Ein Bindeglied schufen die in rhythmischer Folge aufgestellten Pylonen, die den Weg der parteieigenen Historie säumten.[1895]

[1893] Eine *unsichtbare* Methode, um den Festplatz mit historischer Bedeutung aufzuladen, war, Anlageteile zu etikettieren. Durch die Namensgebung der verschiedenen Hallen, Tribünen und Anlagen auf dem Reichssportfeld in Berlin kommunizierten die Anlageteile miteinander und überspannten das ansonsten geschichtslose Gelände mit einer symbolischen Geographie.

[1894] Diese Methode wurde auch bei der Gestaltung der RAB angewendet: Gerade Strecken wurden immer auf ein Fernziel, das mit Vorliebe ein historisches Monument zu sein hatte, ausgerichtet.

[1895] Vgl. Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985, S. 70.

Diese Strategie, geopolitische Fernverbindungen zu erschaffen[1896], wurde liturgisch durch Sternmärsche auf reichsweiter Ebene umgesetzt. Ob Denkmal oder Festplatz, der Ort zentraler politischer Riten, zu dem idealerweise die Teilnehmer im Sternmarsch hinpilgern sollten, wurde mit diesem Verfahren als Knotenpunkt dargestellt, der stets geographisch verbindende und verknüpfende radiale „Ausläufer" besaß – ob durch symbolische „Adern" oder schlicht durch Himmelsrichtungen benannt. Damit wurde der Festplatz schlechthin als Ort zentraler ideologischer Riten in einen nationalen, reichsweiten Kontext eingebunden. Mit diesen Strategien wurde eine „geschichtsbildende Wirkung des Raumes"[1897] inszeniert.

In den Kontext einer symbolisch-politischen Geographie ist ein weiteres Phänomen einzuordnen, das sich in der Gestaltung der Festplätze und vor allem in Bezug auf den ephemeren Schmuck äußert. Befolgt wurde das Prinzip einer *Gleichschaltung* in Ästhetik und Liturgie. Die Ritualisierung des Schmückungsapparates sollte somit nicht nur eine immer währende zukünftige Ausübung dieser Rituale, Bräuche und somit auch der Treuegelöbnisse gewährleisten, sondern auch diesem Bestreben nachkommen. Dieses Prinzip deckt sich mit den Umgestaltungsplänen der Städte und mit Einzelprojekten in der Baukunst, die sich idealerweise „alle zusammen fügen [...] zu einem einheitlichen Bild beginnender Neugestaltung"[1898], wie Wilhelm Kreis 1938 schrieb. Die Ausmaße und die stets angestrebte Reichhaltigkeit der Ausschmückungen gingen mit dem Betreben konform, eine komplette *Gestaltbarkeit* demonstrieren zu wollen.

Der überregionale Einsatz von ritualisiertem, ästhetisch gleichgeschaltetem ephemeren Schmuck vermochte dabei einen wesentlichen Teil dazu beizutragen, eine nationale Gebärde zu visualisieren. Durch festgelegte und sogar institutionalisierte Gestaltungspraktiken erlangten deshalb auch „mobile" Symbolbäume und scheinbar apolitische Grünkränze Bedeutung als Träger politischer, regional ungebundener Absichten. Gleichzeitig wurden – ebenso selektiv wie das Thematisieren von Geschichtsabschnitten – ausgewählte Regionen thematisiert und im Festschmuck visualisiert. Durch die ästhetische und auch liturgische Gleichschaltung wurde das politische Fest als eine nationale Angelegenheit inszeniert und visualisiert, in dessen Bedeutungsradius sogar ausgrenzende, rassistische Maßnahmen zum Ausdruck gebracht wurden. Schon die aktive

[1896] Als eine verbindende Komponente hatten Zeitgenossen schon „das Netz der Reichsautobahn" gesehen, das sich als „Bauwerk" (nach Todt sogar als Denkmal) „über das ganze Deutsche Reich legt". Vgl. Wolters 1943, S. 19 f.; ähnlich auch Troost 1943, S. 6 f. Zit. nach Münk 1993, S. 151. Die RAB war zweifelsohne ein „zentrales Element zur Strukturierung des Raumes" (Münk 1993, S. 152) und zur Verbindung einzelner Bauten oder Städte. Dennoch verschaffte diese Methode noch keinen übergeordneten historisierenden Bedeutungszusammenhang.

[1897] W. H. Blöcker: *Raumforschung und Raumordnung*, Heft 1, Heidelberg 1937. Auszug abgedruckt in Teut 1969, S. 315. In dem Abschnitt wettert der Verfasser gegen die „frühere Staatspolitik" an, „die nicht erkannten, was, dem deutschen Wesen gemäß, für die Gestaltung der deutschen Nation notwendig war. Dem frühen Staat ging jedes Gefühl für die gestaltenden Kräfte des Bodens, für die geschichtsbildende Wirkung des Raumes und das organische Leben seines Volkskörpers ab." Ebd.

[1898] Kreis in *DB* 43/26. Okt. 1938, S. B1165: „Die Stadt der Kunst, die Stadt der Bewegung, die Hauptstadt des Reiches, die großen Städte nacheinander in allen Gauen und die Partei in engster Verbundenheit mit ihnen [...] sie alle zusammen fügen sich zu einem einheitlichen Bild beginnender Neugestaltung." Dazu zählen Verknüpfungen wie das Aufgreifen eines sich etablierenden Formenkanons, wie beispielsweise der Schinkel-Fassade des Alten Museums und der Säulenfront am ‚Haus der Deutschen Kunst', also geographische Verbindungen zwischen München und Berlin. Dieses Phänomen zeigt sich besonders in den Entwürfen von Gauforen.

Beteiligung der Bevölkerung an einer reichsweiten Schmückung sollte als Zeichen von völkischer Verbundenheit und *Geschlossenheit* dienen. So bezogen sich alle Festplätze durch eine ästhetische Gleichschaltung aufeinander, die sich ganz gezielt in dem Phänomen einer trikoloren Farbsymbolik äußerte, die damit als eine geopolitische Maßnahme einzuordnen ist.

Ihre liturgische Umsetzung erfuhr die reichsweit angelegte ästhetische Gleichschaltung der politischen Feiern beim eigentlichen Festakt. Idealerweise war an Nationalfeiertagen nicht nur ein Bewusstsein über eine reichsweite symbolische, materielle und farbliche „Gleichschaltung" zugegen, sondern darüber, dass sich auf dem zentralen Festplatz wie auch bei jeder Parallelfeier eine „schlagartig sich vollziehende Ordnung"[1899] von Formationen durchgeführt werden würde: *Jede* gehisste Fahne sollte ihre synchrone Multiplikation im gesamten Reich erfahren.[1900] Die dramaturgische Grundlage, die zur Wahrnehmung dieser Komponente der Gleichzeitigkeit beitrug, war die *Schlagartigkeit*, die das jeweilige Geschehen intensiver zu visualisieren vermochte[1901] und die als liturgische Umsetzung nationalen Gehorsams gelesen werden kann. Eine der wohl spektakulärsten Inszenierungen, die das Prinzip der Gleichzeitigkeit in Zeit und Raum vorführte, war der Lichtdom, dessen Lichtsäulen sich schlagartig in den Himmel bohrten.[1902] Assoziierbar waren mit dieser Schlagartigkeit eindeutig militärische Eigenschaften wie Schlagfestigkeit und Schlagkraft – ob durch Waffe oder Soldat umgesetzt.[1903] Durch die reichsweite synchrone Umsetzung jenes Prinzips wurde auf militärischer Ebene nationale Gehorsamkeit demonstriert und emotionell erlebbar. Die vereinte Volksgemeinschaft als exekutive Instanz konnte auf diese Weise symbolisiert werden.

Der Einsatz *beweglicher* Mittel ist im Kontext der vorliegenden Arbeit als ein weiteres spezifisches Phänomen nationalsozialistischer Kulträume zu nennen: Der Handlungsrahmen einer jeden Zelebration von Volk und Führer wurde von einem sich in Bewegung befindlichen, sinnüberwältigenden Gefüge[1904] konstituiert. Erstens bestand die Kultraum-„Hülle" bei fast jeder Inszenierung aus einem beweglichen Gebilde; Räume wurden umgrenzt oder markiert mit wehenden Fahnenbannern, wogenden Bäumen,

---

[1899] *Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936, S. 170.

[1900] Immer wieder wurde deswegen in Rundschreiben an die zuständigen Dienststellen darauf hingewiesen, „auf das [...] Kommando ‚Heißt Flaggen!' die feierliche Flaggenhissung auf allen Dienstgebäuden und Flaggenmasten" zu vollziehen. Der „Flaggenbefehl" erfolgte dabei „entweder durch Rundfunk oder durch sonstige Zeichengebung", wie Lichtkommandos, damit, wie es heißt, „eine gleichmässige und schlagartig einsetzende Flaggenhissung gewährleistet ist." *Schreiben* des Reichsstatthalters vom 6. April 1938, (StA Hbg. 113-5 Staatsverwaltung Allg. Abt. A III 13).

[1901] Rezeptionslenkend agierte auch hier wieder die Presse, die immer wieder dieses Prinzip beschrieb.

[1902] Auch zur Lichtinszenierung bei dem Staatsbesuch Mussolinis 1938 im Tiergarten auf dem Großen Stern hieß es: „‚*Plötzlich* sind die Flammenscheinwerfer aufgeflammt. Sie vereinigen ihre riesigen Leuchtbündel zu einem erhabenen weißglutenden Dom über der Siegessäule.' Der so erzeugte Lichtschein hatte den Umriß eines Stundenglases." Mittig 1979, S. 52 nach einem Zeitungsbericht o.A.

[1903] Genau diese Qualitäten wurden auch den ‚Politischen Leitern' als Stellvertretern der gesamten Partei zugesprochen: „Die Politischen Leiter gehören zu keiner Gliederung der Partei, sie sind die Partei selbst. Sie bilden das feste Gerippe dieser gewaltigen und schlagkräftigen Organisation." Gohdes in *Führer zum 9. Reichsparteitag der NSDAP* 1937, S. 38.

[1904] Vgl. Vondung 1971, S. 190: Ein „in Bewegung befindliches, sinnverwirrendes Gefüge". Auch Vondung geht auf das Prinzip der Bewegung ein. Obwohl er auf das Phänomen der „Dynamik", besonders in Bezug auf Fackelmärsche hinweist, begrenzen sich seine Auslegungen auf die Begünstigung ekstatischer Zustände durch bewegliche „Kultrequisiten". S. 189-193.

lodernden Feuerscheiten oder Lichtstrahlen. Zweitens wurde der Raum mit kultischen Handlungen gefüllt und strukturiert – wobei Hitler und Gefolge stets ein solitäres Element bildeten und die Masse sich in geordneten und rhythmischen Strukturen kollektiv bewegte.

Den rhythmischen Bewegungen der Massen[1905] waren die gleitenden, fließenden arhythmischen Bewegungen des Materials entgegengesetzt.[1906] Die Bewegungen des konstituierenden Raumkonstrukts waren *natürlicher*, arhythmischer Art, wie das Flattern einer Fahne. Wahllose, chaotische Bewegungen wurden verhindert. Sie wurden höchstens dazu eingesetzt um einen Übergang zum Alltag zu inszenieren. Die Bewegungsarten des „archaischen" Materials gingen mit denen der Natur konform, von denen sie schließlich unmittelbar abhängig waren und die sie somit gleichzeitig thematisierten. Denn genauso wie der Himmel durch Markierungen und Rahmungen als Raumsphäre dem Betrachter ins Bewusstsein gerückt wurde, dienten zur Definition dieser „Sphären" eben ephemere Materialien. Diese Eigenschaften beweglicher ephemerer Mittel können, als weiteres Ergebnis dieser Arbeit, aufzeigen, dass ephemere Gestaltungsmittel eine wichtige und vor allem autonome Berechtigung besaßen und nicht eine Komplementär- oder Stellvertreterfunktion zur Architektur hatten.

Die Bewegungsarten der Materialien standen den fest strukturierten und streng choreographierten synchronen Bewegungsritualen der Massen diametral gegenüber. Doch auch hier artikulierten sich organisierte Strukturen durch Aufstellung, Gleichförmigkeit und die gleichmäßige sich wiederholende Abfolge dieser einzelnen Elemente[1907]. Ganz ähnlich, wie in der angestrebten „Disziplinierung" städtischer Reklame, ging damit eine Strukturierung des Festschmucks und der Festteilnehmer gegen die Rezeptionshaltung der ‚Zerstreuung'[1908] an. Denn beide Bewegungsarten setzten einerseits das Prinzip der Dynamik und andererseits das der Statik um.[1909] Auch darin äußerte sich ein „klarer Gestaltungswille"[1910].

[1905] Tatsächlich war ‚Rhythmus' ein Ausformungsprinzip von Bewegung, das bereits in den 20er Jahren „ein Faszinosum zeitgenössischer Kulturgeschichte" darstellte und sich zu einer „Kategorie für die Beschreibung von Gesellschaften" etablierte. Baxmann 2000, S. 236. Siehe dort weiter dazu.

[1906] So war nach Bonatz auch die „schwingende Bewegung" der RAB in der Landschaft mit keiner festen Metrik verbunden: „Die Reichsautobahn [...] sucht bei der Verbindung großer Städte den freien Raum, führt über Hochflächen und Bergrücken, überspringt Taleinschnitte, sie hat ein neues rhythmisches Gesetz der Bewegung erfunden, einer schwingenden Bewegung, die dem Fliegen am nächsten kommt." Bonatz [1942] in Teut 1967, S. 301. Siehe zu der Auffassung und Entwicklung von „Rhythmus versus Metrum" in Deutschland: Baxmann 2000, S. 236.

[1907] Diese Elemente sieht Frank-Bertolt Raith bei zwei Denkmälern (einem Gefallenendenkmal der Stadt Nürnberg (1928/39) und in der Umgestaltung des Vorplatzes von St. Elisabeth in Hagen (1929/39)) durch die strenge Abfolge von Quadern und Wandscheiben bereits vorweggenommen, die „den Ausgangspunkt der symbolischen Wirkung" darstellte. Vgl. Raith 1997, S. 57 f. Die nationalsozialistische Raumkonstruktion weicht dennoch erstens von dieser Statik ab, die durch das Material der Fahne aufgebrochen wurde, und zweitens wendet sich die Fläche zum Raum hin und nicht vom Raum ab.

[1908] Zum ‚Kult der Zerstreuung' siehe: Kracauer 1977, S. 311 ff.

[1909] Genau darauf übertragbar ist eine Äußerung des Kunsthistorikers Hans Gerhard Evers, der die kollektiven Bewegungen der Masse mit Kraft gleichsetzte: „...so glauben wir nun, dass dem Schwung eines Triebrades, dem schwirrenden Flug und der rastlosen Fahrt nicht die Ruhelosigkeit und Abgehetztheit eines nervösen Menschentums entspricht, sondern dass Bewegung und Kraft dieser aufdämmernden Architektur den beharrenden großen Gesetzen gleicht, nach denen die Sphären durcheinander kreisen." Evers [1939] 1970, S.11. Zugleich schwingt hier das Abwendenwollen von der ‚Zerstreuung' (Benjamin) mit.

[1910] Ebd.

Während markierende Höhenfeuer, Fahnenwände und umgrenzende Lichtsäulen geographische Grenzen ins Bewusstsein rückten, waren es die Materialien der lodernden Flammen, der „immateriellen" Lichtstrahlen und der aufsteigenden Rauchwolken, die eine „Vermengung" von Atmosphäre zum Ausdruck brachten, das heißt eine Durchdringung suggerierten. So schrieb Elias Canetti über die Fahne: „Die Völker, als vermochten sie den Wind aufzuteilen, bedienen sich seiner, um die Luft über sich als die ihre zu bezeichnen."[1911] Einerseits wurde durch das Markieren von Grenzen ein nationaler „Kolonialismus" symbolisiert, andererseits implizierten die zukunftsweisenden Eigenschaften beweglicher Materialien im Festraum ein Nach-vorne-Streben, ein Vorankommen[1912] – verdichtet im politisch-geographischen Sinne in der Ausdehnung: Ob Lichtdom oder semipermeable Fahnenwände – nur mit diesen Medien ließ sich die Gleichzeitigkeit von Grenzziehung und Grenz*auflösung* überhaupt darstellen! Entsprechend sah Hubert Schrade in den zeitgenössischen Raumtendenzen einen „raumüberwindenden Willen"[1913]. Idealerweise war Bewegung als eine Raumüberwindung und Grenz*überschreitung* zu verstehen. Durch die Eigenschaften beweglicher Materialien, mit ihrer Einbeziehung „lebendiger" Naturgewalten, ließ sich die Komponente einer Grenzüberschreitung vorführen und erlebbar machen. Zugespitzt: kulminierend in dem kriegerischen Willen, Grenzen zu durchdringen.

Denn mit den Materialschlachten, der Darstellung von Gestaltbarkeit und Leistungspotential, die sich in der Größe und in den Ausmaßen der Masseninszenierungen immer wieder äußerten, ging die im Laufe der Jahre zunehmende Darstellung militärischer Potenz konform, die sich ab 1936 als ästhetisierter und vordergründiger Bestandteil eines jeden Schauprogramms etabliert hatte. Auch die Zurschaustellung und Ornamentalisierung von Kriegsgerät und militärischem Menschenmaterial bei Paraden, die Demonstration von Leistungs- und Schlagkraft und die Initiierung von Kriegstheater vermochten einen relevanten Beitrag zur Ästhetisierung von Gewalt zu leisten. Eine zunehmende Aufrüstung und die zerstörerischen Eigenschaften militärischen Kriegsgeräts wurden damit den Teilen der Bevölkerung, die an nationalsozialistischen Masseninszenierungen teilnahmen, nicht erst bei Kriegseinsatz bewusst. Genau hierin artikulierte sich auch im politischen Fest ästhetisch der Appell an eine Opfer- und Vernichtungsbereitschaft der Nation. Schließlich dienten sogar die punktuellen Anbindungen an alte Kulturen vielfach einer Legitimation kriegerischer Absichten – ob durch Bezüge zum germanischen Totenkult oder zu den Spartanern. Diesem Gedanken folgend, könnte das Prinzip einer Wechselwirkung zwischen inneren Korrespondenzen und gleichzeitig einer Ausweitung auf naturhafte und kosmische Sphären mit ideologischen Bestrebungen einer geopolitischen inneren Kolonisation und entgrenzenden, grenzüberschreitenden

[1911] Canetti 1990, S.95.

[1912] „Das Fest [...] steht immer dann im Vordergrund, wenn es darum geht, nützliche Wege der Entwicklung einer Gesellschaft vorzuzeichnen." Oechslin/Buschow 1984, S. 49. Hier bezieht sich Werner Oechslin auf die Feste der Französischen Revolution.

[1913] „Der raumüberwindende Wille unserer Zeit setzt sich mit ihnen [den Straßen der RAB] ein Denkmal." Schrade 1939, S. 34.

Strategien gleichgesetzt werden. Diese Qualitäten, das Prinzip der Gleichzeitigkeit und die Vorführung von Schlagkraft resultieren aus der Vorgehensweise, ephemere, bewegliche Materialien einzusetzen und sich nicht auf statische bauliche Mittel zu beschränken.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis

BM – Der Baumeister

DB – Deutsche Bauzeitung

DKiDR – Die Kunst im Dritten Reich

DKiDeuR – Die Kunst im Deutschen Reich

GDBA – Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger

HJ – Hitlerjugend

IOC – Internationales Olympisches Komitee

KB – Kritische Berichte

KdF – Kraft durch Freude

NOK – Nationales Olympisches Komitee

NSDAP – Nationalsozialistische Arbeiterpartei

OK – Olympisches Komitee

PL – Politischer Leiter

VB – Völkischer Beobachter

WdA – Wörterbuch der Antike

WdS – Wörterbuch der Symbolik

ZdB – Zentralblatt der Bauverwaltung

I. Unveröffentlichte Quellen

1. Staatsarchiv Bremen

StA Br 7, 1066-35:

Stimmungsbericht 1937 der Ortsgruppe Bremen-Habenhausen vom 27. September 1937.

2. Staatsarchiv Hamburg

StA Hbg. Staatsverwaltung Allg. Abt., 113-5, A III 13, Gemeinschaftsveranstaltungen 1938-44:

Schreiben des Gauamtsleiters Hamburg [Name unleserlich] an die Staatsverwaltung des Hamburgischen Staates, z.H.v. Oberregierungsrat von Bock vom 6. April 1938.

Schreiben vom 26. April 1938 der Abt. 1 beim Reichsstatthalter Hamburg: Wiedergabe eines Runderlasses des Reichs- und Preußischen Ministers des Innern vom 14. April 1938.

StA Hbg. Staatsverwaltung Allg. Abt., 113-5, A V 1 Angaben zur Gesamtübersicht der in Hamburg geplanten Veranstaltungen, sowie Einzelvorgänge über Veranstaltungen 1938-1939, 1942:

Rundschreiben des Reichsstatthalters Hamburg an verschiedene Hamburger Dienststellen und Körperschaften gez. Karl Kaufmann vom 18. April 1939.

StA Hbg. 113-5 Staatsverwaltung Allg. Abt. A III 13:

Schreiben des Reichsstatthalters vom 6. April 1938 an die unterstellten Behörden und Einrichtungen in Hamburg zum „Tag des Großdeutschen Reiches" am 9. April 1938.

Schreiben der Gemeindeverwaltung Hamburg, Stadtplanungsamt an das Zentralbüro des Reichsstatthalters /Senatsdirektor Tiedt vom 26. April 1939.

Abschrift aus dem Reichsgesetzblatt Teil I vom 20. Mai 1933, Nr. 52, S. 285: ‚Gesetz zum Schutze der nationalen Symbole', gez. Hitler, Goebbels und Frick, S. 1-2.

StA Hbg. 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1934 A 35/1 1. Mai:

Rundschreiben des Reichsministers des Innern [Wilhelm Frick], Betreff: ‚Feier des 1. Mai' an die obersten Reichsbehörden, hier an den Hamburger Senat vom 21. April 1933.

Reichserlaß zur Feier des 1. Mai 1935 an alle öffentlichen Verwaltungsstellen, hier an das Hamburger Senatsamt vom 17. April 1935.

Schreiben von der Baubehörde, Garten- und Friedhofswesen, Amt Gartenwesen an das Hamburgische Staatsamt, Betreff: ‚Beschaffung von Maigrün zum 1. Mai' vom 6. April 1937.

Ausschnitt aus dem Nachrichtendienst Nr. 15 des deutschen Gemeindetages, hier an das hamburgische Staatsamt vom 21. Mai 1937.

StA Hbg. 131-4 Senatskanzlei 1928-45, 1933 A 123, ‚Erntetag':

Punkt III im Schreiben des Reichsministers des Innern [Wilhelm Frick] an die obersten Reichsbehörden vom 20. September 1933.

StA Hbg. 614-2/5 NSDAP und ihre Gliederungen B 208:

Rundschreiben der Gaupropagandaleitung (Abt. Propaganda) an die Gliederungen der NSDAP, Betreff: ‚Erntedank' vom 21. September 1933.

StA Hbg. 614-2/5, NSDAP und ihre Gliederungen B 212:

Rundschreiben, Betreff: ‚Untergruppen Aufmarsch Generellappell am 15. Mai 1933 in Hamburg' vom 6. Mai 1933.

Mitteilung der Untergruppe Hamburg Betreff: ‚Gebrauch der Fackeln bei Fackelzügen' vom 11. September 1931.

StA Hbg. Staatl. Pressestelle 2016, Baupflegekommission:

Presseschreiben der Staatlichen Pressestelle Hamburg an alle Tageszeitungen vom 31. Juli 1925.

Rundschreiben für die Presse des Oberbaurates Dr. ing. Werner Hellweg vom 20. März 1925.

Presseschreiben: ‚Ergebnis des Wettbewerbs zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen für farbige Hausbemalungen' vom April 1925.

Manuskript der Eröffnungsrede zur Ausstellung ‚Farbige Architektur' des Hamburger Oberbürgermeisters Schramm vom 9. April 1925.

3. Stadtarchiv Hameln

Sta Hameln, 1 Akte Nr. 983, Korrespondenzen 1936-38, ‚Erntemuseum/-slg.‘:

Korrespondenzen des Studiendirektor i.R. Spanuth, Hameln zum „Erntemuseum des Bückebergkreises“, Blatt 15, 19, 32.

Sta Hameln, 1 Akte Nr. 977, Korrespondenzen 1934/1935:

Sitzungsprotokoll der „Sitzung des Organisationsstabes unter dem Vorsitz des Reichsministers Dr. Goebbels am 18.9.34, vormittags 10 Uhr im Sitzungssaal des Landratsamts (unterzeichnet vom Stadtrat) vom 19. September 1934.

StadtA Hameln 1, Akte Nr. 1000, Blatt 44, Korrespondenzen 1933:

Schreiben: Polizei-Funkdienst/Polizeifunkstelle Hannover an sämtliche Oberpräsidenten und alle staatlichen Polizeiverwaltungen vom 27. September 1933.

Schreiben vom 27. September 1933, Blatt 86;

Schreiben an den Oberbürgermeister von Heinrich Junge, Reichsverband des deutschen Gartenbaus e.V. vom 21. Sept. 1933.

Sta Hameln 1, Akte Nr. 1000, Blatt 94:

Schreiben an den Oberbürgermeister vom 25. Oktober 1934.

Sta Hameln 1, Akte Nr. 1000, Blatt 140:

Schreiben an den Bürgermeister Dr. Alswede vom Ortsgruppenleiter der NSKOV R. Kotze vom 22. September 1933.

Sta Hameln 1, Akte Nr. 1000, Blatt 184:

Schreiben an den Hamelner Schmückungsausschuß vom 29. September 1933.

Schreiben der Hamelner Bürgerin Anne-Marie Ganser an den Schmückungsausschuß Hameln vom 29. September 1933.

Sta Hameln 1, Akte Nr. 1000, Blatt 220, Korrespondenzen 1933:

Sta Hameln 1, Akte Nr. 1001, Blatt 44 (Korrespondenzen 1934 und kleiner Teil 1935)

Schreiben von Gutterer i.A. des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Wilhelmplatz 8-9, Berlin an den Oberbürgermeister von Hameln vom 1. Oktober 1934.

4. Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover

N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7671:

Anordnungen: ‚Hoheitszeichen (Dienstflaggen und Verkehrskennzeichen der Dienstkraftfahrzeuge) vom 25. Oktober 1933; Führen von Kommandoflaggen bei der Ordnungspolizei vom 9. September 1937; Flaggenführung an Dienstkraftwagen des Reichsarbeitsdienstes 1937.

Unterlagen/*Prospekte* der Bonner Fahnenfabrik Bonn a. Rhein von 1935; der Westdeutschen Fahnenfabrik J. Moersler Bonn zu: ‚Die neue Reichs-Kriegs-Flagge‘ o. J.

N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7675:

‚Gesetz zum Schutze der nationalen Symbole' vom 19. Mai 1933, in: *Reichsgesetzblatt Teil I*, ausgegeben zu Berlin, den 20. Mai 1933, Nr. 52, S. 80.

Erlasse: Singen des Deutschland- und des Horst-Wessel-Liedes, Erlaß vom 18. August 1933: Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole, Erlaß vom 21. Februar 1934; ‚Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole', Erlaß vom 11. Februar 1941.

Schreiben von der Preußischen Geheimen Staatspolizei: ‚Mißbräuchliche Benutzung von Melodien vaterländischer oder nationalsozialistischer Lieder' vom 25. September 1935; Schreiben der Geheimen Staatspolizei aus Berlin: ‚Handel mit Hakenkreuzflaggen und sonstigen nationalen Symbolen durch jüdische Firmen, Erlass vom 7. Oktober 1936' vom 15. März 1937.

N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7676:

Erlasse: Schreiben vom 1. Oktober 1935, Betreff: ‚Reichsflaggengesetz vom 15.09.1935'; Erlaß über die Kirchenbeflaggung vom 4. Oktober 1935; Flaggenhissung durch Privatpersonen, 1936.

N HStA Hann 174 Zellerfeld Nr. 7678:

Erlaß vom Landrat Zellerfeld am 19. Feb. 1936 zur Durchführung des Heldengedenktags am 8. März 1936.

N HStA Hann 122a 216:

Schriftliche Anordnungen: ‚Beflaggung zum Erntedankfest' 1933; ‚Beflaggung Geburtstag Hitlers' 1933; ‚Beflaggung Gedenktag für die Opfer des Weltkrieges'; ‚Beflaggung der Dienstgebäude' 1935.

5. Stadtarchiv Nürnberg

Sta N C 7/I GR 933:

Schreiben Nr. 1145 des Deutschen Nachrichtenbüros, Zweigstelle Nürnberg, Nordbayrischer Dienst und LPM Blatt 10: ‚Gang durch das Reichsparteitagsgelände II' vom 26. Juni 1936.

Abschrift der Bestellung der Organisationsleitung der Reichsparteitage bei den städtischen Elektrizitätswerken Nürnberg, Reichsparteitag 1936.

Pressetext vom 8. September 1936.

Sta N C7/1 GR 936:

Pressetext, Deutsches Nachrichtenbüro Nürnberg Parteitagsdienst, Blatt 22: ‚Das Fest der 500.000. Das große Feuerwerk' vom September 1936.

Pressetext, Deutsches Nachrichtenbüro Nürnberg, Parteitagsdienst, Blatt 29: ‚Die Politischen Leiter huldigen dem Führer' vom September 1936.

Sta N C 7/I GR 947:

Erfahrungsbericht zu den jährlich stattfindenden Beleuchtungsproben vom 10. November 1937, S. 11.

Erfahrungsbericht/Bericht über Vorfälle und Erfahrungen am Reichsparteitag 1937, Referat XI gez. Dürr vom 10. November 1937, S. 11.

Sta N C 7/I GR 949:

Pressetext, Deutsches Nachrichtenbüro Nürnberg, Parteitagsdienst, Blatt 25 f.: ‚181,2 Milliarden Kerzen strahlen 15.000 m hoch. Der Lichtdom über dem Zeppelinfeld' vom 13. September 1936.

Pressetext, Deutsches Nachrichtenbüro Nürnberg, Parteitagsdienst, Blatt 6: ‚Zeppelinwiese und Abortanlagen' vom 13. September 1936.

Sta N C 7/I GR 961:

Erfahrungsbericht, Referat X i.v. Wallraff vom 3. Oktober 1938, S. 3.

Erfahrungsbericht, Referat X i.v. Wallraff vom 10. Oktober 1938, S. 3.

Sta N C 32 1028:

Schreiben des Städtischen Hochbauamts Abt. IV., Betreff: ‚Umspannwerk' vom 2. Juni 1936.

Bestätigungsschreiben vom 25. Juni 1936.

Brief an Kurt Schmid-Ehmen vom Hochbauamt H IV. vom 16. Mai 1936.

Schreiben vom 16. Mai 1936.

6. Landesarchiv Berlin

LA Berlin A Rep. 001-02, Nr. 58, Handakten des Oberbürgermeisters Boss: Verkehr/Messeamt/‚Berlin im Licht':

Ausführlicher Bericht über die Bedeutung der Lichtfestveranstaltung, ‚Berlin im Licht' (13. bis 16. Oktober 1928) vom 1. Mai 1928, S. 2-6.

LA Berlin A Rep. 001-02, Nr. 479:

Protokoll einer Besprechung des Vorstandes der Olympiade 1936, Punkt 8: ‚Ausschmückung der Stadt Berlin', S. 6-8.

Bericht der Arbeitsausschußsitzung im OK der Olympischen Spiele am 26. März 1936.

Presseschreiben vom 20. Februar 1936.

LA Berlin A Rep. 001-02, Nr. 1809, Tempelhofer Feld 1933-1934:

Schreiben der zentralen Hochbauverwaltung Berlin vom 5. Mai 1933.

Blatt, unbezeichnet von 1933.

Unterlagen der Filmfirmen

LA Berlin A Rep 001-02, Nr. 1813, Tempelhofer Feld 1933/Karten:

Schriftliche Beschwerden beim Magistrat Berlin.

LA Berlin A Rep 010-01-02 Nr. 2020, Die Straße ‚Unter den Linden':

Aktenvermerk zu einer Vorbesprechung bei Stadtbaurat Kühn über die Umgestaltung des Pariser Platzes am Dienstag, dem 28. Januar 1936.

LA Berlin A Rep. 010-01-02, Nr. 2021, ‚Unter den Linden' Band 1:

Schreiben des Baurates Peschke an den Bezirksbürgermeister des Verwaltungsbezirks Mitte der Stadt Berlin vom 19. Februar 1935.

Schreiben von J.A. Leipold an den Bezirksbürgermeister des Verwaltungsbezirks Mitte, Betreff: ‚Strassenbeleuchtung' vom 15. April 1936.

Schreiben des Haupttiefbauamtes Langer an den Generalbauinspektor z. H. Oberbaurat Stephan Betreff: Straßenbeleuchtung Unter den Linden vom 1. Juli 1940.

LA Berlin Pr. Br. Rep. 57, Nr. 416, Akte Tempelhofer Feld/Lustgarten:

Schreiben vom 30. März 1935.

Schreiben der Reichsleitung der NSDAP der stellvertretenden Reichspropagandaleitung an Julius Lippert vom 3. Februar 1936.

Sachstandsbericht über die von der Hochbauverwaltung der Stadt Berlin zum 1. Mai 1936 getroffenen Maßnahmen.

Denkschrift Mäkelt: Entwurf für ein „Staatsforum Berlin“, eingereicht bei Staatskommissar Julius Lippert, vom 4. Mai 1934, S. 1-5.

Bericht von B. Kühn über die Gestaltungsvorschläge von Mäkelt vom 13. August 1934.

Schreiben des Oberbürgermeisters an den Staatskommissar, Betreff: ‚Lustgarten-Abpflasterung‘ vom 2. Januar 1936.

Schreiben von Popitz an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda [Goebbels], Betreff: ‚Fertigstellung des Berliner Lustgartens und Errichtung von Tribünen‘ vom 16. Mai 1936.

Schreiben des Berliner Stadtbaudirektors vom 18. Mai 1936.

LA Berlin F-Rep 240 Nr. 275d, Ernst Moritz Arndt, 1812:

Programmheft: ‚Feiertag der nationalen Arbeit‘, o.A..

LA Berlin A Pr. Br. 60, Nr. 352, Amtliche Feiern:

Schreiben von Albert Speer an den Oberbürgermeister Dr. Sahm von Berlin vom 27. April 1935.

Kostenvoranschlag für einen Maibaum der Hochbauverwaltung Berlin (Liste angefertigt durch Schäfer) vom 5. Juni 1935.

Schreiben des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Walther Funk an den Staatskommissar Gutterer vom 22. Juli 1935.

Schreiben der NSDAP, Gauleitung Groß-Berlin an den Bürodirektor Hänsch des Oberbürgermeisters vom 7. September 1935.

LA Berlin Pr. Br. Rep. 57, Nr. 416, Tempelhofer Feld/Lustgarten:

Korrespondenzen zwischen dem Olympischen Komitee, dem Berliner Baumagistrat, dem Finanzministerium und dem Propagandaministerium, d.h. Goebbels von 1936.

Schreiben des Oberbürgermeisters Maretzky an den Staatskommissar Lippert vom 8. Juni 1936.

7. Heimatarchiv Berlin-Charlottenburg

Postkartensammlung/Slg. Penser: Syst. Kat. C 272

Syst. Kat. C 28

Syst. Kat. C 5452

II. Literaturverzeichnis

Hinweis: Die Zahlen in eckigen Klammern [1939] 1970 weisen auf ein früheres bzw. das erste Erscheinungsdatum der Publikation hin. Bei Veröffentlichungen, die vor 1945 erschienen sind ist der Verlag aus historischen Gründen mit angegeben.

Ackermann 1990: Volker Ackermann: *Nationale Totenfeiern in Deutschland. Von Wilhelm I. bis Franz Josef Strauß. Eine Studie zur politischen Symbolik*, Hrsg. Reinhart Koselleck und Karlheinz Stierle, Schriftenreihe: „Sprache und Geschichte", Band 15 (Dissertation Universität Düsseldorf 1987), Stuttgart 1990.

Ackermann in Behrenbeck/Nützenadel 2000: Volker Ackermann: „Die funerale Signatur. Zur Zeichensprache nationaler Totenfeiern von Wilhelm I. bis Willy Brandt", in: *Inszenierungen des Nationalstaats. Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71*, Hrsg. Sabine Behrenbeck und Alexander Nützenadel, Kölner Beitäge zur Nationsforschung, Band 7, Köln 2000, S. 87-112.

***Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben* 1936**: Bildband. *Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben des Führers*, Hrsg. Cigaretten-Bilderdienst, Hamburg/Bahrenfeld 1936.

Aich 1947: Thomas Aich: *Massenmensch und Massenwahn. Zwischen Psychologie des Kollektivismus*, München 1947.

Alekan in *Daidalos,* 27/15. März 1988: Henri Alekan: „Die Magie des Lichts im Film", in: *Daidalos*, Heft 27 (‚Lichtarchitektur') vom 15. März 1988, S. 86-93.

Alkemeyer in Dreßen 1986: Thomas Alkemeyer: „Gewalt und Opfer im Ritual der Olympischen Spiele 1936", in: *Selbstbeherrschte Körper. Turnvater Jahn - Olympia Berlin '36 - Kinderspiele*, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Hrsg. Wolfgang Dreßen und Thomas Alkemeyer, Berlin 1986, S. 60-77.

Alkemeyer/Gebauer 1996: Thomas Alkemeyer, Gunter Gebauer u.a. (Hrsg.): *Olympia-Berlin. Gewalt und Mythos in den Olympischen Spielen von Berlin 1936*, Berlin 1996.

Alkemeyer/*Körper, Kult und Politik* 1996: Thomas Alkemeyer: *Körper, Kult und Politik. Von der ‚Muskelreligion' Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*, Frankfurt am Main/New York 1996.

Alkemeyer/Richartz in Herrmann/Nassen 1994: Thomas Alkemeyer und Alfred Richartz: „Inszenierte Körperträume: Reartikulationen von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus", in: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Hrsg. Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen, Weinheim/Basel 1994, S. 77-90.

***Amtlicher Bericht Olympiade* I/1936**: Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e.V. (Hrsg.): *XI. Olympiade Berlin 1936, Amtlicher Bericht*, Band I, Limpert Verlag, Berlin 1937.

***Amtlicher Bericht Olympiade* II/1936**: Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e.V. (Hrsg.): *XI. Olympiade Berlin 1936. Amtlicher Bericht*, Band II, Limpert Verlag, Berlin 1937.

Anschütz 1931: Georg Anschütz (Hrsg.): *Farbe - Ton – Forschungen*. *Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung* (Hamburg, 1.-5. Oktober 1930), III. Band, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, Hamburg 1931.

Arendt/Faden/Gandert 1937: Max Arendt, Eberhard Faden und Otto-Friedrich Gandert: *Geschichte der Stadt Berlin, Festschrift für die 700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt*, Mittler Verlag, Berlin 1937.

Arndt in Arndt/Koch/Larsson 1978: Karl Arndt: „Aufmarschplätze", in: *Albert Speer. Architektur. Arbeiten 1933-1942*, Hrsg. Karl Arndt, Georg Friedrich Koch und Lars Olof Larsson, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978, S. 118-126.

Arndt/Koch/Larsson 1978: Karl Arndt, Georg Friedrich Koch und Lars Olof Larsson (Hrsg.): *Albert Speer. Architektur. Arbeiten 1933-1942*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978.

Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998: Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller: *Politische Inszenierungen im 20. Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht*, Wien/Köln/Weimar 1998.

Aschenbeck in *archithese* 4/Juli/Aug. 1990: Nils Aschenbeck: „Monument und Bedeutung", in: *archithese*, 20. Jg., Heft 4 vom Juli/August 1990, S. 14-21 u. 45.

Asendorf in *Daidalos* 67/1998: Christoph Asendorf: „Die Innervation der Räume. Künstlerische Avantgarde und militärische Strategie 1909-1935", in: *Daidalos*, Heft 67 (‚Positionen im Raum') vom März 1998, S. 86-93.

Auer in Baatz 1994: Gerhard Auer: „Über die Kunst, mit Licht zu bauen", in: *Gestaltung mit Licht*, Hrsg. Willfried Baatz, Ravensburg 1994, S. 40-71.

Auer in Flagge 1991: Gerhard Auer: „Ahnung und Planung. Zum Lichtbewußtsein des Architekten", in: *Architektur - Licht - Architektur*, Hrsg. Ingeborg Flagge, Stuttgart/Zürich 1991, S. 127-141.

***Ausst. Kat. 1. Dt. Architektur- und Kunsthandwerkausst.* 1938**: Offizieller Ausst. Kat. „1. Deutsche Architektur- und Kunsthandwerkausstellung Januar-April 1938", Haus der Deutschen Kunst zu München, Knorr und Hirth, München 1938.

***Ausst. Kat. 1910. Halbzeit der Moderne* 1992:** *Ausst. Kat. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen*, Hrsg. Klaus Bußmann im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Stuttgart 1992.

***Ausst. Kat. Adolphe Appia* 1979**: *Ausst. Kat. Adolphe Appia 1862-1928. Darsteller - Raum - Licht*, [Paris] Zürich 1979.

***Ausst. Kat. Berlin-Moskau* 1995**: *Ausst. Kat. Berlin-Moskau. Moskau-Berlin 1900-1950,* Hrsg. Irina Antonowa und Jörg Merkert, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur Berlin in Zus.arbeit mit dem Staatlichen Puschkin-Museum für Bildende Künste Moskau, München 1995.

***Ausst. Kat. Cinquantenaire* 1987**: *Ausst. Kat. Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Hrsg. Institut Français d'Architecture/Paris-Musées, Paris 1987.

***Ausst. Kat. Die große Utopie* 1992**: *Ausst. Kat. Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1992.

***Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt* 1992**: *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Centrum Industriekultur Nürnberg, Mit Beiträgen von Ernst Eichhorn, Red. Siegfried Zelnhefer, München 1992.

***Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996**: *Ausst. Kat. Kunst und Macht. Im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, (XXIII. Kunstausstellung des Europarates: Hayward Gallery London, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona und Deutsches Historisches Museum Berlin), London/Barcelona/Berlin 1996.

***Ausst. Kat. Olympia 1936* 1996**: *Ausst. Kat. 1936. Die Olympischen Spiele der Nationalsozialisten*, Hrsg. Reinhard Rürup, Berlin 1996.

Ausst. Kat. Paris 1925: *Ausst. Kat. Paris 1925. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Avril – Octobre* (lt. unbekanntem Hrsg. inoffizieller Katalog: Imprimerie de Vaugirard, M.L. Motti A[E] Directeur, Impasse Ronsin, Paris XV), Paris 1925.

Ausst. Kat. Paris 1937: *Ausst. Kat. Internationale Ausstellung Paris 1937 Für Kunst und Technik. Deutsche Abteilung*, Hrsg. Der Reichskommissar für die Internationale Ausstellung Paris 1937, Ala Anzeigen-AG, Berlin 1937.

***Ausst. Kat. Raumkonzepte* 1986**: *Ausst. Kat. Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930*, (Theatermuseum der Universität Köln und Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main), Konzept und Katalog Hannelore Kersting, Frankfurt am Main 1986.

***Ausst. Kat. Rot in der Russischen Kunst* 1998**: *Ausst. Kat. Rot in der Russischen Kunst*, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Hrsg. Ingried Brugger, Joseph Kiblitsky, Jewgenia Petrowa und Klaus Schröder, Milano/Wien/Ostfildern 1998.

Baatz 1994: Willfried Baatz (Hrsg.): *Gestaltung mit Licht*, Ravensburg 1994.

Bablet 1981: Denis Bablet (Hrsg.): *Ausst. Kat. Adolphe Appia*, Zürich 1981.

Bachelard [1949] 1985: Gaston Bachelard: *Psychoanalyse des Feuers*, [Paris 1949] München/Wien 1985.

Baker/Biger 1992: Alan R. H. Baker und Gideon Biger (Hrsg.): *Ideology and Landscape in Historical Perspective*, Schriftenreihe: „Cambridge Studies in Historical Geography", Cambridge 1992.

Balistier in Diesener/Gries 1996: Thomas Balistier: „Die Tatpropaganda der SA. Erfolg und Mythos", in: *Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Gerald Diesener und Rainer Gries, Darmstadt 1996, S. 23-34.

Balistier in Herrmann/Nassen 1994: Thomas Balistier: „Freiheit, Gemeinschaft, Macht - Die Gewaltfaszination der SA", in: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Hrsg. Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen, Weinheim/Basel 1994, S. 91-100.

Bandmann in Koopmann/Schmoll 1971: Bandmann, Günter: „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts", in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Band 1, Hrsg. Helmut Koopmann und Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt am Main 1971, S. 129-157.

Bandmann in *Städel-Jahrbuch* 2/1969: Günter Bandmann: „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials“, in: *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge, Band 2, Hrsg. Ernst Holzinger und Anton Legner, München 1969, S. 75-100.

Bärsch 1998: Klaus-Ekkehard Bärsch: *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiöse Dimension der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler*, München 1998.

Bartetzko in *Merkur* 9/10 1989: Dieter Bartetzko: „Zwischen Todesschwärmerei und Empfindelei. Erhabenheitsmotive in NS-Staatsarchitektur und postmodernem Bauen“, in: *Merkur,* Band 9/10, 1989, S. 833-847.

Bartetzko/*Illusionen in Stein* 1985: Dieter Bartetzko: *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*, Schriftenreihe: „Kulturen und Ideen“, Hrsg. Johannes Beck, Heiner Boehncke, Wolfgang Müller und Gerhard Vinnai, Reinbek bei Hamburg 1985.

Bartetzko/*Zwischen Zucht und Ekstase* 1985: Dieter Bartetzko: *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur*, Berlin 1985.

Bauer 2002: Richard Bauer (Hrsg.): *München – ‚Hauptstadt der Bewegung‘. Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus* (Neuauflage des Ausst. Kat., Münchner Stadtmuseums in Verbindung mit dem Stadtarchiv München 1994), Wolfratshausen 2002.

***Baugilde* 33/25. Nov. 1936**: „Die Reichsparteitagbauten“, in: *Die Baugilde*, 18. Jg., Heft 33 vom 25. November 1936, S. 997-1012.

***Baugilde* 7/10. April 1928**: „Lichtarchitektur“, in: *Die Baugilde*, 10. Jg., Heft 7 vom 10. April 1928, S. 251.

Baxmann 1989: Inge Baxmann: *Die Feste der französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Ergebnisse der Frauenforschung, Band 17, Hrsg. im Auftrag des Präsidenten der Freien Universität Berlin, Weinheim/Basel 1989.

Baxmann 2000: Inge Baxmann: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne* (Habilitations-Schrift Humboldt-Universität Berlin), München 2000.

Behnken/*Inszenierung der Macht* 1987: *Ausst. Kat. Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst im ‚Kunstquartier Ackerstrasse‘, Hrsg. Klaus Behnken und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987.

Behrenbeck 1991: Sabine Behrenbeck: „Heldenkult und Opfermythos. Mechanismen der Kriegsbegeisterung 1918 bis 1945“, in: *Kriegsbegeisterung und mentale Kriegsvorbereitung. Interdisziplinäre Studien*, Beiträge zur Politischen Wissenschaft, Band 61, Hrsg. Marcel van der Linden und Gottfried Mergner unter Mitarbeit von Herman de Lange, Berlin 1991, S. 143-159.

Behrenbeck 1994: Sabine Behrenbeck: „Denkmale einer Niederlage. Architekturdenkmale zwischen 1926 und 1936 und ihre Symbolsprache“, in: *Historische Denkmäler - Vergangenheit im Dienste der Gegenwart?*, Schriftenreihe der Thomas-Morus-Akademie Bensberg, Hrsg. Wolfgang Isenberg, Bensberg 1994, S. 69-101.

Behrenbeck 1996: Sabine Behrenbeck: *Der Kult um die toten Helden, Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945,* Kölner Beiträge zur Nationsforschung, Band 2, Hrsg. Otto Damm, Ulla Johansen, Andreas Kappeler, Eberhard Kolb, Klaus Pabst und Wolfgang Schieder (Dissertation Köln 1993), Vierow bei Greifswald 1996.

Behrenbeck in Arnold/Fuhrmeister/Schiller 1998: Sabine Behrenbeck: „Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im ‚Dritten Reich'", in: *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 35-55.

Behrenbeck in Brock/Preiß 1990: Sabine Behrenbeck: „Festarchitektur im Dritten Reich", in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, Schriftenreihe: „Zeit Zeuge Kunst", Hrsg. Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990, S. 201-252.

Behrenbeck in Diesener/Gries 1996: Behrenbeck, Sabine: „‚Der Führer' Die Einführung eines politischen Markenartikels", in: *Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung in Deutschland im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Gerald Diesener und Rainer Gries, Darmstadt 1996, S. 51-78.

Behrenbeck/Nützenadel 2000: Sabine Behrenbeck und Alexander Nützenadel (Hrsg.): *Inszenierungen des Nationalstaats. Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/1871*, Kölner Beiträge zur Nationsforschung, Band 7, Köln 2000.

Behrendt 1927: Walter Curt Behrendt: *Der Sieg des Neuen Baustils*, Wedekind Verlag, Stuttgart 1927.

Bender in *ZdB* 24/12. Juni 1935: Ewald Bender: „Der Architekt und die Schmiedekunst", in *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen',* 55. Jg., Heft 24 vom 12. Juni 1935, S. 455-457.

Benevolo/Albrecht 1995: Leonardo Benevolo und Benno Albrecht: *Grenzen. Topographie, Geschichte, Architektur*, Frankfurt/New York 1995.

Benjamin 1994: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1994.

Benjamin 1996: Walter Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1996.

Bensch 1995: Margrit Bensch: *Die ‚Blut und Boden'-Ideologie. Ein dritter Weg der Moderne*, Schriftenreihe: „Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur", Band 2, Hrsg. Ulrich Eisel und Ludwig Trepl, Berlin 1995.

Bergmann 1970: Klaus Bergmann: *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan 1970.

Bernett 1983: Hajo Bernett: *Der Weg des Sports in die nationalsozialistische Diktatur. Die Entstehung des Deutschen (Nationalsozialistischen) Reichsbundes für Leibesübungen,* Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport, Band 87, Hrsg. Ausschuss deutscher Leibeserzieher, Schorndorf 1983.

Bienert 1992: Michael Bienert: *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*, Stuttgart 1992.

Bleiß/DHM Berlin: Regine Bleiß: *Olympische Spiele 1936. Proteste und Boykottbestrebungen*, Texte aus dem Katalog: „‚100 Jahre Olympia' - die Geschichte der Olympischen Spiele der Neuzeit", Ausführliche Präsentation des Deutschen Historischen Museums Berlin, S.1-3. Quelle: http://www.dhm.de/~jarmer/olympiaheft/olympia3.htm,

***BM* 49/6. Dez. 1933**: „Ehrenraum der Ausstellung ‚Die Kamera'", in: *Der Baumeister*, 31. Jg., Heft 49 vom 6. Dezember 1933, S. 955.

***BM* 3/März 1937**: „Große Bauaufgaben in der Hauptstadt der Bewegung", in: *Der Baumeister*, 35. Jg., Heft 3 vom März 1937, S. 73-80.

Bockemuehl 1934: Erich Bockemuehl: *Erntedank. Deutsche Erntefeier in Dichtung und Sprechchor*, Schriftenreihe: „Das Jahr entlang. Deutsche Feiern", Nr. 6, Eduard Bloch Verlag, Berlin 1934.

Böhme/Böhme 1996: Gernot Böhme und Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.

Boin in *Die Woche* (Sonderheft) 8/1936: Victor Boin: „Der symbolische Fackellauf", in: *Die Woche. Olympia 1936*, Sonderheft vom August 1936.

Bonatz [1942] in Teut 1967: Paul Bonatz: „Dr. Todt und seine Reichsautobahn", Auszug aus: *Die Kunst im Dritten Reich*, Heft 3, München 1942, abgedruckt in: *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Hrsg. Anna Teut, Berlin/Frankfurt/Wien 1967, S. 301-307.

Bösselmann in *ZdB* 35/26. Aug. 1936: [?] Bösselmann: „Die Umgestaltung der Strasse ‚Unter den Linden' Berlin", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 56. Jg., Heft 35 vom 26. August 1936, S. 1050-1055.

Brandenburger in Flagge 1991: Dietmar Brandenburger: „Werbung – Das sprechende Licht", in: *Architektur - Licht - Architektur*, Hrsg. Ingeborg Flagge, Stuttgart/Zürich 1991, S. 192-199.

Branham in *The Art Bulletin*, LXXIV/3/Sept.1992: Joan R. Branham: „Sacred Space under Erasure in Ancient Synagogues and Early Churches", in: *The Art Bulletin*, Band LXXIV, Nr. 3 vom September 1992, S. 375-394.

Bremer in Gründer 1974: Dieter Bremer: „Licht als Universales Darstellungsmedium", in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 18, Heft 2, Hrsg. Karlfried Gründer, Hans-Georg Gadamer und Joachim Ritter, Bonn 1974, S. 185-206.

Brenner 1963: Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963.

Brockhaus 1997: Gudrun Brockhaus: *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*, München 1997.

Brown in *DHM-Magazin* 14/1995 (17. März 2002): Angela Brown: „Vom ‚germanischen Julfest' zum ‚Totenfest' – Weihnachten und Winterhilfswerk-Abzeichen im Nationalsozialismus", in: *DHM-Magazin*, Heft 14, 1991, S. 1-10, Quelle: www.dhm.de/cgi-bin/mfs/01/publikationen/XX2160/Brownt.htm?27#mfs Zuletzt eingesehen am 17. März 2002.

Brülls 1994: Holger Brülls: *Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit* (Dissertation Universität Bonn 1991), Berlin 1994.

Burden 1967: Hamilton Twombly Burden: *Die programmierte Nation. Die Nürnberger Reichsparteitage* [*The Nuremberg Party Rallies: 1923-39*, London 1967], Gütersloh 1967.

Bürgel 1995: Rainer Bürgel (Hrsg.): *Raum und Ritual. Kirchbau und Gottesdienst in theologischer und ästhetischer Sicht*, Göttingen 1995.

Bytwerk in Diesener/Gries 1996: Randall L. Bytwerk: „Die nationalsozialistische Versammlungspraxis. Die Anfänge vor 1933", in: *Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Gerald Diesener und Rainer Gries, Darmstadt 1996, S. 35-50.

Canetti 1990: Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1990.

Cassirer [1945] 1985: Ernst Cassirer: *Der Mythus des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*, [New York 1945] Frankfurt am Main 1985.

Cassirer 1953: Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1953.

Chan-Magomedow 1983: Selim O. Chan-Magomedow: *Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*, Berlin 1983.

Clauss [1936] in Mosse 1978: Ludwig Ferdinand Clauss: „Seele, Landschaft und die Beherrschung der Welt", aus: Ders.: *Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkunde*, München 1936, Auszüge abgedruckt in: Georg Lachmann Mosse: *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*, Königstein/Taunus 1978, S. 104-112.

Clemens-Schierbaum 1995: Ursula Clemens-Schierbaum: *Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten* (Dissertation Universität Bonn 1993), Weimar 1995.

Corni in Smelser 1989: Gustavo Corni: „Richard Walter Darré - Der ‚Blut und Boden' Ideologe", in: *Die braune Elite. 22 biographische Skizzen*, Hrsg. Ronald Smelser, Darmstadt 1989, S. 15-27.

Corni/Gies 1994: Gustavo Corni und Horst Gies: *‚Blut und Boden'. Rassenideologie und Agrarpolitik im Staat Hitlers*, Idstein 1994.

Corni/Gies 1997: Gustavo Corni und Horst Gies: *Brot - Butter - Kanonen. Die Ernährungswirtschaft in Deutschland unter der Diktatur Hitlers*, Berlin 1997.

Coubier 1985: Heinz Coubier: *Europäische Stadt-Plätze: Genius und Geschichte*, Köln 1985.

Curtius 1935: Ernst Curtius: *Olympia* (mit ausgewählten Texten von Pindar, Pausanius, Lukian, Photos von Martin Hürlimann), Atlantis-Verlag, Berlin 1935.

Cysarz 1935: Herbert Cysarz: *Berge über uns*. *Ein kleines Alpenbuch*, Verlag Langen/Müller, München 1935.

DAF/*Städtebild und Landschaft* 1939: Reichsheimstättenamt der DAF Planungsabteilung (Hrsg.): *Städtebild und Landschaft*, Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin 1939.

Dammeier in *ZdB* 7/13. Feb. 1935: [Konrad] Dammeier: „Die geplante Umgestaltung des Lustgartens in Berlin", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen',* 55. Jg., Heft 7 vom 13. Februar 1935, S. 113-117.

Damus in Schnell 1978: Martin Damus: „Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus“, in: *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Schriftenreihe: „Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften“, Band 10, Hrsg. Ralf Schnell, Stuttgart 1978, S. 87-128.

Darré [1941] in Mosse 1978: Richard Walther Darré: „Die Rolle der deutschen Bauern in der deutschen Gerschichte“, Auszug aus: Ders.: *Um Blut und Boden. Reden und Aufsätze*, München 1941, S. 229-234, abgedruckt in: Georg Lachmann Mosse: *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*, Königstein/Taunus 1978, S. 183-186.

***Das braune Heer* 1932**: Bildband. *Das braune Heer. 100 Bilddokumente: Leben, Kampf und Sieg der SA und SS*, Bildzusammenstellung Heinrich Hoffmann, Geleitwort Adolf Hitler, Zeitgeschichte Verlag, Berlin 1932.

***DAZ* 302,03/2. Juli 1936**: „Erinnerungsplaketten aus Eisen. Ein Andenken an die Olympischen Spiele“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 302/03 vom 2. Juli 1936.

***DB* 15/11. April 1934**: „Umgestaltung des Königsplatzes in München. Die Verwaltungsgebäude der N.S.D.A.P“, in: *Deutsche Bauzeitung,* 68. Jg., Heft 15 vom 11. April 1934, S. 273-276.

***DB* 16/17. April 1935**: „Festliche Raumgestaltung“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 69. Jg., Heft 16 vom 17. April 1935, S. 315-322.

***DB* 25/19. Juni 1935**: „Gedanken zur Platzgestaltung“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 69. Jg., Heft 25 vom 19. Juni 1935, S. 486-494.

***DB* 36/7. Sept. 1938**: „Das Forum der Bewegung. Ein Rundgang durch das Gelände der Reichsparteitage in Nürnberg“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 72. Jg., Heft 36 vom 7. September 1938, S. B 989-B 999.

***DB* 5/2. Feb. 1938**: „Der Zwölfjahresplan für die Neugestaltung Berlins“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 72. Jg., Heft 5 vom 2. Februar 1938, S. B 105-B 112.

***DB* 17/26. April 1939**: „Die Ost-West-Achse, die monumentale Straße Berlins“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 73. Jg., Heft 17 vom 26. April 1939, S. 379.

***Der große Brockhaus* Bd. 6/1930**: *Der große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden*, Band 6, F. U. Brockhaus Verlag, Leipzig 1930.

***Der große Brockhaus* Bd. 18/1934**: *Der große Brockhaus*. *Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden*, Band 18, F. U. Brockhaus Verlag, Leipzig 1934.

***Der große Brockhaus* Ergänzungsbd./1935**: *Der große Brockhaus*. *Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden*, Ergänzungsband, F. U. Brockhaus Verlag, Leipzig 1935.

***Der große Herder* Bd. 4/1932**: *Der große Herder. Nachschlagwerk für Wissen und Leben*, 4. Auflage, Band 4, Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau 1932.

***Der Staat der Arbeit und des Friedens* 1934**: Bildband. *Der Staat der Arbeit und des Friedens. Ein Jahr Regierung Adolf Hitler*, II. Folge der Reihe ‚Kampf um’s Dritte Reich‘, Hrsg. Cigaretten Bilderdienst, Hamburg Altona 1934

***Deutschland erwacht. Werden, Kampf und Sieg der NSDAP* 1933**: Bildband. *Deutschland erwacht. Werden, Kampf und Sieg der NSDAP*, Hrsg. Cigaretten Bilderdienst, Hamburg Altona 1933.

DHM Berlin: Offizielle website des Deutschen Historischen Museums Berlin, Unter den Linden 2, D-10117 Berlin, http://www.dhm.de. Abbildungen von der Seite: „1933-1939. Die Reichsparteitage“, S. 1. Quelle: http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/innenpolitik/parteitag/index.html. Zuletzt eingesehen am 8. März 2003.

***DKiDeuR* 11/Nov. 1942**: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 6. Jg., Folge 11, Ausgabe B, November 1942.

***DKiDeuR* 8,9/Aug., Sept. 1942**: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 6. Jg., Folge 8/9, Ausgabe B, August/September 1942.

***DKiDR* 1/Jan. 1937**: *Die Kunst im Dritten Reich*, 1. Jg. Folge 1, Januar 1937.

***DKiDR* 1/Jan. 1938**: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Jg. Folge 1, Januar 1938.

***DKiDR* 10/Okt. 1938**: „Symbolik im Relief“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Jg. Folge 10 vom Oktober 1938, S. 320-327.

***DKiDR* 8/Aug. 1938**: „Festlicher Zug in festlicher Stadt“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Jg. Folge 8 vom August 1938, München, S. 244-249.

***Die Reklame* 1/Aug. 1929**: *Die Reklame. Zeitschrift des Deutschen Reklame-Verbandes e.V.* (Sonderheft ‚Weltreklamekongress‘), Schriftleitung Wilhelm Köhler, 22. Jg., 1. Augustheft 1929.

Diem [1936] 1967: Carl Diem: *Der Olympische Gedanke. Reden und Aufsätze*, Schondorf bei Stuttgart [1936] 1967.

Diem in Mildner 1936: Carl Diem: „Die Olympischen Spiele Berlin 1936“, in: *Olympia 1936 und die Leibesübungen im nationalsozialistischen Staat*, Band 1, Buchvertrieb Olympiade, Hrsg. Friedrich Mildner, Berlin 1936, S. 5-12.

Diers 1993: Michael Diers (Hrsg.): *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993.

Diesener/Gries 1996: Gerald Diesener und Rainer Gries (Hrsg.): *Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1996.

Dietzfelbinger in Zimmermann/Wolf 1999: Eckart Dietzfelbinger: „Erblast aus Stein – Das ehemalige Reichsparteitagsgelände in Nürnberg“, in: *Über Relikte der NS-Architektur* (*Vergegenständlichte Erinnerung*), Hrsg. Gerd Zimmermann, Christiane Wolf und Bauhaus-Universität Weimar, Weimar 1999., S. 21-29.

Dippe-Bettmar 1938: Ernst Dippe-Bettmar: *Der Weg zur Volksfeier. Erfahrung und Dichtung*, Schriftenreihe: „Feierndes Reich“, Band I, Durchbruch Verlag Friedrich Bühler, Stuttgart 1938.

Dolff-Bonekämpfer/ Kier 1996: Gabi Dolff-Bonekämpfer und Hiltrud Kier (Hrsg.): *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, München/Berlin 1996.

Doosry 2002: Yasmin Doosry: *Wohlauf, laßt uns einen Turm bauen... Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg* (Dissertation Universität Hamburg 1991), Tübingen 2002.

Dornheim/Post/Stenzel 1997: Andreas Dornheim, Bernhard Post und Burkhard Stenzel: *Thüringen 1933 – 1945. Aspekte nationalsozialistischer Herrschaft*, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Erfurt 1997.

Dreßen/Alkemeyer 1986: Wolfgang Dreßen und Thomas Alkemeyer (Hrsg.): *Selbstbeherrschte Körper. Turnvater Jahn - Olympia Berlin '36 - Kinderspiele*, (Museumspädagogischer Dienst Berlin), Berlin 1986.

Düding 1988: Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Munch (Hrsg.): *Öffentliche Festkultur, Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1988.

Durth 1992: Werner Durth: *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Schriftenreihe: „Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie", Hrsg. Heinrich Klotz im Auftrag des Dezernats Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main, Braunschweig/Wiebaden 1988.

Durth in Dolff-Bonekämpfer/Kier 1996: Werner Durth: „Von der Auflösung der Städte zur Architektur des Wiederaufbaus", in: *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Gabi Dolff-Bonekämpfer und Hiltrud Kier, München/Berlin 1996, S. 17-38.

Eberhardt in *Berlinische Monatsschrift* 1/2001 (10. März 2003): Frank Eberhardt: „Stadt aus Stein. Auf den Spuren von achthundert Jahren Werksteinbau in Berlins Mitte", in: *Berlinische Monatsschrift*, 10. Jg., Heft 1 vom Januar 2001, S. 39-44. Quelle: www.berlinische-monatsschrift.de/bms/bmstxt01/0101prof.htm. Zuletzt eingesehen am 10. März 2003.

Eggert/Schütz/Sprengel 1995: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hrsg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, München 1995.

Ehrlicher in Haus/Hofmann/Söll 2000: Hanno Ehrlicher: „Material Mensch. Zur Inszenierung von Kunst-Körpern im Theater der Avantgarden", in: *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Hrsg. Andreas Haus, Frank Hofmann und Anne Söll, Bonn 2000, S. 255-270.

Eichberg/Dultz u. a. 1977: Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry und Günther Rühle: *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Schriftenreihe: „problemata", Band 58, Stuttgart-Bad Cannstadt 1977.

Eidenbenz 1993: Mathias Eidenbenz: *‚Blut und Boden'. Zu Funktion und Genese der Metaphern des Agrarismus und Biologismus in der nationalsozialistischen Bauernpropaganda R. W. Darrés*, Europäische Hochschulschriften, Schriftenreihe III, Band 580 (Dissertation FU Berlin 1992), Bern/Berlin 1993.

Elfferding in Behnken/*Inszenierung der Macht* 1987: Wieland Elfferding: „Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmarsch und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933", in: *Ausst. Kat. Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Hrsg. Klaus Behnken und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987, S. 17-51.

Emmerich in Grimm/Hermand 1981: Wolfgang Emmerich: „Kein Gespräch über Bäume. Naturlyrik unterm Faschismus und im Exil", in: *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Hrsg. Reinhold Grimm und Jost Hermand, Königstein/Taunus 1981, S. 77-117.

Endell [1908] 1984: August Endell: *Die Schönheit der großen Stadt*, [Verlag Strecker & Schröder, Stuttgart 1908] Berlin 1984.

Engel/Ribbe 1997: Helmut Engel und Wolfgang Ribbe (Hrsg.): *Via triumphalis. Geschichtslandschaft ‚Unter den Linden' zwischen Friedrich-Denkmal und Schloßbrücke*, Publikationen der Historischen Kommission zu Berlin, Berlin 1997.

***Enzyklopädie des NS* 1998**: Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß (Hrsg.): *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, Stuttgart 1998.

Ettlinger 1937: Leopold Ettlinger: *Gottfried Semper und die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus* (Dissertation Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Halle 1937.

Evers [1939] 1970: Hans Gerhard Evers: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, [Neuer Filser-Verlag, München 1939] München 1970.

Faber/Gajek 1997: Richard Faber und Esther Gajek (Hrsg.): *Politische Weihnacht in Antike und Moderne. Zur ideologischen Durchdringung des Fests der Feste*, Würzburg 1997.

Fest 1999: Joachim Fest: *Speer. Eine Biographie*, Berlin 1999.

Fiss in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996: Karen Fiss: „Der deutsche Pavillon", in *Ausst. Kat. Kunst und Macht. Im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, London/Barcelona/Berlin 1996, S. 108-110.

Flagge 1991: Ingeborg Flagge (Hrsg.): *Architektur - Licht - Architektur*, Stuttgart/Zürich 1991.

Flagge 1993: Ingeborg Flagge (Hrsg.): *Jahrbuch für Licht und Architektur*, Berlin 1993.

Flemes in *DWZ* 226/27. Sept. 1935: Bernhard Flemes: „Die Kultur des Bückebergfestes", in: *Deister- und Weserzeitung*, Nr. 226 vom 27. September 1935, Drittes Blatt.

Flex 1917: *Im Felde zwischen Nacht und Tag. Gedichte von Walter Flex*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1917.

François-Poncet 1947: André François-Poncet: *Als Botschafter in Berlin 1931-1938*, Mainz am Rhein 1947.

***Fränkischer Kurier* 18. Juli 1936**: „Ein Dom aus Licht. Neuartige Beleuchtungsproben auf dem Reichsparteitagsgelände" in: *Fränkischer Kurier* vom 18. Juli 1936.

Freitag 1997: Werner Freitag (Hrsg.): *Das Dritte Reich im Fest. Führermythos, Feierlaune und Verweigerung in Westfalen 1933-1945*, Bielefeld 1997.

Freudenthal 1924: Herbert Freudenthal: *Die alten Eichen*, Schriftenreihe: „Heimatbücher deutscher Geschichte", Heft 4 „Niedersachsen", Hrsg. Max Fehring und Herbert Freudenthal, Verlag Diesterweg, Frankfurt am Main 1924.

Freudenthal 1928: Herbert Freudenthal: *Das Feuer im deutschen Glauben und Brauch* (Dissertation, Teildruck), Verlag Schöne, Hamburg 1928.

Freudenthal 1931: Herbert Freudenthal: *Das Feuer im deutschen Glauben und Brauch*, (Dissertation der philosophischen Fakultät der Hamburgischen Universität Hamburg 1928) Walter de Gruyter & Co., Berlin/Leipzig 1931.

Fricke 1980: Dieter Fricke: *Kleine Geschichte des Erten Mai. Die Maifeier in der Deutschen und internationalen Arbeiterbewegung*, Frankfurt am Main 1980.

Friedel 1968: Alois Friedel: *Deutsche Nationalsymbole. Herkunft und Bedeutung der politischen Symbolik in Deutschland*, Frankfurt am Main/Bonn 1968.

Friedländer 1984: Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München 1984.

Frieling 1939: Heinrich Frieling: *Die Sprache der Farben*, *Vom Wesen des Lichts und der Farben in Natur und Kunst*, Verlag R. Oldenburg, München/Berlin 1939.

Führer Rpt 1937: Organisationsleitung des Reichsparteitages (Hrsg.): *Führer zum 9. Reichsparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei zu Nürnberg vom 6. bis 13. September 1937*, Eher Verlag, München 1937.

Fuhrmeister 1998: Christian Fuhrmeister: *Beton, Klinker, Granit – Die politische Bedeutung des Materials von Denkmälern in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, Dissertation Universität Hamburg 1998.

Fuhrmeister 2001: Christian Fuhrmeister: *Beton, Klinker, Granit. Material, Macht, Politik; eine Materialikonographie* (Dissertation Universität Hamburg 1998), Berlin 2001.

Fuhrmeister in *Ausst. Kat. Clemens Holzmeister* 2000: Christian Fuhrmeister: „Sakral- und Monumentalbauten um 1930 in Deutschland“ in: *Ausst. Kat. Clemens Holzmeister* (RLB Kunstbühne, Raiffeisen-Landesbank Tirol), Hrsg. Georg Rigele, Insbruck 2000, S. 92-115.

Gamm 1962: Hans-Jochen Gamm: *Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion*, Ein Beitrag zur politischen Bildung, Hamburg 1962.

Gamma in *DB* 40/3.Okt. 1934: Dr. [?] Gamma: „Lichtarchitektur”, in: *Deutsche Bauzeitung*, 68. Jg, Heft 40 vom 3. Oktober 1934, S. 789-797.

Gamma in *DB* 51/19. Dez. 1934: Dr. [?] Gamma: „Bau und Licht”, in: *Deutsche Bauzeitung*, 68. Jg, Heft 51 vom 19. Dezember 1934, S. 996-1004.

Gaßner in Diers 1993: Hubertus Gaßner: „Sowjetische Denkmäler im Aufbau“, in: *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Hrsg. Michael Diers, Berlin 1993, S. 153-178.

Gatz 1943: Konrad Gatz: *Farbe und malerischer Schmuck am Bau*, Verlag Georg D.W. Callwey, München 1943.

Gaupropagandaleitung Ostpreußen/*Richtlinien und Anregungen zum 1. Mai* 1938: *Nationaler Feiertag des deutschen Volkes. Richtlinien und Anregungen zum 1. Mai*, Hrsg. Gaupropagandaleitung Ostpreußen der NSDAP, Hauptstelle Kultur, Königsberg 1938.

Gebhard 1990: Walter Gebhard (Hrsg.): *Licht: Religiöse und literarische Gebrauchsformen*, Schriftenreihe: „Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft“, Band 14, Frankfurt am Main 1990.

Gebhardt 1987: Winfried Gebhardt: *Fest, Feier und Alltag. Über die Gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung*, Schriftenreihe: „Europäische Hochschulschriften“, Reihe 22 (Dissertation Universität Tübingen 1987), Frankfurt am Main 1987.

Gelderblom 1998: Bernhard Gelderblom: *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg 1933-1937*, Hameln 1998.

German Propaganda Archive: Offizielle website des Calvin Colleges, verantwortlich: Randall Bytwerk, CAS Department, Calvin College, 3201 Burton SE, Grand Rapids, MI 49546/USA, Abbildungen von der Seite: „Nazi Propaganda: 1933-1945. III. Visual Material“, Quelle: http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/ww2era.htm#Posters. Zuletzt eingesehen am 8. März 2003.

German Propaganda Posters Archive: „The Internets Audio/Visual Archive“, Abbildungen von der Seite: „German Posters“, unpag. Quelle: http://www.earthstation1.com/German_Propaganda_Posters.html. Zuletzt eingesehen am 7. März 2003.

Gessner in *ZdB* 48/8. Nov. 1933: „Landesplanung, Städtebau, Siedlung“, (Auszug aus einem Vortrag Gessners), abgedruckt in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 53. Jg., Heft 48 vom 8. November 1933, S. 575-576.

Giertz 1975: Gernot Giertz: *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, Schriftenreihe: „Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft“, Band 4, Hrsg. Klaus Lazarowicz, München 1975.

Goebbels/*Tagebuch 1924-1941* 1987: Joseph Goebbels: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, 4 Bände, Hrsg. Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, München 1987.

Goebbels/*Tagebuch 1936/1937* 2001: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Hrsg. Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, Teil I Aufzeichnungen 1923-1941, Band 3/II., März 1936-Februar 1937, Bearb. Jana Richter, München 2001.

Goebbels/*Tagebuch 1937* 2000: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Hrsg. Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, Teil I Aufzeichnungen 1923-1941, Band 4, März-November 1937, Bearb. Elke Fröhlich, München 2000.

Gohdes in *Führer zum 9. Reichsparteitag der NSDAP* 1937: Otto Gohdes [Hauptamtsleiter]: „Der Politische Leiter auf dem Reichsparteitag 1937“, in: *Führer zum 9. Reichsparteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei zu Nürnberg vom 6. bis 13. September 1937*, Hrsg. Organisationsleitung des Reichsparteitages, Eher-Verlag, München 1937.

Grau 2001: Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien* (Dissertation Berlin 1999), Berlin 2001.

Gröning/Schneider 2001: Gert Gröning und Uwe Schneider (Hrsg.): *Gartenkultur und Nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur*, Worms 2001.

Grube/DHM Berlin 1998 (1. März 2003): Dorothea Grube: „Zur Geschichte des Berliner Lustgartens“, Deutsches Historisches Museum Berlin 1998, unpag. Quelle: http://www.dhm.de/sammlungen/zendok/lustgarten/. Zuletzt eingesehen am 1. März 2003.

Gruber in *Daidalos* 49/1993: Eckhard Gruber: „„...das Leben baut den Tod ein.‘ Krieger und Gefallenendenkmäler in der Weimarer Republik“, in *Daidalos*, Heft 49 (‚Denkmal - Monument‘) vom 15. September 1993, S. 72 – 81.

Hamann [1932] 1951: Richard Hamann: *Geschichte der Kunst. Von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, [Berlin 1932] München 1951.

***Hamburger FB* 343/11. Dez. 1935**: „Berlin schmückt sich zur Olympiade. Eine *via triumphalis*“, in: *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 343 vom 11. Dezember 1935.

***Hamburger FB* 173/23. Juni 1936**: „Gespräch mit Leni Riefenstahl. 400 000 Meter Olympia-Film werden gedreht“, in: *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 173 vom 23. Juni 1936.

***Hamburger FB* 212/1. Aug. 1936**: „Das Olympische Feuer am Ziel“, in: *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 212 vom 1. August 1936.

***Hamburger TB* 196/20. Juli 1936**: „Durch griechische Berge an die Ufer der Spree“, in: *Hamburger Tageblatt*, Nr. 196 vom 20. Juli 1936.

***Hamburger TB* 206/30. Juli 1936**: „Olympische Feier am Pergamon-Altar. Eine Festakt an der geheiligten Stätte – Ansprachen von Frick und Rust“, in: *Hamburger Tageblatt*, Nr. 206 vom 30. Juli 1936.

***Hameln-Pyrmont* 1934**: *Hameln-Pyrmont. Ein Heimatbuch des Kreises*, Hrsg. Kreisausschuß des Kreises Hameln-Pyrmont, Magdeburg 1934.

Hamkens 1936: Freerk Haye Hamkens: *Das Nordische Jahr und seine Sinnbilder*, Nordischer Verlag Ernst Precht, Berlin 1936.

***Handbuch der Lichttechnik* 1938**: *Handbuch der Lichttechnik*. Zweiter Teil: „Beleuchtungstechnik“, Hrsg. Rudolf Sewig, Bearb. E. Albers, W. Arndt u. a., Verlag Julius Springer, Berlin 1938.

***Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* II/1929/30**: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Band II, Hrsg. E. Hoffmann-Krayer, Walter de Gruyter & Co., Berlin/Leipzig 1929/30.

***Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* VIII/1936/37**: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Band VIII, Hrsg. E. Hoffmann-Krayer, Walter de Gruyter & Co., Berlin/Leipzig 1936/37.

***Hannoverscher Kurier* 314/8. Juli 1933**: „Richtlinien für die Freilichtbühne. Der Aufbau des Volksbundes für die deutschen Freilicht- und Volksschauspiele, e.V.“, in: *Hannoverscher Kurier. Zeitung für Norddeutschland* (Abend-Blatt), 85. Jg., Nr. 315 vom Sonnabend den 8. Juli 1933.

***Hannoverscher Kurier* 314/8. Juli 1933**: „Spiel in der Landschaft“, in: *Hannoverscher Kurier. Zeitung für Norddeutschland* (Morgen-Blatt), 85. Jg., Nr. 314 vom Sonnabend den 8. Juli 1933.

***Hannoverscher Kurier* 331/18. Juli 1933**: „Glockenruf zur Olympiade 1936. Ein Symbol für die XI. Olympischen Spiele in Berlin“, in: *Hannoverscher Kurier* (Abendblatt), 85. Jg., Nr. 331 vom Dienstag den 18. Juli 1933.

***Hannoverscher Kurier* 372/11. Aug. 1933**: „Spiel in der Landschaft“, in: *Hannoverscher Kurier. Zeitung für Norddeutschland* (Morgen-Blatt), 85. Jg., Nr. 372 vom Freitag den 11. August 1933.

Harbers in *Beilage zum BM* 7/Juli 1936: Guido Harbers: „Gemeinnutz und Gemeinschaftssinn als befruchtende Grundlagen für Städtebau und Siedlungswesen in Deutschland“, in: *Beilage zum Baumeister*, Heft 7 vom Juli 1936, S. 137-139.

Hardt 1936: Tino Hardt: *Erntedank Bauerntag*, Neuer Berliner Buchvertrieb GmbH, Berlin 1936.

Harten 1994: Hans Christian Harten: *Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt*, Hrsg. Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig/Wiesbaden 1994.

Harten in Herrmann/Nassen 1994: Hans-Christian Harten: „Vom Erlösungswunsch zum Vernichtungswahn. Das nationalsozialistische Millenium im utopie- und heilsgeschichtlichen Kontext“, in: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Hrsg. Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen, Weinheim/Basel 1994, S. 239-247.

Harten/Harten 1989: Hans-Christian Harten und Elke Harten: *Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Hartmann 1976: Wolfgang Hartmann: *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Schriftenreihe: „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“, Band 35, München 1976.

Hartmann in Hinz/Mittig u.a. 1979: Wolfgang Hartmann: „Der historische Festzug zum ‚Tag der deutschen Kunst‘“, in: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Hrsg. Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche und Angela Schönberger, Gießen 1979, S. 87-100.

Hattenhauer 1998: Hans Hattenhauer: *Geschichte der deutschen Nationalsymbole: Zeichen und Bedeutung*, München 1998.

Heilmeyer/Hoepfner 1991: Wolf-Dieter Heilmeyer und Wolfram Hoepfner (Hrsg.): *Licht und Architektur*, Schriften des Seminars für klassische Archäologie der Freien Universität Berlin, Tübingen 1990.

Helm 1937: Rolf Helm: *Deutsche Erntebräuche*, Bibliographisches Institut A G., Leipzig 1937.

Henderson 1940: Sir Nevile Henderson: *Failure of a Mission. Berlin 1937-1939*, London 1940.

Henke in Boberach/Boom 1977: Henke, Josef: „Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg 1933-1938. Planung, Organisation, Propaganda“, in: *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Zeitgeschichte*. Hrsg. Heinz Boberach und Hans Boom, Boppard 1977.

Henninger in *DB* 8/22. Feb. 1939: Henninger: „Ausbau der Ordensburg Vogelsang in der Eifel“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 73. Jg., Heft 8 vom 22. Februar 1939, S. K 61-K 66.

Henschel 1933: Otto Henschel: *Erntedankfeste*, Schriftenreihe: „Feste und Feiern deutscher Art“, Heft 9, Hrsg. Karl Hahn und Werner Pleister, Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg 1933.

Herding/Mittig 1975: Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig: *Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Straßenlaternen*, Gießen 1975.

Herrmann/Nassen 1994: Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen (Hrsg.): *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus: Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Weinheim/Basel 1994.

Herz 1994: Rudolf Herz: *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, (Zugl. Ausst. Kat. Fotomuseum München, Deutsches Historisches Museum Berlin, Historisches Museum Saar, Saarbrücken), München 1994.

Hettling/Nolte 1993: Manfred Hettling und Paul Nolte (Hrsg.): *Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1993.

Hinz in Hinz/Mittig u.a. 1979: Berthold Hinz: „Bild und Lichtbild im Medienverbund", in: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Hrsg. Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche und Angela Schönberger, Gießen 1979, S. 137-148.

Hinz/Mittig u.a. 1979: Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche und Angela Schönberger (Hrsg.): *Die Dekoration der Gewalt*. *Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979.

Hitler [1926] in Teut 1967: „Adolf Hitler über Architektur und Städtebau", Auszug aus: *Mein Kampf*, Franz Eher Verlag, München 1926, S. 288 ff., abgedruckt in: *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Hrsg. Anna Teut, Berlin/Frankfurt/Wien 1967, S. 181-182.

Hitler 1936: Adolf Hitler: *Mein Kampf*, zwei Bände in einem Band. Ungekürzte Ausgabe, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, München 1936.

Hoffmann 1933: Heinrich Hoffmann (Hrsg.): *Der Parteitag des Sieges. 100 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnb. 1933*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin o.J. [1933].

Hoffmann 1934: Heinrich Hoffmann (Hrsg.): *Der Parteitag der Macht. Mit Originalaufnahmen von Heinrich Hoffmann, Reichsbildberichterstatter der NSDAP*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin o.J. [1934].

Hoffmann 1935: Heinrich Hoffmann (Hrsg.): *Der Parteitag der Freiheit. 80 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1935*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin o.J. [1935].

Hoffmann 1935: Heinrich Hoffmann (Zus.stellung und Hrsg.): *Hitler in seinen Bergen*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin 1935.

Hoffmann 1936: Heinrich Hoffmann (Hrsg.): *Der Parteitag der Ehre. 73 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1936*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin o.J. [1936].

Hoffmann 1937: Heinrich Hoffmann (Hrsg.): *Der Parteitag der Arbeit. 75 Bilddokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1937*, Zeitgeschichte Verlag, Berlin o.J. [1937].

Hoffmann-Curtius in *Anzeiger des GNM* 1989: Kathrin Hoffmann-Curtius: „Altäre des Vaterlandes. Kultstätten nationaler Gemeinschaft in Deutschland seit der Französischen Revolution“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, Nürnberg 1989, S. 283-308.

Hofmann [1933] in Teut 1967: Franz Hofmann: „Der Markstein“, Auszug aus: *Völkischer Beobachter* vom 17. Juli 1933, abgedruckt in: *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Hrsg. Anna Teut, Berlin/Frankfurt/Wien 1967, S. 182.

Höger 1938: Fritz Höger: „Das Licht als Baustoff“, in: *Fritz Höger. Der niederdeutsche Backstein-Baumeister*, Hrsg. Carl J. H. Westphal, Franz Westphal Verlag, Wolfshagen-Schabeuz 1938.

Hoormann 1996: Anne Hoormann: *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum* (Dissertation Universität Hamburg 1993), Berlin 1996.

Hoormann 1998: Anne Hoormann: „Lichtspiele”, in: *Ausst. Kat. Licht*, Botho-Graef-Kunstpreis der Stadt Jena, Jena 1998, S. 10-19.

Hoormann 2002: Anne Hoormann: *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der künstlerischen Avantgarde in der Weimarer Republik*, (Habilitations-Schrift Universität Weimar 2001) München 2002.

Hoormann in Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002: Anne Hoormann: „Erde“, Beitrag in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, Hrsg. Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 74-77.

Hormann/Präger in Buselmeier/Harth/Jansen 1985: Karl-Ludwig Hormann und Christmut W. Präger: „‚Volk, Rasse Staat und deutscher Geist‘. Zum Universitätsjubiläum 1936 und zur Kunstgeschichte in Heidelberg im ‚Dritten Reich‘“, in: *Auch eine Geschichte der Universität Heidelberg*, Hrsg. Karin Buselmeier, Dietrich Harth und Christian Jansen, Mannheim 1985, S. 315-345.

Hugger 1987: Paul Hugger (Hrsg.): *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Festschrift der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich, Stuttgart 1987.

Hürlimann 1934: Martin Hürlimann (Hrsg.): *Orbis Terrarum, Deutschland - Landschaft und Baukunst*, Atlantis Verlag, Berlin 1934.

***Ich kämpfe* 1942**: *‚Ich kämpfe‘. Die Pflichten des Parteigenossen*, Hrsg. Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP, Zusammenstellung Hermann Liese, Zentralverlag der NSDAP Franz Eher Nachf., München 1942.

Imorde 1999: Joseph Imorde (Hrsg.): *Barocke Inszenierung*, Akten des internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20.- 22. Juni 1996, Emsdetten/Zürich 1999.

Jäger in Diers 1993: Roland Jäger: „Truppentriumph und Kaiserkult. Ephemere Inszenierungen in Hamburg”, in: *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Hrsg. Michael Diers, Berlin 1993.

Jansen/*Fahnen* 1934: Walther Jansen: *Laßt weit die Fahnen wehen. Worte vom Sinn der Fahne*, Schriftenreihe: „Das Jahr entlang. Deutsche Feiern“, Heft 13, Eduard Bloch Verlag, Berlin 1934.

Jansen/*Sonnwendfeuer* 1934: Walther Jansen: *Am Sonnwendfeuer*. *Symbolik und Volksbrauch gespiegelt in Feuerspruch, Spiel und Dichtung*, Schriftenreihe: „Das Jahr entlang. Deutsche Feiern“, Heft 5, Eduard Bloch Verlag, Berlin 1934.

Jarosch 1939: Günther Jarosch: *Erntebrauch und Erntedank*, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1939.

Jeggle 1989: *Nationalsozialismus im Landkreis Tübingen. Eine Heimatkunde*, Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, Projektgruppe: „Heimatkunde des Nationalsozialismus“, Leitung Utz Jeggle, Tübingen 1989.

Jüllig/DHM Berlin (11. Juli 2002): Carola Jüllig: „Der Fackel-Staffel-Lauf in Berlin 1936“, Texte aus dem Katalog: „100 Jahre Olympia“ - die Geschichte der Olympischen Spiele der Neuzeit“. Ausführliche Präsentation des Deutschen Historischen Museums, Berlin, S.1-2. Quelle: http://www.dhm.de/~jarmer/olympiaheft/olympia5.htm. Zuletzt eingesehen am 11. Juli 2002.

Kain in *Ausst. Kat. Paris 1937*: Robert Kain: „Die innere Gestaltung der Deutschen Halle“, in: *Ausst. Kat. Internationale Ausstellung Paris 1937 Für Kunst und Technik*. *Deutsche Abteilung*, Hrsg. Der Reichskommissar für die Internationale Ausstellung Paris 1937, Ala Anzeigen-AG, Berlin 1937, S. 24-27.

Kalanke 1938: Egenhardt Kalanke (Zusammenstellung): *Die 700-Jahrfeier der Reichshauptstadt im Bild*, Wilhelm Limpert-Verlag, Berlin 1938.

Kalff 1943: L. C. Kalff: *Kunstlicht und Architektur*, Schriftenreihe: „Philips‘ technische Bibliothek“, Hrsg. Vorstand der Lichttechnischen Beratungsstelle der N.V. Philips‘ Gloeilampenfabrieken, Eindhoven 1943.

Karnapp in Nerdinger 1993: Birgit-Verena Karnapp (Bearb.).: „Sakralbauten“, in: *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945*, Hrsg. Winfried Nerdinger, München 1993, S. 302-309.

Karow 1997: Yvonne Karow: *Deutsches Opfer. Kultische Selbstauslöschung auf den Reichsparteitagen der NSDAP* (Habilitationsschrift der Freien Universität Berlin 1994), Berlin 1997.

KdF/*Sommersonnenwende* 1939: *Sommersonnenwende,* Schriftenreihe: „Feste und Feiern im Jahresring“, Hrsg. ‚KdF‘, Amt Feierabend, Abt. Volkstum/Brauchtum, Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin 1939.

Kemp/*Ausst. Kat.* 1976: Wolfgang Kemp: „Holz – Figuren des Problems Material“, in: *Ausst. Kat. Holz = Kunst-Stoff*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Gesellschaft junger Kunst, Stuttgart/Bad Cannstadt 1976, S. 9-14.

Kerrl 1936: Hanns Kerrl (Hrsg.): *Reichstagung in Nürnberg 1935*. *Der Parteitag der Freiheit*, Weller Verlag, Berlin 1936.

Kerrl 1938: Hanns Kerrl (Hrsg.): *Reichstagung in Nürnberg 1937. Der Parteitag der Arbeit*, Weller Verlag, Berlin 1938.

Kerrl 1939: Hanns Kerl: *Reichstagung in Nürnberg 1938*, Vaterländischer Verlag C. M. Weller, Berlin 1939.

Kimpel 1986: Harald Kimpel (Hrsg.): *Himmelsschreiber. Dimensionen eines flüchtigen Mediums*, Marburg 1986.

Kimpel/Werckmeister 2001: Harald Kimpel und Johanna Werckmeister (Hrsg.): *Triumphzüge - Paraden durch Raum und Zeit,* Marburg 2001.

Klamt [1936] 1942: Jutta Klamt: *Vom Erleben zum Gestalten, Die Entfaltung schöpferischer Kräfte im Deutschen Menschen*, Verlag Dr. Karl Höhn, [Berlin 1936] Ulm-Donau 1942.

Knab in Mosse 1978: Otto Michael Knab: „Unsere Stadt unterm Hakenkreuz", Auszug aus: Ders.: „Kleinstadt unterm Hakenkreuz. Groteske Erinnerungen aus Bayern", Luzern 1934. Auszüge abgedruckt in: *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*, Hrsg. Georg Lachmann Mosse, Königstein/Taunus 1978, S. 376-381.

Knell 1988: Heiner Knell: *Architektur der Griechen. Grundzüge*, Darmstadt 1988.

Koch in Arndt/Koch/Larsson 1978: Georg Friedrich Koch: „Speer, Schinkel und der preußische Stil", in: *Albert Speer. Architektur. Arbeiten 1933-1942*, Hrsg. Karl Arndt, Georg Friedrich Koch und Lars Olof Larsson, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978, S. 136-150.

Kohler 1988: Georg Kohler: *Die schöne Kunst der Verschwendung: Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, Zürich/München 1988.

Köhler/Luckhardt 1956: Walter Köhler und Wassili Luckhardt: *Lichtarchitektur. Licht und Farbe als raumgestaltende Elemente*, Berlin 1956.

Kolbrand [1926] 1984: Franz Kolbrand: *Europa windet den Kranz. Blumenstellen und Blumenbinden als Teil europäischer Kulturprägung*, [1926] Freising 1984.

Kolbrand 1937: Franz Kolbrand: *Der Grün- und Blumenschmuck. Brauchtum, Festgestaltung und Festschmuck*, Reichsnährstand Verlags GmbH, Berlin 1937.

Korff in Wagner/Rübel 2002: Gottfried Korff: „Holz und Hand. Überlegungen zu einer ‚deutschen' Werkstoffkunde der Zwischenkriegszeit", in: *Material in Kunst und Alltag*, Schriftenreihe: „Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen", Band 1, Hrsg. Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 165-183.

Kracauer 1977: Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main, 1977.

Kratzer 1998: Wolfgang Kratzer: *Feiern und Feste der Nationalsozialisten. Aneignung und Umgestaltung christlicher Kalender, Riten und Symbole* (Dissertation Universität München), München 1998.

Kraus 1936: Kraus, Hans (Hrsg.): *Um Feuer und Fahne. Eine Auswahl von Versen für Fest und Feier der jungen Deutschen*, Voggenreiter Verlag, Potsdam 1936.

Krauter Kellein 1997: Anne Krauter Kellein: *‚Das große Licht'. Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer*, Dissertation Universität Heidelberg, 1997.

Kreis in *DB* 43/26. Okt. 1938: Wilhelm Kreis: „Die Großbauten der Partei und des Staates im Bilde der Stadt und der Landschaft", in: *Deutsche Bauzeitung*, 72. Jg., Heft 43 vom 26. Oktober 1938, S. B 1165-B 1166.

Krier 1978: Léon Krier, Maurice Culot und Marc Gierst: *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1978.

Kroll 1998: Kroll, Frank-Lothar: *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich. Hitler, Rosenberg, Darré, Himmler, Goebbels*, Paderborn 1998.

Krüger 1999: Ingo Krüger: *Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg: Zur Faszination und Gewalt nationalsozialistischer Partei- und Staatsarchitektur*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Oldenburg 1999.

Krüger in *DB* 40/5. Okt. 1938: Johannes Krüger: „Das Licht als Grundelement des Baues", in: *Deutsche Bauzeitung*, 72. Jg., Heft 40 vom 5. Oktober 1938, S. B 1089-B 1092.

Kuder 1997: Ulrich Kuder (Hrsg.): *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933 – 1945*, (Beiträge des gleichnamigen Symposiums am 10. und 11. Mai 1995 an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus), Berlin 1997.

Kuhn 1938: Herbert Kuhn: *Die Bedeutung des Feuers für die menschliche Existenz im religiösen Leben der Völker* (Dissertation Universität Bonn 1938), Rost Verlag, Bonn 1938.

Laeuger in *BM* 1/Jan. 1933: Max Laeuger: „Grundsätzliches über Kunsterziehung und Kultur des Farbengefühls", in: *Der Baumeister*, 31. Jg., Heft 1 vom Januar 1933, S. 1-5.

Lamberty 2000: Christiane Lamberty: *Reklame in Deutschland 1890-1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung*, Beiträge zur Verhaltensforschung, Band 38, Berlin 2000.

Lamer/Kroh *WdA* 1989: *Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Band 96, begründet von Hans Lamer, fortgeführt von Paul Kroh, Stuttgart 1989.

Lampugnani/Schneider 1994: Vittorio Magnano Lampugnani und Romana Schneider (Hrsg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950* (Teil 2). *Expressionismus und Neue Sachlichkeit* (Ausst. Kat. des Deutschen Architektur-Museums Frankfurt am Main 1994), Stuttgart 1994.

Langenberger 1914: S. Langenberger: *Betrachtungen über Festbauten, Festschmuck und architektonische Kleinwerke*, Verlag Georg D.W. Callwey, München 1914.

Lauber/Rothstein 1983: Heinz Lauber und Dirgitt Rothstein: *Der 1. Mai unter dem Hakenkreuz. Hitler's Machtergreifung in Arbeiterschaft und in Betrieben. Augen- und Zeitzeugen, Daten, Fakten, Dokumente, Quellentexte, Thesen und Bewertungen*, Gerlingen 1983.

Lauffer 1948: Otto Lauffer: *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch*, Hans Gildenverlag, Hamburg 1948.

Lauterbach 1995: Iris Lauterbach, Julian Rosefeld und Piero Steinle (Hrsg.): *Bürokratie und Kult: Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München; Geschichte und Rezeption*, (Teil I Hrsg. Iris Lauterbach, Teil II Hrsg. Julian Rosefeldt) München/Berlin 1995.

Lechler 1934: Joerg Lechler: *Vom Hakenkreuz. Die Geschichte eines Symbols*, Curt Kabitzsch Verlag, Leipzig 1934.

Lechner 1938: Lea Lechner: *Die Totenfeier. Beispiele mit Anweisung und einer Skizze zur Feier-Ordnung,* Durchbruch-Schriftenreihe, Band 12, Bühler Verlag, Stuttgart 1938.

Legner 1995: Anton Leger: *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

Lehmbruch in Lauterbach 1995: Hans Lehmbruch: „Acropolis Germaniae. Der Königsplatz – Forum der NSDAP", in: *Bürokratie und Kult: Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München; Geschichte und Rezeption*, Teil I, Hrsg. Iris Lauterbach, Julian Rosefeld und Piero Steinle, München/Berlin 1995, S. 17-45.

Lendvai-Dircksen 1942: Erna Lendvai-Dircksen: *Reichsautobahn. Mensch und Werk* (Photographien), Worte und Gedichte von Emil Maier-Dorn, Geleitwort Fritz Todt, Gauverlag, Bayreuth 1942.

Leube/Hegewisch 2002: Achim Leube und Morten Hegewisch (Hrsg.): *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933-1945*, Schriftenreihe: „Studien zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte", Band 2, Heidelberg 2002.

Lindner 1934: Werner Lindner: *Der Heimatschutz im neuen Reich*, Schriftenreihe: „Schriften zur deutschen Lebenssicht", Seemann Verlag, Leipzig 1934.

Lindner in *Baugilde* 34/1936: Werner Lindner: „Aussenreklame", in: *Die Baugilde*, 18. Jg., Heft 34 vom 5. Dezember 1936, S. 1035-1039.

Lindner/Böckler 1939: Werner Lindner und Erich Böckler: *Die Stadt. Ihre Pflege und Gestaltung*, Callwey Verlag, München 1939.

Lindner/Kulke/Gutsmiedl 1938: Werner Lindner, Erich Kulke und Franz Gutsmiedl: *Das Dorf. Seine Pflege und Gestaltung: Die landschaftlichen Grundlagen des deutschen Bauschaffens*, Buchreihe: „Arbeitsgemeinschaft Heimat und Haus", Band 1, Callwey Verlag, München 1938.

Linse in Herrmann/Nassen 1994: Ulrich Linse: „Der Film ‚Ewiger Wald' – oder: Die Überwindung von Zeit durch den Raum. Eine filmische Umsetzung von Rosenbergs ‚Mythus des 20. Jahrhunderts", in: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Hrsg. Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen, Weinheim/Basel 1994, S. 57-75.

Lippert 1942: Julius Lippert: *Im Strom der Zeit. Erlebnisse und Eindrücke*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1942.

Livings 1997: Frances Livings: *Kultraum Lichtdom. Albert Speers Lichtinszenierungen auf den Reichsparteitagen der NSDAP*, unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Hamburg, 1997.

Livings in Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002: Frances Livings: „Licht", Beitrag in: *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, Hrsg. Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 165-170.

Loiperdinger 1987: Martin Loiperdinger: *Der Parteitagsfilm ‚Triumph des Willens' von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung*, Schriftenreihe: „Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften", Band 22, Opladen 1987.

Loiperdinger in Herrmann/Nassen 1994: Martin Loiperdinger: „‚Sieg des Glaubens'. Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda", in: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Hrsg. Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen, Weinheim/Basel 1994, S. 35-48.

Lotz [1938] in Teut 1967: Wilhelm Lotz: „Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg", Auszug aus: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Jg., Folge 1, Heft 9, München 1938, abgedruckt in: *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Hrsg. Anna Teut, Berlin/Frankfurt/Wien 1967, S. 190-195.

Lotz 1928: Wilhelm Lotz (Hrsg.): *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur*, Schriftenreihe: „Bücher der Form", Band 6, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1928.

Lotz 1978: Arthur Lotz: *Das Feuerwerk, seine Geschichte und Bibliographie*, (Leipzig 1941) Zürich 1978.

Lotz in *BM* 10/Okt. 1937: Wilhelm Lotz: „Das Reichsparteitaggelände und seine Bauten", in: *Der Baumeister*, 35. Jg., Heft 10 vom Oktober 1937, S. 305-309.

Lotz in *Die Kunst* 75, 8/Mai 1937: Wilhelm Lotz: „Bauten, Fahnen und Licht. (Albert Speer, der Gestalter der Großkundgebungen)", in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, 75. Band, 38. Jg., Erster Teil ‚Freie Kunst', Heft 8 vom Mai 1937, S. 239-243.

Lotz in *DKiDR* I/1937: Wilhelm Lotz: „Bauten, Fahnen und Licht. Albert Speer, der Gestalter der Großkundgebungen", in: *Die Kunst im Dritten Reich*, Heft I, 1937, S. 239-243.

Lotz in *DKiDR* 2/Feb. 1937: Wilhelm Lotz: „Ein Denkmal des Stolzes. Die Bauten auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg", in: *Die Kunst im Dritten Reich*, Folge 2, Februar 1938, S. 76-88.

Lotz in *VB* (Sonderbeilage) 5. Sept. 1937: Wilhelm Lotz: „Nürnberg, ein Wendepunkt deutscher Baukunst", in: *Völkischer Beobachter* (Sonderbeilage zum Reichsparteitag) vom 5. September 1937.

Lotz in *ZdB* 31/4. Aug. 1937: Wilhelm Lotz: „Das Deutsche Haus und die Internationale Ausstellung in Paris", in *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 57. Jg., Heft 31 vom 4. August 1937, S. 782 (Titelblatt) -790.

Lotz in *ZdB* 35/30. Aug. 1939: Wilhelm Lotz: „Die Bauten des Zeppelinfeldes in Nürnberg", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 59. Jg., Heft 35 vom 30. August 1939, S. 927-934.

Mai in Mai/Nerdinger 1994: Ekkehard Mai: Von 1930 bis 1945: Ehrenmäler und Totenburgen, in: *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955*, Hrsg. Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai, München/Berlin 1994, S. 156-167.

Mai/Nerdinger 1994: Ekkehard Mai und Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873-1955*, München/Berlin 1994.

Maier-Hartmann 1942: Franz Maier-Hartmann: *Die Bauten der NSDAP. In der Hauptstadt der Bewegung*, Zentralverlag der NSDAP, München 1942.

Malmede 1986: Hans H. Malmede: *Die Lichtsymbolik im Neuen Testament*, Schriftenreihe: „Studies in Oriental Religions“, Band 15, Hrsg. Walther Heissig und Hans-Joachim Klimkeit, Wiesbaden 1986.

March 1936: Werner March: *Bauwerk Reichssportfeld*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1936.

March in *ZdB* 42/27. Sept. 1933: Werner March: „Kunst und Technik im Stadionbau“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 53. Jg., Heft 42 vom 27. September 1933, S. 497-503.

Mauer/KdF/*Unser Maibaum* 1937: *Unser Maibaum*, Hrsg. Adolf Mauer und Gaudienststelle der NS-Gemeinschaft ‚KdF‘ in Verbindung mit der NSDAP, Heilbronner Verlagsdruckerei GmbH, Heilbronn/Stuttgart 1937.

May in Lotz 1928: Ernst May: „Städtebau und Lichtreklame“, in: *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur*, Schriftenreihe: „Bücher der Form“, Band 6, Hrsg. Wilhelm Lotz, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1928, S. 44-47.

Mehrtens/Richter 1980: Herbert Mehrtens und Steffen Richter (Hrsg.): *Naturwissenschaft, Technik und NS-Ideologie*, Schriftenreihe: „Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte des Dritten Reichs“, Frankfurt am Main 1980.

Meister in *ZdB* 7/16. Feb. 1938: Bruno Meister: „Die Ausschmückung Berlins zum Empfang des Duce im September 1937“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 58. Jg., Heft 7 vom 16. Februar 1938, S. 157-168.

Mendelsohn 1928: Erich Mendelsohn: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin 1928.

***Meyers Lexikon* Bd. 8/1928**: *Meyers Lexikon*, Band 8, 7. Auflage, Bibliographisches Institut, Leipzig 1928.

Michalski 1998: Sergiusz Michalski: *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870 - 1997*, London 1998.

Mildner 1936: Friedrich Mildner (Hrsg.): *Olympia 1936 und die Leibesübungen im nationalsozialistischen Staat*, Band 1, Buchvertrieb Olympiade, Berlin 1936.

Miller 1936: Franz Miller: *So kämpfte und siegte die Jugend der Welt. XI. Olympiade Berlin 1936*, Verlag Knorr & Hirth GmbH, München 1936.

Mindt 1936/I: Erich Mindt (Hrsg.): *Olympia 1936. Die XI. Olympischen Spiele Berlin und die IV. Olympischen Winterspiele Garmisch-Partenkirchen,* Band I, Sport und Spiel Verlags- und Vertriebs-GmbH, Berlin-Wilmersdorf 1936.

Mittig in Diers 1993: Hans-Ernst Mittig: „Dauerhaftigkeit, einst Denkmalargument“, in: *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Hrsg. Michael Diers, Berlin 1993.

Mittig in Dolff-Bonekämpfer/Kier 1996: Hans-Ernst Mittig: „Industriearchitektur des NS-Regimes: Das Volkswagenwerk“, in: *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Gabi Dolff-Bonekämpfer und Hiltrud Kier, München/Berlin 1996, S. 77-112.

Mittig in Hinz/Mittig u.a. 1979: Hans-Ernst Mittig: „Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst“, in: *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Hrsg. Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäche und Angela Schönberger, Gießen 1979, S. 31-52.

Mittig in *KB* 1/1997: Hans-Ernst Mittig: „Nationale Erdrituale“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Heft 1, 1997, S. 4-22.

Mittig in Wagner 1991: Hans-Ernst Mittig: „Kunst und Propaganda im NS-System“, in: *Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Hrsg. Monika Wagner, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 443-466.

Mittig in Weißler/Werkbund-Archiv 1990: Hans-Ernst Mittig: „Kunsthandwerkdesign für kleine Leute: Abzeichen des Winterhilfswerks 1933-1944“, in: *Design in Deutschland 1933-1944. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im ‚Dritten Reich‘*, Werkbund-Archiv, Band 20, Hrsg. Sabine Weißler im Auftrag des Werkbund-Archivs, Gießen 1990, S. 98-123.

Moholy-Nagy [1929] 1968: Laszlo Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur*, Schriftenreihe: „Neue Bauhausbücher“, Hrsg. Hans M. Wingler, [Passau 1929] Mainz/Berlin 1968.

Mosse 1976: Georg Lachmann Mosse: *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1976.

Mosse 1978: Georg Lachmann Mosse: *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*, Königstein/Taunus 1978.

Mosse 1993: Georg L. Mosse: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart 1993.

Müller 1984: Werner Müller: *Die schwere Flak 1933 – 1945 – 8,8 cm, 10,5 cm, 12,8 cm, 15 cm – mit den Ortungs- und Feuerleitgeräten*, Friedberg 1984.

Müller-Partenkirchen 1934: Fritz Müller-Partenkirchen: *Rund um den Bückeberg. Erlebnisse und Berichte vom ersten Deutschen Erntedanktag*, Möser Verlag, Leipzig 1934.

Münk 1993: Dieter Münk: *Die Organisation des Raumes im Nationalsozialismus. Eine soziologische Untersuchung ideologisch fundierter Leitbilder in Architektur, Städtebau und Raumplanung des Dritten Reiches* (Dissertation Universität Bonn 1993), Bonn 1993.

***Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes*/Beratungsstoff 1939**: *Nationaler Feiertag des deutschen Volkes*. Beratungsstoff, 3. Folge, Hrsg. Amt ‚Feierabend‘, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1939.

Nerdinger/*Bauen* 1993: Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945* (Ausst. Kat. Architekturmuseum der Technischen Universität München und des Münchener Stadtmuseums), München 1993.

Nerdinger/*Bauhaus-Moderne* 1993: Winfred Nerdinger und Bauhaus-Archiv (Hrsg.): *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.

***Neue Preussische* 211/9. Sept. 1936**: „Feststimmung in Nürnberg“, in: *Neue Preussische Zeitung (Kreuzzeitung)*, Nr. 211 vom Mittwoch den 9. September 1936.

***Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936**: „Der Appell der Politischen Leiter“, in: *Neue Preussische Zeitung (Kreuzzeitung)*, Nr. 215 vom Sonntag den 13. September 1936.

***Neue Preussische* 215/13. Sept. 1936**: „Der Appell der Politischen Leiter”, in: *Neue Preussische Zeitung (Kreuzzeitung)*, Nr. 215 vom Sonntag den 13. September 1936.

Neumeyer in Imorde 1999: Fritz Neumeyer: „Festlichkeit und Festigkeit: Ein Vorwort“, in: *Barocke Inszenierung*, [Akten des internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20.- 22. Juni 1996], Hrsg. Joseph Imorde, Emsdetten/Zürich 1999, S. 6-9.

Nicolai in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996: Bernd Nicolai: „Tektonische Plastik. Autonome und politische Plastik im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre“, in: *Ausst. Kat. Kunst und Macht. Im Europa der Diktatoren*, London/Barcelona/Berlin 1996, S. 334-337.

***Niedersächsische TZ* 232/1. Okt. 1933**: „Deutscher Erntedanktag. Des deutschen Bauern Ehrentag. Der Staatsakt auf dem Bückeberg ein Meisterwerk deutscher Organisationskunst“, *Niedersächsische Tageszeitung* (Beilage), Nr. 232 vom Sonntag den 1. Oktober 1933.

Niggemann 1934: Hans Niggemann (Bearb.): *Weihnacht*, Schriftenreihe: „Feste und Feiern deutscher Art“, Heft 2, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1934.

Niggemann 1935: Hans Niggemann: *Sonnenwende.* Schriftenreihe: „Feste und Feiern deutscher Art“, Heft 4, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1935.

Oechslin in *Daidalos* 27/15. März 1988: Werner Oechslin: „Licht: ein Gestaltungsmittel zwischen Vernunft und Gefühl“, in: *Daidalos*, Heft 27 (‚Lichtarchitektur‘) vom 15. März 1988, S. 22-38.

Oechslin in Flagge 1991: Werner Oechslin: „Lichtarchitektur“, in: *Architektur - Licht - Architektur*, Hrsg. Ingeborg Flagge, Stuttgart/Zürich 1991, S. 101-116.

Oechslin in Lampugnani/Schneider 1994: Werner Oechslin: „Lichtarchitektur“, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit* (Ausstellungskatalog), Hrsg. Vittorio Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1994, S. 117-132.

Oechslin/Buschow 1984: Werner Oechslin und Anja Buschow: *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984.

***Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1934**: *Der Kongreß zu Nürnberg vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, Zentralverlag der N.S.D.A.P, Franz Eher Nachf., München 1935.

***Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1935**: *Der Parteitag der Freiheit vom 10.-16. September. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden*, Zentralverlag der N.S.D.A.P, Franz Eher Nachf., München 1935.

***Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1936**: *Der Parteitag der Ehre vom 8. bis 14. September 1936. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden*, Zentralverlag der N.S.D.A.P, Franz Eher Nachf., München 1936.

***Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1937**: *Der Parteitag der Arbeit vom 6. bis 13. September 1937. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden*, Zentralverlag der N.S.D.A.P, Franz Eher Nachf., München 1938.

***Offizieller Bericht/Reichsparteitage* 1938**: *Der Parteitag der Arbeit vom 6. bis 13. September. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden*, Zentralverlag der N.S.D.A.P, Franz Eher Nachf., München 1938.

Ogan in *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt* 1992: Bernd Ogan: „Architektur als Weltanschauung. Ein Beitrag über die Ästhetisierung von Politik", in: *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Centrum Industriekultur Nürnberg, München 1992, S. 123-140.

Ogan/Weiß 1992: Bernd Ogan und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): *Faszination und Gewalt. Zur politschen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Nürnberg 1992.

Pehnt 1981: Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1981.

Pehnt 1983: Wolfgang Pehnt: *Das Ende der Zuversicht: Architektur in unserem Jahrhundert. Ideen - Bauten - Dokumente*, Berlin 1983.

Pehnt 1989: Wolfgang Pehnt: *Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts*, München 1989.

Perrottet 1999 (5. Mai 2002): Jochen Perrottet: „Das Jahr 1933. Der Fachverband und das Theater", Auszüge aus der Chronik: *Geschichte der Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft. Der Fachverband für Veranstaltungstechnik und seine Vorgänger im Umfeld der politischen, technischen und wirtschaftlichen Ereignisse*, Band 1 (1905 bis 1944), 1999. Quelle: http://www.dthg.de/Fachverband/Chronik/1925-1934/1933_Verband.htm. Zuletzt eingesehen am 5. Mai 2002.

Petsch 1976: Joachim Petsch: *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, *Herleitung/Bestandsaufnahme/Entwicklung/Nachfolge*, München/Wien 1976.

Pfannenschmid 1878: Heino Pfannenschmid: *Germanische Erntefeste im heidnischen und christlichen Cultus mit besonderer Beziehung auf Niedersachsen. Beiträge zur germanischen Alterthumskunde und kirchlichen Archäologie*, Hahn Verlag, Hannover 1878.

***Pharus-Plan Olympiade 1936*, [1936] 1999**: Nachdruck des Pharus-Planes *Olympiade 1936*, Pharus-Verlag Heinrich Möller KG, Berlin 1999.

Philp in Lauterbach 1995: Annette Philp: „Prägende Bilder. Die nationalsozialistischen Bauten am Münchener Königsplatz in Photographien von 1934-1938", in: *Bürokratie und Kult: Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München; Geschichte und Rezeption*, Teil I, Hrsg. Iris Lauterbach, Julian Rosefeld und Piero Steinle, München/Berlin 1995, S. 47-59.

Poeverlein in *ZdB* 24/14. Juni 1939: Robert Poeverlein: „Das Holz im Kunsthandwerk", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 59. Jg., Heft 24 vom 14. Juni 1939, S. 652-658.

Pohl 1988: Elisabeth Pohl: *Das Reichserntedankfest auf dem Bückeberg 1933-1937*, unveröffentlichte Magisterarbeit der philosophischen Fakultät, Neuere Geschichte, der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1988.

Polizeidirektion Rpt 1934: Polizeidirektion Nürnberg-Fürth und dem Stadtrat Nürnberg im Einvernehmen mit der Organisationsleitung des Reichsparteitages (Hrsg.): *Reichsparteitag 1934, Programm, Polizeiliche Anordnungen. Sonstiges*, Nürnberg 1934.

Polizeidirektion Rpt 1935: Polizeidirektion Nürnberg-Fürth (Hrsg.): *Reichsparteitag 1935. Programm, Polizeiliche Anordnungen. Sonstiges*. *Für den Dienstgebrauch,* Nürnberg 1935.

Polizeidirektion Rpt 1936: Polizeidirektion Nürnberg-Fürth (Hrsg.): *Reichsparteitag 1936. Programm, Polizeiliche Anordnungen. Sonstiges. Für den Dienstgebrauch*, Nürnberg 1936.

Prange 1991: Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne* (Dissertation FU Berlin1990), Schriftenreihe: „Studien zur Kunstgeschichte", Band 63, Hildesheim/Zürich/New York 1991.

Prange in Lampugnani/Schneider 1994: Regine Prange: „Das kristallene Sinnbild", in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950* (Teil 2). *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Deutsches Architektur-Museum Frankfurt am Main, Stuttgart 1994, S. 69-97.

***Programmheft* 700-Jahrfeier 1937**: Stadt Berlin (Hrsg.): *Programmheft ‚Festzug 700 Jahre Stadt Berlin'*, Verlag für Wirtschaftswerbung Daenell & Co., Berlin und Vaterländische Verlags- und Kunstanstalt G.m.b.H. Berlin o.J. [1937].

Rabinbach in Schnell 1978: Anson G. Rabinbach: „Die Ästhetik der Produktion im Dritten Reich", in: *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Schriftenreihe: „Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften", Band 10, Hrsg. Ralf Schnell, Stuttgart 1978, S. 57-86.

Raith 1997: Frank-Bertolt Raith: *Der Heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Berlin 1997.

Raitiri in Flagge 1991: Stelio Raitiri: „Liturgie und Beleuchtung", in: *Architektur - Licht - Architektur*, Hrsg. Ingeborg Flagge, Stuttgart/Zürich 1991, S. 201-205.

Rasp 1981: Hans-Peter Rasp: *Eine Stadt für tausend Jahre. München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung*, München 1981.

Rathkolb 1991: Oliver Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.

Redslob 1929: Edwin Redslob (Geleitwort), Veit Valentin und Ottfried Neubecker: *Die deutschen Farben*, Verlag Quelle & Meyer, Leipzig 1929.

Redslob/*Deutsche Mythologie* 1934: Edwin Redslob: *Deutsche Mythologie von Jacob Grimm*, Verlag Max Schröder, Berlin 1934.

Reichel 1991: Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991.

Reichel in Herrmann/Nassen 1994: Peter Reichel: „Aspekte ästhetischer Politik im NS-Staat", in: *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*, Hrsg. Ulrich Herrmann und Ulrich Nassen, Weinheim/Basel 1994, S. 13-31.

Reichhardt/Schäche 1998: Hans J. Reichhardt und Wolfgang Schäche: *Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörung der ‚Reichshauptstadt' durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*, Berlin 1998.

Reif 1978: Adelbert Reif: *Albert Speer. Kontroversen um ein deutsches Phänomen*, München 1978.

Reif 1979: Adelbert Reif (Hrsg.): *Albert Speer. Technik und Macht,* Esslingen 1979.

Reinhardt 1994 (22. Aug. 2002): Heinrich Reinhardt: *Sacrifera sacralitas. Zur Erinnerung an das Urphänomen christlicher Liturgie*, Hrsg. Alexander Pytlik, Erstmals publiziert in der Festschrift *25 Jahre Una Voce Austria*, Mannswörth 1992, unpag. Quelle: http://www.katholik.com/sakral.htm#raum. Zuletzt eingesehen am 22. August 2002.

Reinle in Hugger 1987: Adolf Reinle: „Vergängliche und dauerhafte Festarchitektur vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert", in: *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Festschrift der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, Hrsg. Paul Hugger, Stuttgart 1987, S. 129-160.

Reither 2000: Geschichte für Alle e.V. und Ingmar Reither (Hrsg.): *‚Worte aus Stein' und die Sprache der Dichter: Das Reichsparteitagsgelände als poetische Landschaft*, Schriftenreihe: „Nürnberger Stadtgeschichte(n)", Nr. 4, Nürnberg 2000.

Rendschmidt in *ZdB* 21/17. Mai 1933: [Max] Rendschmidt: „Der Tag der deutschen Arbeit in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf dem Tempelhofer Feld", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 53. Jg., Heft 21 vom 17. Mai 1933, S. 241-250.

Rendschmidt in *ZdB* 21/23. Mai 1934: [Max] Rendschmidt: „Tag der deutschen Arbeit in Berlin. Bauliche und technische Anlagen auf dem Tempelhofer Feld", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 54. Jg., Heft 21 vom 23. Mai 1934, S. 277-286.

Rieger 1979: Hans Jörg Rieger: *Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und in der Schweiz 1919-1939* (Dissertation Universität Zürich 1976), Zürich 1979.

Riezler in Lotz 1928: Walter Riezler: „Licht und Architektur", in: *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur*, Bücher der Form, Band 6, Hrsg. Wilhelm Lotz, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1928, S. 42-43.

Riha 1938: Karl Riha: *Deutsche Großstadtlyrik*, Zürich 1983.

Riha in *Daidalos* 27/15. März 1988: Karl Riha: „Lichter der Großstadt. Frühe Deutsche Großstadtlyrik", in: *Daidalos*, Heft 27 (‚Lichtarchitektur') vom 15. März 1988, S. 96-101.

Rittich [1938] in Teut 1967: Werner Rittich: *Architektur und Bauplastik der Gegenwart,* Berlin 1938, Auszug abgedruckt in: *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Hrsg. Anna Teut, Berlin/Frankfurt/Wien 1967, S. 293-296.

Rittich 1938: Rittich, Werner: *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1938.

Rittich 1943: Werner Rittich (Darstellung und Einführung): *Deutsche Kunst der Gegenwart*, Band II, Malerei und Graphik, Verlag Ferdinand Hirt, Breslau 1943.

Rittich in *DKiDeuR* 11/Nov. 1942: Werner Rittich: „Malerei im Haus der Deutschen Kunst II“, in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 6. Jg., Folge 11, Ausgabe B, November 1942, S. 268-270.

Römhild 1992: Thomas Römhild: *Kunstlicht: Über die Symbolik künstlicher Beleuchtung* (Dissertation Universität Hannover 1990), Europäische Hochschulschriften, Schriftenreihe: „Architektur“, Band 37, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1992.

Rosenberg 1934: Alfred Rosenberg: *Der Mythus des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Hoheneichen Verlag, München 1934.

Rosenfeld 1933: Helmut Rosenfeld: *Deutsches Erntedankfest 1933. Das Bekenntnis der Nation zum Bauerntum. Dokumente in Wort und Bild*, Potsdam o.J. [1933].

Roth 1938: Hermann Roth: *Die Feier. Sinn und Gestaltung*, Arwed Strauch Verlag, Leipzig 1938.

Rothe 1935: Hermann Rothe: *Die Praxis der Blumenkunst. Ein Handbuch für Blumenbinder und Gärtner*, Pareys Handbücher des praktischen Gartenbaues, Band 11, Parey Verlag, Berlin 1935.

Rupp 1940: Rupert Rupp: *Unter den heiligen Fahnen (Gedichte)*, Schriftenreihe: „Kriegsschiften der Reichsstudentenführung“, Heft 5, Hrsg. Reichsstudentenführer [Gustav Adolf] Scheel, Zentralverlag der NSDAP (Franz Eher Nachf.), München 1940.

Rürup 1996: Reinhard Rürup (Hrsg.): *Ausst. Kat. 1936 Die Olympischen Spiele der Nationalsozialisten*, Stiftung Topographie des Terrors, (Ehemalige Staatliche Kunsthalle an der Gedächtniskirche Berlin, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutsch Bonn), Berlin 1996.

Sachsse in Nerdinger/*Bauhaus-Moderne* 1993: Rolf Sachsse: „Kontinuitäten, Brüche und Mißverständnisse. Bauhaus Photographie in den dreißiger Jahren“, in: *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung,* Hrsg. Winfred Nerdinger und Bauhaus-Archiv, München 1993, S. 64-84.

Sauer 1936: J. Wilhelm Sauer: *Fest und Feier aus deutscher Zeit*, Heft 6, Karl Gutdrod Verlag, Stuttgart 1936.

Schäche/Szymanski 2001: Wolfgang Schäche und Norbert Szymanski: *Das Reichssportfeld: Architektur im Spannungsfeld von Sport und Macht*, Berlin 2001.

Scharff 1934: Erich Scharff (Zus.stellung): *Arbeit schlingt das Bruderband. Gedichte und Gedanken über Sinn und Wert der Arbeit*, Schriftenreihe: „Das Jahr entlang. Deutsche Feiern“, Heft 4, Eduard Bloch Verlag, Berlin 1934.

Schellack 1990: Fritz Schellack: *Nationalfeiertage in Deutschland von 1871 bis 1945* (Dissertation Universität Mainz 1988), Europäische Hochschulschriften, Schriftenreihe III ‚Geschichte und Hilfswissenschaften‘, Band 415, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990.

Scherpe 1988: Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Hamburg 1988.

Schier in Thiele 1939: Bruno Schier: „Germanisches Erbe in Siedlung und Hausbau“, in: *Das germanische Erbe in der deutschen Volkskultur*, Vorträge des 1. Deutschen Volkskundetages zu Braunschweig, Herbst 1938, Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Volkskunde, Bearb. Ernst Otto Thiele, Hoheneichen Verlag, München 1939, S. 57-83.

Schievelbusch 1992: Wolfgang Schievelbusch: *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin/Lüdenscheid 1992.

Schievelbusch in *DB* 11/Nov. 1992: Wolfgang Schievelbusch: „Politische Lichtinszenierungen der Nazis”, in: *Deutsche Bauzeitung*, Heft 11 („Lichtgeschichte. Mystik“) vom November 1992, S. 122-128.

Schischkoff *PhilW* 1991: *Philosophisches Wörterbuch*, Hrsg. Heinrich Schmidt, Bearb. Georgi Schischkoff, Kröners Taschenausgabe, Band 13, Stuttgart 1991.

Schmädeke in Engel/Ribbe 1997: Jürgen Schmädeke: „Geschichtsmeile im Umbruch der politischen Systeme. Vom Beginn der Weimarer Republik zur Aneignung durch die Nationalsozialisten“, in: *Via triumphalis. Geschichtslandschaft ‚Unter den Linden‘ zwischen Friedrich-Denkmal und Schloßbrücke*, Publikationen der Historischen Kommission zu Berlin, Hrsg. Helmut Engel und Wolfgang Ribbe, Publikationen der Historischen Kommission zu Berlin, Berlin 1997, S. 61-89.

Schmeer 1956: Karlheinz Schmeer: *Die Regie des öffentlichen Lebens im Dritten Reich*, München 1956.

Schmidt 1939: Otto Schmidt (Hrsg.): *Deutsches Erntedankfest. Feste und Feiern im Jahresring*, Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin 1939

Schmidt 1982: Matthias Schmidt: *Albert Speer. Das Ende eines Mythos: Speers wahre Rolle im Dritten Reich*, Bern/München 1982.

Schnell 1978: Ralf Schnell: „Die Zerstörung der Historie. Versuch über die Ideologiegeschichte faschistischer Ästhetik“, in: *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Schriftenreihe: „Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften“, Band 10, Hrsg. Ralf Schnell, Stuttgart 1978, S. 17-56.

Schoen in *ZdB* 48/8. Nov. 1933: Max Schoen: „Festausschmückung am Tage der Deutschen Kunst in München“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 53. Jg., Heft 48 vom 8. November 1933, S. 574-575.

Schoenichen in *DB* 8/20. Feb. 1935: Walther Schoenichen: „Bauen und Bäume“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 69. Jg., Heft 8 vom 20. Februar 1935, S. 148-156.

Schönberger 1981: Angela Schönberger: *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin 1981.

Schönberger in Warnke 1984: Angela Schönberger: „Die Neue Reichskanzlei in Berlin von Albert Speer“, in: *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*, Hrsg. Martin Warnke, Köln 1984, S. 247-266.

Schrade 1934: Hubert Schrade: *Das Deutsche Nationaldenkmal. Idee, Geschichte, Aufgabe*. Verlag Albert Langen/Georg Müller, München 1934.

Schrade 1936: Hubert Schrade: *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Schriftenreihe: „Weltanschauung und Wissenschaft", Band 4, Hrsg. Ernst Krieck, Alemanen Verlag, Leipzig 1936

Schrade 1938: Hubert Schrade: *Sinnbilder des Reiches*, Albert Langen/Georg Müller München 1938.

Schrade 1939: Hubert Schrade: *Bauten des Dritten Reiches*, Bibliographisches Institut AG., Leipzig 1939.

Schrade in Krieck 1936: Hubert Schrade: *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Band 4 der Schriftenreihe „Weltanschauung und Wissenschaft", Hrsg. Ernst Krieck, Alemanen Verlag, Leipzig 1936.

Schrade in *NS Monatshefte* 51/Juni 1934: Hubert Schrade: „Der Sinn der künstlerischen Aufgabe und politischer Architektur", in *Nationalsozialistische Monatshefte*, 5. Jg., Heft 51 vom Juni 1934, S. 508-514.

Schrade in *ZdB* 18/29. April 1936: Hubert Schrade: „Der Ausbau des Zeppelinfeldes auf dem Reichsparteitaggelände in Nürnberg", in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen'*, 56. Jg., Heft 18 vom 29. April 1936, S. 385-388.

Schreck in *Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben* 1936: Julius Schreck: „Der Führer auf Reisen", in: Bildband. *Adolf Hitler. Bilder aus dem Leben des Führers*, Hrsg. Cigaretten-Bilderdienst, Hamburg/Bahrenfeld (Leipzig) 1936.

Schultz 1988: Uwe Schultz (Hrsg.): *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart* (hervorgegangen aus der Sendereihe „Das Fest" des Hessischen Rundfunks), München 1988.

Schütz/Gruber 1996: Erhard Schütz und Eckhard Gruber: *Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der ‚Straßen des Führers' 1933-1941*, Berlin 1996.

Schützler in *Berlinische Monatsschrift* 9/2000 (2. April 2002): Heiko Schützler: „Monsalvat an der Spree. Nationalsozialistische Planungen in Berlin, Welthauptstadt Germania", in: *Berlinische Monatsschrift*, 9. Jg., Heft 9 vom September 2000, S. 27-35. Quelle: www.berlinische-monatsschrift.de/bms/bmstxt00/0009proe.htm. Zuletzt eingesehen am 2. April 2002.

Schwarz 1998: Schwarz, Michael (Hrsg.): *Licht und Raum: Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1998.

Schwarz/Gloor 1969: Felix Schwarz und Frank Gloor (Hrsg.): *‚Die Form'. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-1934*, Gütersloh 1969.

Sedlmayr 1979: Hans Sedlmayr: *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald 1979.

Seifert 1941: Alwin Seifert: *Im Zeitalter des Lebendigen, Natur, Heimat, Technik*, Müllersche Verlagsanstalt, München 1941.

Semper 1878: Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde,* Band 1 „Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst", Bruckmann Verlag, München 1878.

Semper 1884: Gottfried Semper: *Kleine Schriften*, Hrsg. Manfred und Hans Semper, Spemann Verlag, Berlin/Stuttgart 1884.

Sereny 1995: Gitta Sereny: *Das Ringen mit der Wahrheit: Albert Speer und das deutsche Trauma*, München 1995.

Sereny in ZEIT 43/20. Okt. 1978: Gitta Sereny: „Hat Speer alles gesagt?“, in: *ZEIT Magazin*, Nr. 43 vom 20. Oktober 1978, S. 12.

Simon in *DB* 10/4. März 1936: Otto Simon: „Der Aufbau der kommenden Kleinstadt“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 70. Jg., Heft 10 vom 4. März 1936, S. 196-198.

Simon in *DB* 51/18. Dez. 1935: Otto Simon: „Der Aufbau der kommenden Kleinstadt“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 69. Jg., Heft 51 vom 18. Dezember 1935, S. 1019-1021.

Sonnenberger/Museen der Stadt Nürnberg 2000: Franz Sonnenberger und Museen der Stadt Nürnberg (Hrsg.): *Die Zukunft der Vergangenheit: Wie soll die Geschichte des Nationalsozialismus in Museen und Gedenkstätten im 21. Jahrhundert vermittelt werden?*, (Internationales Symposium Nürnberg 1999), Schriftenreihe des Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände, Band 1, Nürnberg 2000.

Sösemann 1999 (9. Feb. 2002): Bernd Sösemann: „Appell unter der Erntekrone. Die nationalsozialis-tischen Reichsfeiern im propagandistischen Kalkül“, Fassung vom 31. Mai 1999, S. 1-51. Überarbeitete Druckfassung in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, Band 2/2000, S. 113-156. Quelle: http://www.fu-berlin.de/akip/BSPSernteWiSe.htm. Zuletzt eingesehen am 9. Feb. 2002.

Speer 1969: Albert Speer: *Erinnerungen*, Berlin 1969.

Speer 1975: Albert Speer: *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1975.

Speer in *Baugilde* 13/Juni 1933: Albert Speer: „Die Aufbauten auf dem Tempelhofer Feld in Berlin zum 1. Mai 1933“, in: *Die Baugilde*, 15. Jg., Heft 13 vom Juni 1933, S. 613-614.

Speer/Reif 1979: Albert Speer: *Technik und Macht*, Hrsg. Adelbert Reif, Stuttgart 1979.

Speer/Wolters 1940: Albert Speer (Hrsg.) und Rudolf Wolters (Text): *Neue Deutsche Baukunst*, Verlag Volk und Reich, Berlin 1940.

Springer in Diers 1993: Peter Springer: „Paradoxie des Ephemeren. Ephemere Komponenten in zeitgenössischen Monumenten”, in: *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Hrsg. Michael Diers, Berlin 1993, S. 241-263.

Springer in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 31/1992: Peter Springer: „Peter Behrens‘ Bismarck-Monument. Eine Fallstudie“, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* (Sonderdruck), Band 31, München/Berlin 1992, S. 129-207.

Stange 1940: Alfred Stange: *Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst. Mit einem Anhang ueber Stil, Geschichte und Persoenlichkeit*, Velhagen & Klasing Bielefeld/Leipzig 1940.

Stelzer 1939: Otto Stelzer: *Wesen und Wandlung tektonischer Gliederung von Fläche (Wand) und Raum für den nordisch-abendländischen Bereich vorgeführt an Hand vorgeschichtlicher Geräte- und mittelalterlicher bis neuerer Baukunst* (Dissertation Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 1939), Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg-Aumühle 1939.

Stephan 1944: Hans Stephan, (Geleitwort Albert Speer): *Wilhelm Kreis*, Reihe „Deutsche Künstler unserer Zeit“, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg 1944.

Stommer 1985: Rainer Stommer: *Die inszenierte Volksgemeinschaft, Die ‚Thingbewegung' im Dritten Reich* (Dissertation Universität Bochum 1980), Marburg 1985.

Stommer/Philipp 1982: Rainer Stommer und Claudia Gabriele Philipp (Hrsg.): *Reichsautobahn: Pyramiden des Dritten Reichs. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos*, Marburg 1982.

Strasser 1934: Karl Theodor Strasser: *Der Unsterblichkeitsglaube der Germanen*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1934.

Straub 1998: Jürgen Straub (Hrsg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt am Main 1998.

Streckenbach 1934: L. Streckenbach (Zus.stellung): *Der Tod ist nicht das Ende. Toten-Feier und Toten-Gedenken in Dichtung, Spruch und Spiel*, Schriftenreihe: „Das Jahr entlang. Deutsche Feiern", Heft 1, Eduard Bloch Verlag, Berlin 1934.

Streicher 1934: Julius Streicher (Hrsg.): *Reichstagung in Nürnberg 1934*, Weller Verlag, Berlin 1934.

Suhling in Mehrtens/Richter 1980: Lothar Suhling: „Deutsche Baukunst. Technologie und Ideologie im Industriebau des ‚Dritten Reiches'", in: *Naturwissenschaft, Technik und NS-Ideologie*, Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte des Dritten Reichs, Hrsg. Herbert Mehrtens und Steffen Richter, Frankfurt am Main 1980.

Taut/Conrads 1963: *Bruno Taut 1920-1922. Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Hrsg. Ulrich Conrads, Frankfurt am Main/Berlin 1963.

Teichmüller in *Licht und Lampe* 13,14/1927: Joachim Teichmüller: „Lichtarchitektur", in: *Licht und Lampe* (Sonderdruck), Heft 13/14 von 1927, S. 421-422.

Tenfelde in Hugger 1987: Klaus Tenfelde: „Adventus: Die fürstliche Einholung als städtisches Fest", in: *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Festschrift der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, Hrsg. Paul Hugger, Stuttgart 1987, S. 45-60.

Teut 1967: Anna Teut: *Architektur im Dritten Reich 1933 - 1945*, Bauwelt Fundamente Band 19, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1967.

Teut in *Daidalos* 15/15. März 1985: Anna Teut: „Achse und Symmetrie als Medium der Subordination. NS-Architektur redivivus", in *Daidalos*, Heft 15 (‚Die Kunst der Symmetrie') vom 15. März 1985, S. 104-115.

Thamer 1994: Hans-Ulrich Thamer: *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*, Berlin 1994.

Thamer in Ogan/Weiß 1992: Hans-Ulrich Thamer: „Von der ‚Ästhetisierung der Politik': Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP", in: *Faszination und Gewalt. Zur politschen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Hrsg. Bernd Ogan und Wolfgang W. Weiß, Nürnberg 1992, S. 95-104.

Thamer in Schulz 1988: Hans-Ulrich Thamer: „Faszination und Manipulation. Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP", in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Uwe Schulz, München 1988, S. 352-368.

Thamer in Schulz 1993: Hans-Ulrich Thamer: „Triumph und Tod eines Diktators. Berlin unter Adolf Hitler“, in: *Die Hauptstädte der Deutschen*, Hrsg. Uwe Schulz, München 1993, S. 205-219.

Thamer in *werk und zeit* 3/1988: Hans-Ulrich Thamer: „Von der ‚Ästhetisierung der Politik‘: Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP“, in: *werk und zeit* (Vierteljahresschrift des DWB), 3. Quartal, S. 6-12.

Thede-Ottowell 1995: Anne-Marie Thede-Ottowell: *Streifzüge durch das Jahr: Feier und Gedenktage; volkstümliche Sitten und Gebräuche*, Hamburg 1995.

Thiele 1939: Ernst Otto Thiele (Bearb.): *Das germanische Erbe in der deutschen Volkskultur*, Vorträge des 1. Deutschen Volkskundetages zu Braunschweig, Herbst 1938, Schriftenreihe: „Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Volkskunde“, Hoheneichen Verlag, München 1939.

Thiele in Thiele 1939: Ernst Otto Thiele: „Germanisches Erbe in Darstellungen auf bäuerlichem Sachgut“, in: *Das germanische Erbe in der deutschen Volkskultur*, Vortrag auf dem 1. Deutschen Volkskundetag in Braunschweig, Herbst 1938, Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Volkskunde, Bearb. Ernst Otto Thiele, Hoheneichen Verlag, München 1939, S. 91-102.

Thomae 1978: Otto Thomae: *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978.

Thöne 1979: Albrecht W. Thöne: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus* (Dissertation Universität Salzburg 1976), Schriftenreihe: „Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften“, München 1979.

Tietz 1999: Jürgen Tietz: *Das Tannenberg-Nationaldenkmal, Architektur, Geschichte, Kontext* (Dissertation Technische Universität Berlin), Berlin 1999.

Tietz in Stölzl 1993: Jürgen Tietz: „Schinkels Neue Wache Unter den Linden. Baugeschichte 1816-1993, in: *Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte*, Hrsg. Christoph Stölzl, Deutsches Historisches Museum Berlin, München 1993, S. 9-93.

Töteberg 1995: Michael Töteberg (Hrsg.): *Metzler-Film-Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1995.

Trenkel 1937: Wilhelm Trenkel: *Eine deutsche Totenfeier*, Nordland-Verlag GmbH, Magdeburg 1937.

Troost [1938] 1942: Gerdy Troost (Hrsg.): *Das Bauen im Neuen Reich*, Band 1, Gauverlag Bayreuth [Bayreuth 1938] Dresden 1942.

Ueberhorst in Voigt 1989: Horst Ueberhorst: „Feste, Fahnen, Feiern. Die Bedeutung politischer Symbole und Rituale im Nationalsozialismus, in: *Symbole der Politik, Politik der Symbole*, Hrsg. Rüdiger Voigt, Opladen 1989.

Umlauf [1941] in Teut 1967: Josef Umlauf: „Die Bauten der Gemeinschaft“, Auszug aus: *Zur Stadtplanung in den neuen Ostgebieten. Raumforschung und Raumordnung*, Heft 3/4, Heidelberg 1941, abgedruckt in: *Architektur im Dritten Reich 1933-1945*, Hrsg. Anna Teut, Berlin/Frankfurt/Wien 1967, S. 330-332.

United States Holocaust Memorial Museum: Offizielle Website des United States Holocaust Memorial Museum, 100 Raoul Wallenberg Place SW, Washington, DC 20024-2126, Abbildungen von der Seite: „Nationalism“, Quelle: http://www.ushmm.org/olympics/zca006.htm. Zuletzt eingesehen am 6. März 2003.

Van der Vat 1999: Dan van der Vat: *Der gute Nazi. Albert Speers Leben und Lügen*, Berlin 1997.

Van Scheltema 1938: Frederik Adama van Scheltema: *Die deutsche Volkskunst und ihre Beziehungen zur germanischen Vorzeit*, Schriftenreihe: „Meyers kleine Handbücher“, Bibliographisches Institut, Leipzig 1938.

***VB* (Sonderausg.) 30. Jan. 1936**: „Das Gesicht des neuen Staates“, in: *Völkischer Beobachter* (Sonderausgabe zum Jahrestag der Machtübernahme) 49. Jg., vom 30. Januar 1936.

***VB* 123/3. Mai 1933**: „Im Rhythmus der Millionen in Berlin. Erhebender Ausklang in der Reichshauptstadt“, in: *Völkischer Beobachter*, 46. Jg., 123. Ausgabe vom 3. Mai 1933.

***VB* 32/1. Feb. 1936**: „Der historische Fackelzug“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 32. Ausgabe vom 1. Februar 1936.

***VB* 32/14. Feb. 1936**: „35 Kilometer Girlanden“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 32. Ausgabe vom 14. Februar 1936.

***VB* 198/16. Juli 1936**: „Wie weit ist Nürnberg? Auf Deutschlands gewaltigstem Bauplatz wird mit Hochdruck gearbeitet“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 198. Ausgabe vom 16. Juli 1936.

***VB* 206/24. Juli 1936**: „Das Olympia-Stadion“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 206. Ausgabe vom 24. Juli 1936.

***VB* 215/2. Aug. 1936**: „Adolf Hitler eröffnet die Spiele von Berlin“; „Der Festakt im Stadion“, „Die Jugend der Welt empfängt das Olympische Feuer“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 215. Ausgabe vom 2. August 1936.

***VB* 215/2. Aug. 1936**: „Die Jugend der Welt empfängt das Olympische Feuer“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 215. Ausgabe vom 2. August 1936.

***VB* 215/2. Aug. 1936**: „Olympia Fackel vor Berlin“, in: *Völkischer Beobachter*, 49. Jg., 214. Ausgabe vom 2. August 1936.

Verspohl 1976: Franz-Joachim Verspohl: *Stadienbauten von der Antike bis zur Gegenwart*, *Regie und Selbsterfahrung der Massen*, Gießen 1976.

Virilio 1993: Paul Virilio: *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Berlin 1993.

Voegelin [1938] 1993: Eric Voegelin: *Die politischen Religionen*, [Wien 1938] München 1993.

Vogt [1974] 1990: Adolf Max Vogt: *Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917, 1789*, [Köln 1974] Vieweg 1990.

Voigt 1989: Rüdiger Voigt (Hrsg.): *Symbole der Politik, Politik der Symbole*, Opladen 1989.

Von Arent 1938: *Das deutsche Bühnenbild 1933-1936*. Vorwort: Joseph Goebbels, Hrsg. Benno von Arent, Leonhard Preiss Verlag, Berlin 1938.

Von Arent in *DKiDR* 2/1939: Benno von Arent: „Die Gestaltung des Bühnenbildes“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3. Jg. Folge 2 vom Februar 1939.

Von der Trappen 1941: Eberhard von der Trappen: *Der heutige Stand der öffentlichen Beleuchtung unter besonderer Berücksichtigung der Praxis der Straßenbeleuchtung* (Dissertation TH Berlin), Leipzig 1941.

Von Hegel/DHM Berlin (3. Aug. 2002): Andrea von Hegel: *Die Stunde der Propagandisten. Propaganda zu den Olympischen Spielen 1936*, Texte aus dem Katalog: „‚100 Jahre Olympia‘ – die Geschichte der Olympischen Spiele der Neuzeit“. Ausführliche Präsentation des Deutschen Historischen Museums, Berlin, S.1-3. Quelle: http://www.dhm.de/~jarmer/olympiaheft/olympia4.htm. Zuletzt eingesehen am 3. Aug. 2002.

Von Meyenn 1936: Hans Werner von Meyenn: *Die politische Feier. ‚Wille und Macht‘*, Heft 17, Deutscher Jugendverlag, Berlin 1936.

Von Meyenn 1937/38: Hans Werner von Meyenn: *Die Politische Feier*, ‚Schulfunk‘, 2. Sonderheft, Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin 1937/38.

Von Meyenn 1938: Hans Werner von Meyenn (Bearb.): *Die politische Feier*, Schriftenreihe: „Feste und Feiern deutscher Art“, Heft 26, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938.

Von Plessen in *Daidalos* 49/1993: Marie-Louise von Plessen: „Das Panorama als Nationaldenkmal“, in: *Daidalos*, Heft 49 (‚Denkmal/Monument‘) vom 15. September 1993, S. 66-71.

Von Wecus in *Beilage zum Baumeister* 9/Sept. 1937: Walter von Wecus: „Die Licht-, Fahnen- und Wasserspiele auf der Ausstellung ‚Schaffendes Volk‘ Düsseldorf 1937“, in: *Beilage zum ‚Baumeister‘*, 35. Jg., Heft 9 vom September 1937, S. 201-206.

Vondung 1971: Klaus Vondung: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus* (Dissertation Universität München 1968/69), Göttingen 1971.

Wagner 1991: Monika Wagner (Hrsg.): *Moderne Kunst II. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg 1992.

Wagner 2001: Monika Wagner: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Wagner in *Ästhetische Grundbegriffe* 3/2001: Monika Wagner: „Material“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 3, Hrsg. Karlheiz Barck u. a., Stuttgart/Weimar 2001.

Wagner in *Berliner Zeitung* 69/22. März 2000: Monika Wagner: „Mehr Blut als Boden. Erde als politischer Stoff: Zum Streit um Hans Haackes Kunstprojekt für den Reichstag“ in: *Berliner Zeitung*, Nr. 69 vom 22. März 2000, S. 11.

Wagner/Rübel 2002: Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hrsg.): *Material in Kunst und Alltag*, Schriftenreihe: „Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen“, Band 1, Berlin 2002.

Wagner/Rübel/Hackenschmidt 2002: Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt (Hrsg): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002.

Wallraff in *ZdB* 18/29. April 1936: Richard Wallraff: „Die Ausführung der Tribünen auf dem Zeppelinfeld in Nürnberg“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 56. Jg., Heft 18 vom 29. April 1936, S. 394-395.

Wangerin/Weiss 1976: Gerda Wangerin und Gerhard Weiss: *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876-1950. Leben. Lehre. Werk*, Hrsg. Heinrich-Tessenow-Gesellschaft, Hamburg, Essen 1976.

Warnemünde in *ZdB* 7/14. Feb. 1934: [?] Warnemünde: „Kunstschmiedearbeiten“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 54. Jg., Heft 7 vom 14. Februar 1934, S. 73-79.

Warnke 1984: Martin Warnke (Hrsg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984.

Warnke 1992: Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992.

***Wasmuths Lexikon der Baukunst* 2/1930**: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 2. Band, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1930.

***Wasmuths Lexikon der Baukunst* 3/1931**: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 3. Band, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1931.

***Wasmuths Lexikon der Baukunst* 5/1937**: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, 5. Band/Nachtragsband, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1937.

Webb 1990: Michael Webb: *Die Mitte der Stadt. Städtische Plätze von der Antike bis heute*, Frankfurt am Main u.a. 1990.

Weidenbacher in *DB* 23/9. Juni 1937: Weidenbacher: „Gedanken zu Gestaltungs- und Raumfragen“, in: *Deutsche Bauzeitung*, 71. Jg., Heft 23 vom 9. Juni 1937, S. B 418-B 420.

Weidner 1940: Heinz Weidner: *Berlin im Festschmuck. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Dissertation Technische Hochschule Berlin 1939), Schriftenreihe: „Kunstwissenschaftliche Studien“, Band 25, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1940.

Weihsmann 1998: Helmut Weihsmann: *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Wien 1998.

Weiß 1998: Hermann Weiß (Hrsg.): *Biographisches Lexikon zum Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1998.

Weißler/Werkbund-Archiv 1990: Sabine Weißler im Auftrag des Werkbund-Archivs (Hrsg.): *Design in Deutschland 1933-1944. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im ‚Dritten Reich‘*, Werkbund-Archiv, Band 20, Gießen 1990.

Weißmann 1991: Karlheinz Weißmann: *Schwarze Fahnen, Runenzeichen. Die Entwicklung der politischen Symbolik der deutschen Rechten zwischen 1890 und 1945*, Düsseldorf 1991.

Welzer 1997: Harald Welzer: *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*, Tübingen 1997.

Welzer 2002: Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002.

Westecker in *DKiDR* 2/Feb. 1938: Wilhelm Westecker: „Romantische Strömungen in der gegenwärtigen deutschen Landschaftsmalerei“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Jg. Folge 2 vom Februar 1938, S. 86-93.

Westheim 1985: Paul Westheim: *Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik*, Leipzig/Weimar 1985.

Westphal 1989: Uwe Westphal: *Werbung im Dritten Reich*, Berlin 1989.

Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996: Iain Boyd Whyte: „Berlin, 1. Mai 1936“, in: *Ausst. Kat. Kunst und Macht. Im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, London/Barcelona/Berlin 1996, S. 43-49.

Whyte in *Ausst. Kat. Kunst und Macht* 1996: Iain Boyd Whyte: „Der Nationalsozialismus und die Moderne”, in: *Ausst. Kat. Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, London/Barcelona/Berlin 1996, S. 258-269.

Wichmann 1934: Lothar Wichmann: *Unsere Heimat das Dorf. Ein Buch vom deutschen Bauern*. Schriftenreihe: „Das Jahr entlang. Deutsche Feiern“, Heft 7, Eduard Bloch Verlag, Berlin 1934.

Wiepking-Jürgensmann 1942: Heinrich Friedrich Wiepking-Jürgensmann: *Die Landschaftsfibel*, Deutsche Landbuchhandlung, Berlin 1942.

***Wille und Werk des NS* [o.J.]**: *Wille und Werk des Nationalsozialismus*, Hrsg. Propaganda-Verlag P. Hochmuth, Berlin o.J., (Quelle: LA Berlin F-Rep 240 Nr. 291 d.) *Wille und Werk des NS* [o.J.], (LA Berlin F-Rep 240 Nr. 291 d.).

Wimmer 1987: Clemens Alexander Wimmer: *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1987.

Wimmer in *Die Gartenkunst* 2/1998: Clemens Alexander Wimmer: „Der Berliner Lustgarten. Geschichte und Neugestaltung“, in: *Die Gartenkunst*, 10. Jg., Heft 2, 1998, S. 281-299.

Windisch-Hojnacki 1989: Claudia Windisch-Hojnacki: *Die Reichsautobahn. Konzeption und Bau der RAB, ihre ästhetischen Aspekte, sowie ihre Illustration in Malerei, Literatur, Fotografie und Plastik* (Dissertation der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1988), Bonn 1989.

Wistrich 1996: Robert S. Wistrich: *Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich*, Frankfurt am Main/Leipzig 1996.

Witthaus in *ZdB* 6/5. Feb. 1936: Wernher Witthaus: „Wettbewerb für den Fest- und Aufmarschplatz in Köln”, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 56. Jg., Heft 6 vom 5. Februar 1936, S. 124-126.

Wittkowsky/*Die Reichserntedankfeste*: Johann Wittkowsky: *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg 1933-1937*, Hrsg. Verein für Grenzbeziehung und Heimatpflege e.V., Hameln, Schriftenreihe: „Stadtgeschichte Hameln 1919-1949“, Band IV, Hameln o. J.

Wolf 1999: Christiane Wolf: *Gauforen - Zentren der Macht: zur nationalsozialistischen Architektur und Stadtplanung* (Dissertation Universität Bochum), Berlin 1999.

Wolf/*Heimatschutz* 1930: Gustav Wolf: „Reklame“, in: *Der Deutsche Heimatschutz. Ein Rückblick und Ausblick*, Hrsg. Gesellschaft der Freunde des deutschen Heimatschutzes, München 1930, S. 138-145.

Wolschke/Gröning in *KB* 1/1984: Joachim Wolschke und Gert Gröning: „Regionalistische Freiraumgestaltung als Ausdruck autoritären Gesellschaftsverständnisses? – Ein historischer Versuch –“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 12. Jg., Heft 1, 1984, S. 5-47.

Wolters 1943: Rudolf Wolters: *Albert Speer*, Schriftenreihe: „Deutsche Künstler unserer Zeit“, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg 1943.

Wulf 1983: *Die bildenden Kuenste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt am Main [u.a.] 1983

Wunder 1984: Thomas Wunder: *Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. Entstehung. Kennzeichen. Wirkung*, *Eine Einführung zur Begehung des ehemaligen NS-Parteitagsgeländes*. Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1984.

www.deutsche-schutzbegiete.de: Internetprojekt „Das Deutsche Kaiserreich. Die Deutschen Schutzgebiete. Die Kaiserliche Marine“, Abbildungen unter entsprechenden Stichworten, Quelle: http://deutsche-schutzgebiete.de/default.htm. Zuletzt eingesehen am 8. März 2003.

***ZdB* 17/25. April 1934**: „Bauliche Gestaltung des Königsplatzes in München“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 54. Jg. Heft 17 vom 25. April 1934, S. 224-227.

***ZdB* 21/23. Mai 1934**: „Die Tribünen-Anlage. Zur Grundsteinlegung für den Reichsbank-Erweiterungsbau“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 54. Jg., Heft 21 vom 23. Mai 1934, S. 286-288.

***ZdB* 37/15. Sept. 1937**: „Die Ausschmückung Münchens zum Tage der Deutschen Kunst“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 55. Jg., Heft 37 vom 15. September 1937, S. 923-925.

***ZdB* 18/29. April 1936**: „Der Ausbau des Zeppelinfeldes auf dem Parteitagsgelände in Nürnberg“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 56. Jg., Heft 18 vom 29. April 1936, S. 385-395.

***ZdB* 18/29. April 1936**: „Die Ausschmückung des Lustgartens in Berlin zum ‚Tag der Nationalen Arbeit‘“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 56. Jg., Heft 18 vom 29. April 1936, S. 396-397.

***ZdB* 46/11. Nov. 1936**: „Runderlaß des Preußischen Finanzministeriums vom 4. November 1936 (Bau 1802/4.11)“, vollständig abgedruckt in: „Amtliche Nachrichten. Verwendung von unedlen Metallen im Bauwesen“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 56. Jg., Heft 46 vom 11. November 1936, S. 1305-1308.

***ZdB* 21/26. Mai 1937**: „Neue Fahnenmaste vor dem Ehrenmal in Berlin“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘*, 57. Jg., Heft 21 vom 26. Mai 1937, S. 535.

***ZdB* 31/4. Aug. 1937**: „Reichsausstellung ‚Schaffendes Volk‘ in Düsseldorf. Die Städtebauliche Ausrichtung“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 57. Jg., Heft 31 vom 4. August 1937, S. 791-797.

***ZdB* 37/15. Sept. 1937**: „Die Ausschmückung Münchens zum Tage der Deutschen Kunst“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 57. Jg., Heft 37 vom 15. September 1937, S. 923-926.

***ZdB* 16/19. April 1939**: „Die Bauten der Partei am königlichen Platz in München“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 59. Jg., Heft 16 vom 19. April 1939, S. 429-449.

***ZdB* 47,48/25. Nov. 1939**: „Der Ausbau der Berliner Ost-West-Achse vom Brandenburger Tor bis zum Mussolini-Platz“, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit ‚Zeitschrift für Bauwesen‘,* 59. Jg. Heft 47/48 vom 25. November 1939, S. 1133-1147.

Zelnhefer 1981: Siegfried Zelnhefer: *‚Parteitag der Ehre‘ - Der Reichsparteitag der NSDAP 1936 in Nürnberg. Vorgeschichte, Vorbereitung, Verlauf* (unveröffentlichte Zulassungsarbeit zur wissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien in Bayern), Nürnberg 1981.

Zelnhefer 1991: Siegfried Zelnhefer: *Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feierjahr*, Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg, Band 46, Hrsg. Michael Diefenbacher, Rudolf Endres und Gerhard Hirschmann, Nürnberg 1991.

Zelnhefer in *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt*/Bauen 1992: Siegfried Zelnhefer: „Bauen als Vorgriff auf den Sieg. Zur Geschichte des Reichsparteitagsgeländes“, in: *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Centrum Industriekultur Nürnberg, München 1992, S. 31-48.

Zelnhefer in *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt*/Rituale 1992: Siegfried Zelnhefer: „Rituale und Bekenntnisse“, in: *Ausst. Kat. Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Centrum Industriekultur Nürnberg, München 1992, S. 89-98.

Ziegler in *DKiDR* 2/Feb. 1939: H. S. Ziegler: „Gedanken zum Deutschen Bühnenbild“, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 3. Jg. Folge 2 vom Februar 1939, S. 44-53.

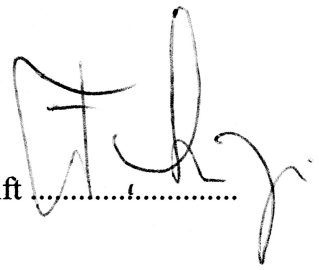
Zimmermann/Wolf 1999: Gerd Zimmermann, Christiane Wolf und Bauhaus-Universität Weimar (Hrsg.): *Über Relikte der NS-Architektur* (*Vergegenständlichte Erinnerung*), Weimar 1999.

1. Gutachter/in: Prof. Dr. Monika Wagner

2. Gutachter/in: Prof. Dr. Martin Warnke

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich andernorts weder mit der gleichen noch mit einer anderen Arbeit eine Doktorprüfung beantragt habe.

Datum März 16, 2003 Unterschrift 

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.

Datum März 16., 2003 Unterschrift .....