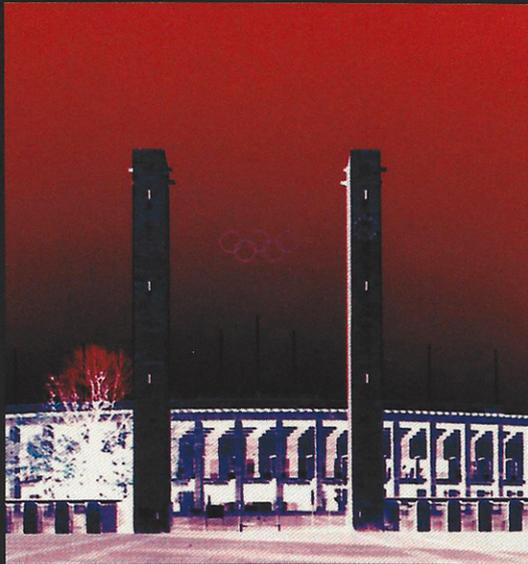


Illusion der Macht Berlin 1933-1945

NS-Bauten
fotografiert mit der Camera obscura
von Edgar Lissel



Mit einem Beitrag von Dieter Bartetzko

BDA
Aedes

Illusion der Macht
Berlin 1933-1945

NS-Bauten fotografiert von Edgar Lissel

Ausstellung September 1995
Aedes East
in den Hackeschen Höfen
Rosenthaler Straße 40/41
D-10178 Berlin
Tel.: 030 / 282 70 15
Fax: 030 / 282 21 20

Zur Ausstellung

Als Edgar Lissel vor mehr als einem Jahr zum erstenmal in die Galerie kam, um mir sein Foto-projekt „Illusion der Macht“ vorzustellen, kannte ich weder ihn noch sein Œuvre, und ich hatte auch nicht vor, das Aedes-Programm durch eine reine Fotoausstellung zu erweitern. Doch dann holte Edgar Lissel aus riesigen Rollen Bilder von eindringlicher Farbgebung und überdimensionalen Ausmaßen und breitete sie auf dem Boden der Galerie aus.

Die riesigen negativen Abbildungen, mit der Lochkamera hergestellt, zeigen Nazibauten in Berlin von 1933 bis 1945. Diese Technik und die unwirkliche Farbigkeit lassen ein künstliches Szenario entstehen, das betroffen macht.

Sich in diese Arbeiten zu vertiefen, führt zu einer Auseinandersetzung nicht nur mit der NS-Vergangenheit – wie Dieter Bartetzko in seinem nachfolgenden Beitrag aufzeigt –, sondern auch mit der Gegenwart.

Und es fragt sich angesichts der Wettbewerbsergebnisse für das zentrale Denkmal für die ermordeten Juden Europas, ob die aktuelle verzweifelte Suche nach einem angemessen gestalteten Mahnmal nicht die Spätfolge eines kollektiven Verdrängungsprozesses ist.

Katalog und Ausstellung könnten zur Beantwortung dieser Frage beitragen.

Daß diese Ausstellung tatsächlich realisiert werden konnte, dafür danke ich dem Bund Deutscher Architekten, der sich auf meine Bitte hin sofort bereit erklärte, diese Projekt mitzutragen.

Kristin Feireiss

Vorwort

Fünzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs versuchten einige Kritiker eine neue und verkürzte Architekturdeutung, die die große Mehrheit auch der Architekten zumindest verunsichert.

Im Prinzip ist damit eine wichtige Debatte über die Rolle der Architekten und den Einfluß der Architektur eröffnet worden, die grundsätzlicher und analytischer als bisher geführt werden müßte, weil es nicht nur um Architektur, sondern auch um Macht und Herrschaftsrituale geht.

Kann der Berufsstand die von Friedrich Nietzsche vor achtzig Jahren formulierte Kritik – „Die Herren Architekten waren zu allen Zeiten Kammerdiener einer Moral oder Philosophie oder Religion. Ganz abgesehen davon, daß sie leider oft genug die allzu geschmeidigen Höflinge ihrer Anhänger- und Gönnerschaft und spürnasige Schmeichler von eben neu heraufkommenden Gewalten gewesen sind“ – in heutiger Zeit noch akzeptieren und stillschweigend die von den Investoren aufgestellten Tagesordnungen abarbeiten?

Mit welcher „Illusion der Macht“ haben wir es heute zu tun? Ist es nicht an der Zeit – nach tausendjährigem Reich und vierzig Jahren deutscher Teilung – die Geschichte der Architekten und ihrer geistigen Situation neu zu schreiben, nachdem jetzt eine kritische Analyse der jeweiligen (Macht-) Verhältnisse möglich ist? Der BDA will sich dieser Aufgabe in nächster Zeit stellen. Denn die Architektur ist zweifellos – neben vielem anderen – auch ein Zeichensystem, weil zwangsläufig jede Form auch Inhalte dieser oder jener Art transportiert, ob sie will oder nicht.

Der Pluralismus braucht Differenzierung, wenn er mit seinen eigenen Phänomenen fertigwerden will. Er braucht Qualitätsurteile, die mehr Komplexität bewältigen müssen als die Kodierung von Baufor-

men. Architekten und ihre Kritiker müssen über typologische Alternativen hinausgehen und sich auf die Suche nach dem Geist begeben, den ein Stück Architektur ausstrahlt – oder nicht. Denn die gängige Faschismus/Demokratie-Diskussion, festgemacht an fragwürdigen Phänotypen, ist kaum mehr als der pompöse Aufbruch in jene allzu große Bequemlichkeit, vor der wir uns hüten sollten.

Ich betrachte deshalb die Ausstellung „Illusion der Macht“ als wesentlichen Ausgangspunkt für das BDA-Projekt und möchte nicht versäumen, mich bei allen Beteiligten für das große Engagement zu bedanken.

Dipl.-Ing. Jochen Boskamp
Präsident BDA

Illusion der Macht

Im Oktober 1994 begann ich nach Wochen der Recherche und technischer Vorbereitung mein fotografisches Projekt „Illusion der Macht“, mit dem ich mir die Monumentalarchitektur im Nationalsozialismus zum Thema gemacht habe.

Mein Interesse an diesem düsteren Abschnitt deutscher Geschichte wurde durch einen mehrjährigen Auslandsaufenthalt in Italien geweckt. Die allgegenwärtige Architektur der Mussolini-Ära machte mich auf eine Zeit aufmerksam, die trotz ihrer Ähnlichkeiten mit dem Nationalsozialismus auch Eigenheiten erkennen ließ. Als Deutscher in Italien waren für mich nicht nur Unterschiede in Entstehung, Verlauf und Erscheinung auszumachen, sondern ich traf auch auf eine gänzlich andere Form des Umgangs mit dem Faschismus.

Zurück in Deutschland, war für mich die alte und neue Hauptstadt Berlin als eine der „fünf Städte Hitlers“ Ort meiner Auseinandersetzung mit der Architektur, die in ihrer gigantischen und dabei so wenig innovativen Erscheinungsform die Ideologie eines selbstherrlichen und menschenverachtenden Führertums repräsentiert.

Jenseits geschichtlichen Wissens soll die Zeit über ihre Darstellungsform in der Architektur und deren propagandistische Wirkung auf uns begriffen werden.

Als fotografisches Medium für meine Arbeit diente mir ein zur Lochkamera umgebauter Lastkraftwagen, in dessen Innerem großformatige Fotopapiere belichtet wurden.

In einem geschlossenen Kasten wurde in der Seitentür ein nur winziges Loch konstruiert, durch das gebündeltes Licht auf fotografisches Material fällt.

Wie keine andere fotografische Technik ermöglichte mir die der Lochkamera die Herstellung direkter Abdrucke ohne eine korrigierende Linse zwischen Objekt und Bild.

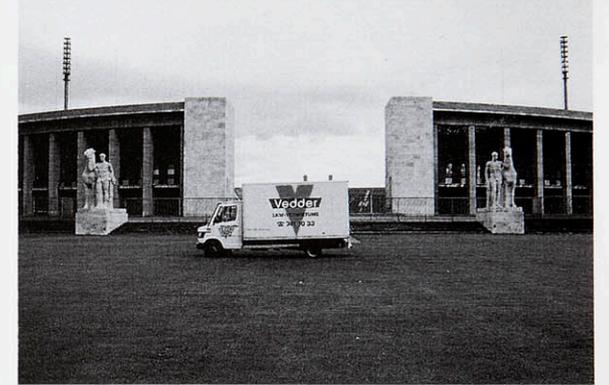
In dem so geschaffenen mobilen Raum mit seinem Loch als Fenster zur Außenwelt entstanden die übergroßen negativen Abbildungen, die durch Farbfilter zusätzlich verfremdet und in eine unwirkliche Farbigekeit getaucht werden.

Dunkle Fenster scheinen wieder beleuchtet, die Tagesstimmung wird zu einem künstlichen Szenarium.

Die langen Belichtungszeiten von mehreren Stunden eliminieren jede menschliche Präsenz.

Flanierende Passanten und der alltägliche Autoverkehr können nicht abgebildet werden.

Ähnlich wie bei Fingerabdrücken entsteht so ein unmittelbares puristisches Abbild der Architektur.



Todesahnungen

Edgar Lissels Fotografien der NS-Architektur

„Saxa loquuntur“, das Philosophenwort von den sprechenden Steinen, ist in der Architekturtheorie und -praxis fast schon zum Gemeinplatz verkommen. In Frankfurt hat es seit 1987 einen besonderen Klang. Damals, im Verlauf des Börneplatz-Skandals, machte es als Beschwörungsformel die Runde. Jeder oder fast jeder, der dafür eintrat, die damals zutage getretenen Grundmauern und Keller des einstigen Frankfurter Ghettos nicht für ein Kundenzentrum der Stadtwerke abzutragen, berief sich auf die sprechenden Steine. Mehr noch: Die Verteidiger der schütterten historischen Relikte entdeckten den alttestamentarischen Propheten Habakuk. Seine Worte, mit denen er die Ketzerei jüdischer Könige gegeißelt hatte, erschienen auf dem Bauzaun, der die Frankfurter Ausgrabungsstätte umgab: „Du hast beschlossen, was deinem Hause Schande bringt: viele Völker hast du vernichtet, deiner eigenen Seele zur Sünde. Ja, der Stein in der Mauer schreit und der Balken im Holze antwortet ihm.“

Es schauderte einen, wenn man diese Zeilen las. Nicht nur wegen der alttestamentarischen Wucht dieser Verdammnis. Der aktuelle Zusammenhang, in dem der Ort und dessen Geschichte dieses Worte rückten, erhöhte die Anklage. Die Überreste des Ghettos nämlich standen den meisten Betrachtern nicht nur als Zeugnis eines christlichen Gemeinwesens vor Augen, das vor vierhundert Jahren die jüdische Minderheit in menschenunwürdige Enge gepreßt hatte. In den ineinander verkrallten Mauern, im steinernen Ersticken dieser Fundamente erkannte man vor allem anderen eine Allegorie des Holocaust. Die Deutschen, die sich Hitler anheimgegeben und den Holocaust ignoriert, geduldet

oder gar unterstützt hatten, waren nun diejenigen, auf die Habakuks Worte grauenerregend präzise zutrafen. Sie hatten Schande über sich gebracht und Völker vernichtet. Ihnen und ihren Nachkommen schrien die Steine in der Mauer ihre Sünden zu. Sie trafen mitten ins deutsche Trauma, das uns die Gewaltherrschaft des Dritten Reichs hinterlassen hat.

Seit einigen Monaten beschäftigt dasselbe Problem die Berliner Öffentlichkeit. Im März 1995 fällte eine prominent besetzte Jury die Entscheidung im Gestaltungswettbewerb des zentralen Denkmals für die ermordeten Juden Europas. Sie wählten den Entwurf der Malerin Christine Jakob-Marks. Ihr Modell setzt offenkundig auf die Sprachgewalt der Steine. Auf einer megalomanen, schräggelagerten Betonplatte – sie selbst schon ein Epitaph – sollen achtzehn Felsbrocken befestigt werden, die der geschichtsträchtigen Bergfestung Masada entnommen werden. Ragend und irritierend, entsprechen sie den Ausrufezeichen der Schriftsprache. Doch scheint die Künstlerin der Verständlichkeit der steinernen Botschaften mißtraut zu haben; denn auf der Betonplatte will sie bekanntlich die Namen aller ermordeten Juden schriftlich fixieren lassen.

Es sei dahingestellt, ob diese Kombination aus allegorischer Verschlüsselung und bilanzierend-dokumentarischer Eindeutigkeit ein Versagen vor der Aufgabe des Gedenkens bedeutet oder ob dies ein geglückter Versuch ist, anspruchsvolle Allegorik und notwendig lapidare Allgemeinverständlichkeit zu vereinen. Bezogen auf die hier ausgestellten Bilder der in Berlin erhaltenen NS-Architekturen stellt sich eine andere Frage. Die nämlich, ob die aktuelle verzweifelte Suche nach einem angemessen gestalteten Mahnmal nicht die Spätfolge eines kollektiven Verdrängungsprozesses ist, der viele von uns Deutschen taub und blind gegenüber der Sprache der Steine hat werden lassen – zumindest der Steine,

die vom Grauen der NS-Diktatur und ihren Opfern reden.

Berlin ist hierfür ein beredtes Beispiel: Knappe fünf Minuten Schrittweg entfernt von den ehemaligen Ministergärten, in denen – am durchaus angemessenen Ort – das Mahnmal für die ermordeten europäischen Juden errichtet werden soll, gab es vor einigen Jahren noch ein eindringliches Mahnmal, das die Geschichte und der Zufall gestaltet hatten. Gemeint ist das ehemalige Botschaftsviertel im Tiergarten, das während des Dritten Reichs gebaut worden war. Die diplomatischen Vertretungen Japans, Dänemarks, Norwegens, Spaniens und Italiens hatten meist deutsche Architekten im Stil der NS-Staatsarchitekturen entworfen. Nach 1945 blieben die kriegsbeschädigten Bauten verlassen. Wer sich in dieses abgeschiedene Viertel verirrte, erlebte eine bedrückende Szenerie. Die Ruinen verfielen nicht, sondern verrotteten. Anders als Albert Speer in seinen verklärenden Thesen vom vorausgeplanten Ruinenwert des NS-Architektur behauptet hat, erschreckten diese zertrümmerten Bauten durch ihre abstoßende Unfähigkeit zu vergehen. Hinter den geborstenen Travertinverkleidungen erbrachen die Bauwerke förmlich ihre Innereien aus Stahl und Beton. In dieser unveränderlichen Schwebelage zwischen Vergehen und Bestehen bot sich die aufklärende Travestie der todbringenden Phrasen von deutscher Nibelungentreue, entlarvte sich die Nekrophilie der NS-Diktatur. Zwei Jahre, nachdem eine Photoausstellung unter dem doppeldeutigen Titel „Botschaften“ die Eindringlichkeit dieses Viertels dokumentiert hatte, wurden im Rahmen der IBA die ersten Botschaften restauriert und zu Bestandteilen eines postmodernen Wohnviertels umfunktioniert. Und während auf dem Gelände des Prinz-Albrecht-Palais unter Mühen Fundamente und Keller als Elemente eines künftigen Mahnmals freigelegt wurden, trug man gleichzeitig die Ruinen der

ehemaligen Japanischen Botschaft ab, um den Bau danach im Äußeren vollständig und im Innern mit Vestibül und Ehrenhalle zu rekonstruieren. Seither fungiert der ehemalige NS-Palast bekanntlich als Haus der Deutsch-Japanischen Freundschaft. Daß dies geschehen konnte, daß unbeachtet aus einem Mahnmal ein elegantes Wohnviertel werden konnte, entspringt jener in Jahrzehnten eingeübten mentalen Ausweichstrategie, die Margarete und Alexander Mitscherlich als „Unfähigkeit zu trauern“ bezeichnet haben. Sie mag heute andere Formen angenommen haben, aber sie dauert an. Die Scheu oder Taubheit gegenüber der Sprache der Steine ist hierfür ein signifikantes Indiz.

Von der Sprache der Steine und von deutschen, dem Erbe der Nazis geschuldeten Traumata handeln auf ihre Weise auch die hier ausgestellten Fotografien Edgar Lissels. Staatsbauten des NS-Regimes sind auf ihnen zu sehen. Die Nazis kalkulierten erfolgreich mit der Beredsamkeit alles Gebauten. „Das Wort in Stein“ hieß einer der erfolgreichsten Propagandafilme im Dritten Reich. Er zeigte, was das NS-Regime praktizierte – Bauen als Propaganda, Architektur als Manifestation von Ideologie. Der Erfolg gab den Unterdrückern recht. Die Deutschen reagierten überwiegend begeistert auf die Staatsarchitekturen des Regimes. Diese waren tatsächlich pathetische Worte in Stein: Die riesigen Anlagen des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes, der zum Hitlerforum umgebaute Königsplatz in München, das Gauforum in Weimar oder die neuen Regierungsbauten in Berlin nahmen vorweg, was die Propaganda behauptete – ein Drittes Reich von tausendjähriger Dauer, in dem Deutschland seine Ehre (was immer dies auch sei) wiedergewonnen hatte, nach festen und starren Regeln lebte und sämtlich vorherigen Schrecken des sozialen Wandels, der Industrialisierung, der unzuverlässigen Demokratie samt allen Zufällen des Alltags gebannt

hatte. Die Architektur, vordergründig geschult am Klassizismus Schinkels und dem zeitgenössischen neoklassizistischen Bauen in Europa, verzichtete auf kleinteilige Ornamentik und vielfältige Gliederung. Statt dessen bot sie wuchtige Umrisse, klare harte Linien und schier endlose Werksteinflächen. So wandelte sich der Klassizismus zu einem archaisch zeitlosen Erscheinungsbild, in dem all die absurden Beteuerungen von der Vorsehung, die Hitler zum Führer der Deutschen bestimmt habe, von der Ewigkeit des Dritten Reichs und der Zeitlosigkeit seiner Anschauungen bildhaft überzeugend Gestalt fanden.

Hitler selbst beschrieb präzise Gestalt und Wirkung dieser Bauwelt. Er erklärte 1937 auf dem Reichsparteitag in Nürnberg: „Die großen Kulturdokumente der Menschheit aus Granit und Marmor stehen seit Jahrtausenden. Und sie allein sind ein wahrhaft ruhender Pol in der Flucht aller anderen Erscheinungen. Deshalb sollen die Bauten des Dritten Reiches hineinragen gleich den Domen unserer Vergangenheit in die Jahrtausende der Zukunft.“

Das Tausendjährige Reich endete nach zwölf Jahren und hinterließ Leichenberge und Trümmerwüsten, wie sie andere Diktaturen nicht in Jahrhunderten zustande gebracht hatten. Viele seiner Bauten aber überdauerten, wie in einem zynischen Witz der Geschichte, das Zerstörungswerk. Fürchteten die Amerikaner deren Sprache, als sie in Nürnberg mit großen Mühen versuchten, die martialischen Türme des sogenannten Marsfeldes zu sprengen? Wollten die Sowjets die Worte aus Stein verstummen lassen, als sie in Berlin die monumentale Ruine der Speerschen Reichskanzlei sprengten? Als unterbewußtes psychologisches Moment mag dies eine Rolle gespielt haben. Im Vordergrund aber stand der Nachvollzug jener Zerstörungsrituale, die seit Jahrtausenden das Ende von Kriegen und die Unterscheidung von Siegern und Besiegten bilden.

Die Alliierten beendeten vorzeitig die Sprengaktionen. Zurück blieb ein noch immer stattlicher Baubestand. Und dieser wurde, wo immer dies möglich war, stillschweigend weiterbenutzt oder neuen Nutzungen zugeführt; Wohnsiedlungen blieben Wohnsiedlungen, Ämter Ämter und Museen Museen. War damit die Sprache der Steine verstummt? Hörte niemand mehr ihr pathetisches Geschrei vom deutschen Weltvorrang, von Blut und Boden, Führertum und Volksgemeinschaft? Die Praxis der Nachkriegszeit scheint dies zu beweisen. Und doch, im Unterbewußtsein der Deutschen muß ein Echo der einst so schmetternden steinernen Worte nachgeklungen haben. Die zuvor politisch hochbedeutenden Bauten des NS-Regimes nämlich wurden tabuisiert. In Nürnberg mied man das ehemalige Reichsparteitagsgelände. In Berlin blieb das Diplomatenviertel am Tiergarten, wie eingangs beschrieben, jahrzehntelang das, was es im Mai 1945 war – eine gespenstische Ruinenlandschaft des Dritten Reichs. Die DDR allerdings, die sich selbst zum Hort des Antifaschismus und bewältigter Vergangenheit erklärte, kannte solche Tabus nicht. In Ost-Berlin wurde Görings Reichsluftfahrtministerium kurzerhand zum Haus der Ministerien umbenannt und weiter genutzt.

Erst 1974, nachdem der Erfolg rechtsradikaler Parteien und ein schleicher Kult und schwunghafter Handel mit Devotionalien des NS-Regimes sich ausgebreitet hatten, erinnerte man sich öffentlich der Worte in Stein. Die anfänglich heiß umstrittene Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins „Kunst im Dritten Reich – Dokumente der Unterwerfung“ beschäftigte sich auch mit der Architektur des NS-Regimes. Mit dem Elan der 68er Bewegung entdeckten die Kunsthistoriker im Vokabular der NS-Architektur den Sprachschatz der Überwältigung, Einschüchterung und Ausbeutung. Im Lichte der Aufklärung leuchteten nun die Pfeiler der Tribünen,

Weihehallen und Ministerien als allegorische Bataillone von Zucht und Ordnung, kündete die starre Ordnung der Granit- und Travertinquader von den aus KZ-Häftlingen geformten Arbeitstrupps, die das NS-Regime in Steinbrüchen und auf Baustellen zu Tode schindete.

Ein Jahrzehnt später wiederum gab die aus ihren 68er Träumen erwachte Kunstwissenschaft die NS-Bauten der Kunst zurück. Beflügelt vom Neohistorismus der Postmoderne, schilderte man die Bauten des Dritten Reichs als mal mehr, mal weniger gelungene Variationen des einstigen, in Europa wie in Amerika und in der Sowjetunion gebräuchlichen Neoklassizismus. Was Wunder, daß unter solchen ermutigenden Vorzeichen der Architekt Leon Krier 1983 in der Einleitung eines opulenten Bildbandes über die Bauten Albert Speers begeistert verkünden konnte, dieser Architekt sei der bedeutendste des 20. Jahrhunderts und seine Bauten seien mütterlich bergende gewesen.

Das Lob löste in Fachkreisen Entsetzen und Widerspruch aus. Als Spätfolge dieser Gegenreaktion mögen die Bemühungen in Nürnberg gelten, wo man seit Jahren versucht, mit Ausstellungen und Dokumentationen, Führungen und Vorträgen vor Ort über die NS-Architektur aufzuklären. Doch am heutigen, grundsätzlich laxen Umgang mit dem baulichen Erbe des Dritten Reichs scheint dies nichts geändert zu haben: In Berlin, wo 1984 schon im Rahmen der IBA – der Internationalen Bauausstellung – das vorhin erwähnte Diplomatenviertel am Tiergarten als postmodernes Villenquartier wieder aufgebaut und teilweise restauriert wurde, in Berlin also werden die NS-Staatsbauten in der Stadtmitte gerade renoviert, um künftig den Ministerien der Bundesregierung zu dienen. Es ist eine bizarre Vorstellung, daß in einigen Jahren der deutsche Außenminister Staatsgäste in der ehemaligen Ehrenhalle der Reichsbank empfangen könnte oder der

Finanzminister im ehemaligen Reichsluftfahrtministerium amtieren wird und womöglich dort, wo Göring über Bomberplänen brütete, nun neue Steuergesetze ausbrüten könnte. Überraschung aber wäre hierbei eine unangemessene Reaktion. Schließlich werden die Politiker nur fortsetzen, was im Tiergartenviertel Diplomaten, Wirtschaftsleute und Künstler seit Jahren praktizieren.

Gegenwärtig also stellen wir uns taub gegen die Worte in Stein oder sind es sogar. Womit wir die Abwehrstrategie fortsetzen und variieren, die seit 1945 gegenüber den NS-Bauten eingehalten wird. Wir fürchten unterbewußt die NS-Architektur. Daran ändert nichts, daß die Patina von fünf Jahrzehnten samt der mentalen kollektiven Allianz aus Gewohnheit, Gleichgültigkeit und Ignoranz die Strahlkraft der Bauten mit einem mattierenden Schleier überzogen hat. Die erhaltenen NS-Bauten führen eine Doppelexistenz: Dem Bewußtsein sind sie Architekturen unter vielen anderen oder allenfalls schuldlose Zeugen einer verbrecherischen Ära, an deren Untaten man mit einigen Gedenktafeln erinnert. Dem Unterbewußtsein aber scheinen sie noch immer mit jener Suggestion zu drohen, mit der das Nazi-Regime sie einst aufblühte.

Eben dies enthüllen die Fotografien von Edgar Lissel. Auf seinen Aufnahmen leuchten die Bauten der Diktatur. Sie senden farbige Lichtkaskaden aus und sind umgeben von Nymphen, als deren Quelle banale Straßenlaternen oder Beleuchtungsanlagen nicht mehr auszumachen oder bedeutungslos sind. So fotografisch inszeniert, werden sie erneut zu dem, was sie unter den Nazis waren: geheimnisvoll festliche, selbstleuchtende Kulissen. Daß sie als solche wirken sollten, hatten die Nazis selbst erklärt. 1940 hieß es in einem Prachtband über die sogenannte Neue Deutsche Baukunst: „Gestalt und Ausdruck dieser Bauten und Feierräume sind ohne Vorläufer in unserer Geschichte. Denn der einmalige neue

Inhalt bestimmt die Gesamtform. Sie ist entwickelt aus der Gestaltung der ersten Kundgebungen der Partei unter freiem Himmel: Fahmentücher, Masten, Tribünen, Lichtkegel der Scheinwerfer waren die ersten baulichen Mittel. Aus ihnen erwächst nun die Neugestaltung der deutschen Städte.“

Fotografien, die während des Dritten Reichs von diesen Bauten und den Veranstaltungen gemacht wurden, zeigen das Übermaß an Inszenierung. Dem heutigen Betrachter bezeugen sie den architektonischen und sozialen Vollzug einer verblasenen, aber offenkundig ungeheuer wirksamen messianischen Galsromantik. Lichteffekte, Dekorationen und die Massenrituale steigerten die Architektur zu scheinbar kristallinen Gebilden, die dem Wortbombast der Propaganda von Reinheit, Rasse und Sendung Nachdruck und Scheingültigkeit verliehen.

Die Funktionsmechanismen dieser Massenhysterien hat Klaus Theweleit analysiert. Er bezeichnet die Feiern der Nazis als „Organisation der Erfahrung einer Lust“: „Ihr darf“, so Theweleit, „nicht das Fehlen gedanklicher und sprachlicher Qualität vorgeworfen werden. Zusammenführung, Berührung, Erleuchtung können ja nur geschehen, weil nicht die Konzentration auf ein Gesagtes stattfindet. Deshalb betonen die Erleuchteten immer so sehr, was geschieht; sie fühlen sich als Handelnde, sie selber sind es, die sich berauschen im großen Dom, im Tempel, den der Führer in Gestalt seiner Rede um sie baut. Das ist seine Arbeit, der Rausch die ihre.“ Zur Arbeit des Führers, so läßt sich in unserem Zusammenhang fortsetzen, gehörte es auch, buchstäblich Dome und Tempel der Erleuchtung und des Rausches zu bauen. Manchmal – gottlob in harmlosen Formen – können wir diesen alles Denken ausschaltenden Rausch, zu dem Nazi-Architektur ihren entscheidenden Teil beitrug, noch nacherleben. In den Pop- und Rockkonzerten zum Beispiel in der Berliner Waldbühne, von der kaum noch jemand

weiß, daß sie 1937 als Dietrich-Eckart-Bühne der pathetisch inszenierte Schauplatz nächtlicher Wehespiele und Nazi-Kulte gewesen ist. In den Fotografien von Edgar Lissel werden diese kultisch-ekstatischen Züge der NS-Architektur zum Vorschein gebracht, aber auch auf eine entscheidende Weise umgedeutet. Lissel zeigt durch die Technik der Camera obscura menschenleere Bauten und Plätze. Selbst wenn während der mehrstündigen Dauer des Fotografierens sich zufällig einmal Personen auf den Schauplatz verirrt, so verschwanden sie auf den Fotografien oder hinterließen allenfalls schlierige, unidentifizierbare Spuren. So wird reproduziert, was die Bauten beanspruchen – menschenenthobene Ewigkeit, Monumentalität, die der, wie Hitler es formuliert hatte, Flucht der anderen Erscheinungen trotz.

In der Starre und schaurigen Leere auf den Fotografien Edgar Lissels wird ein Grundzug der NS-Bauten und derer, die sie schufen, bloßgelegt. Die Nazi-Diktatur, so hat Jean Clair in seinem Essay über „Das Dritte Reich als Gesamtkunstwerk“ dargelegt, bemächtigte sich des „Nullpunkts der Zeit“. Lissels Fotografien halten eben diesen Zeitstillstand fest. Indem sie dies tun, ersetzen sie die einstigen Massenekstasen durch eine Art Ekstase der Innerlichkeit. Wie auf vielen Bildern der Romantik und den Gemälden Caspar David Friedrichs steht das isolierte, ausgesetzte Individuum – sprich: der Betrachter – einer menschenleeren Szenerie gegenüber. Und was bei Friedrich die gleichermaßen Grauen und Sehnsucht, Selbstaufflösung und Nichtigkeit suggerierende Erhabenheit einer vom Menschen unabhängigen majestätischen Natur ist, das sind in den Fotografien Lissels die monumentalen Architekturen.

Eine weitere Parallele zur Kunst Friedrichs bietet sich in den Fotografien: Wie bei dem romantischen Künstler ist auch bei Edgar Lissel die Farbe ein ent-

scheidender Bedeutungsträger. Analog den Gemälden Friedrichs entspringt auf den Fotografien Lissels die Farbe zwar der natürlichen Erscheinung und trägt doch deren Spuren; zugleich aber ist sie zum Stimulans verändert, das anderes als das unmittelbar Sichtbare andeutet. Wenn in Friedrichs Bildern aus dem Rot eines Sonnenuntergangs die Feuersbrunst der Freiheitskriege oder das vergossene Blut Christi wird, wenn das metallne Hellblau von Eisschollen sich zur Metapher einer in Hoffnungslosigkeit erstarrten Welt wandelt, so gewinnt in Edgar Lissels Aufnahmen das chemisch-natürlich bedingte Umschlagen der Farben metaphorische Qualität.

Die Camera obscura taucht die Gebäude in fahle oder aber hektisch-grelle Farben. Phosphoreszierend strahlen die NS-Bauten auf Edgar Lissels Fotografien. Verwesungsatmosphäre geht von ihnen aus oder auch das, was wir uns vom todbringenden Leuchten des Plutoniums ausmalen. In der Fotografie verbreiten damit die NS-Architekturen eben jenen Todesglanz, den sie ehemals mit dem warmen Gelb oder reinen Weiß der Scheinwerfer tarnen.

Todessehnsucht war ein Grundzug der Baukunst im Dritten Reich. Sie war nekrophil; sie manifestierte, was Karl Heinz Bohrer einmal von der Politik und Ideologie des Nationalsozialismus gesagt hat: „ein praktisches und mentales Todesritual“. Vorbilder der Staatsbauten waren – teils bewußt, teils unbewußt – häufig Grabarchitekturen, Mausoleen, Katakomben, Opferaltäre. So gesehen verkörperten die Bauwerke das, was die Masse der vor und in ihnen Handelnden unwissentlich war: Todgeweihte, die um so fiebriger ihre Lebenstüchtigkeit betonten, je drängender die tödliche Bestimmung sich ihrer bemächtigte.

Für dieses Scheinleben und seine Faszination findet sich in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in

dem den psychischen Dispositionen der Deutschen und ihres Faschismus nachgespürt wird, eine aufschlußreiche Szene. Auf einem abgelegenen Hof im Bayerischen läßt der Dichter einen deutschen Bauern, der alles andere als ein Bauer ist, chemischen Experimenten nachgehen. „Jonathan Leverkühn“, so Thomas Mann, „war ein Mann besten deutschen Schlages ... ein Spekulierer und Sinnierer“, gefesselt von „gewissen unglaublichen und geisterhaften Naturerzeugnissen, die ihm in sonderbarster Kultur zu züchten gelungen war. Ich werde den Anblick niemals vergessen. Das Kristallisationsgefäß, in dem er sich darbot, war zu drei Vierteln mit leicht schleimigem Wasser, nämlich verdünntem Wasserglas gefüllt, und aus sandigem Grund strebte darin eine groteske kleine Landschaft verschieden gefärbter Gewächse empor, eine konfuse Vegetation blauer, grüner und brauner Sprießereien ... Wenn Leverkühn uns fragte, was wir davon hielten, und wir ihm zaghaft antworteten, es möchten Pflanzen sein, – »nein«, erwiderte er, » es sind keine, sie tun nur so. Aber achtet sie darum nicht geringer!« Es stellte sich heraus, daß diese Gewächse durchaus unorganischen Ursprungs waren, mit Hilfe von Stoffen zustande gekommen, die aus der Apotheke stammten. Den Sand am Boden des Gefäßes hatte Jonathan mit verschiedenen Kristallen – chromsaurem Kali und Kupfersulfat – bestreut, und aus dieser Saat hatte sich als Werk eines physikalischen Vorgangs, den man als >osmotischen Druck< bezeichnet, die bemitleidenswerte Zucht entwickelt. Er zeigt uns, daß diese kummervollen Imitatoren des Lebens lichtbegierig, >heliotropisch< waren, wie die Wissenschaft vom Leben es nennt. Er setzte für uns das Aquarium dem Sonnenlicht aus, indem er drei seiner Seiten gegen dasselbe zu verschatten wußte, und siehe, nach derjenigen Scheibe, durch die das Licht einfiel, neigte sich binnen kurzem die ganze fragwürdige Sippschaft, und zwar mit so sehnsüch-

tigem Drängen nach Wärme und Freude, daß sie sich förmlich an die Scheibe klammerten und daran festklebten.“

Eben solche kummervollen Imitatoren des Lebens, heliotropisch und fragwürdig, waren bzw. sind die NS-Architekturen. Wie sehr, das zeigt sich in den spukhaften Fotografien Edgar Lissels. So erklärt sich denn auch der Doppelsinn des Titels dieser Ausstellung: „Illusion der Macht“ – das bedeutet nicht nur, daß die Bauten der Macht Illusionen übermittelten, sondern daß sie in einem höheren Sinne selbst lebensfeindliche und lebensuntüchtige heliotrope Illusionen waren.

Die tödliche Illusion dieser Architekturen scheint heute mit den Massenekstasen, in denen diese sich erst vollende, verschwunden. Aber sie nistet, wie Edgar Lissels Fotografien enthüllen, gleichsam sprung- und abrufbereit in den Bauten. Und es hieße Zweckklügen verbreiten, wollte man die hier gezeigten Fotografien nur als Enthüllungskunstwerke darstellen. Von ihren Lichtkaskaden geht eine Faszination aus, der man sich nur schwer entziehen kann. Denn sie ermöglichen uns nicht nur, den Wesenskern der NS-Bauten zu erkennen, sondern erneuern auf ihre Weise auch deren Bannkraft.

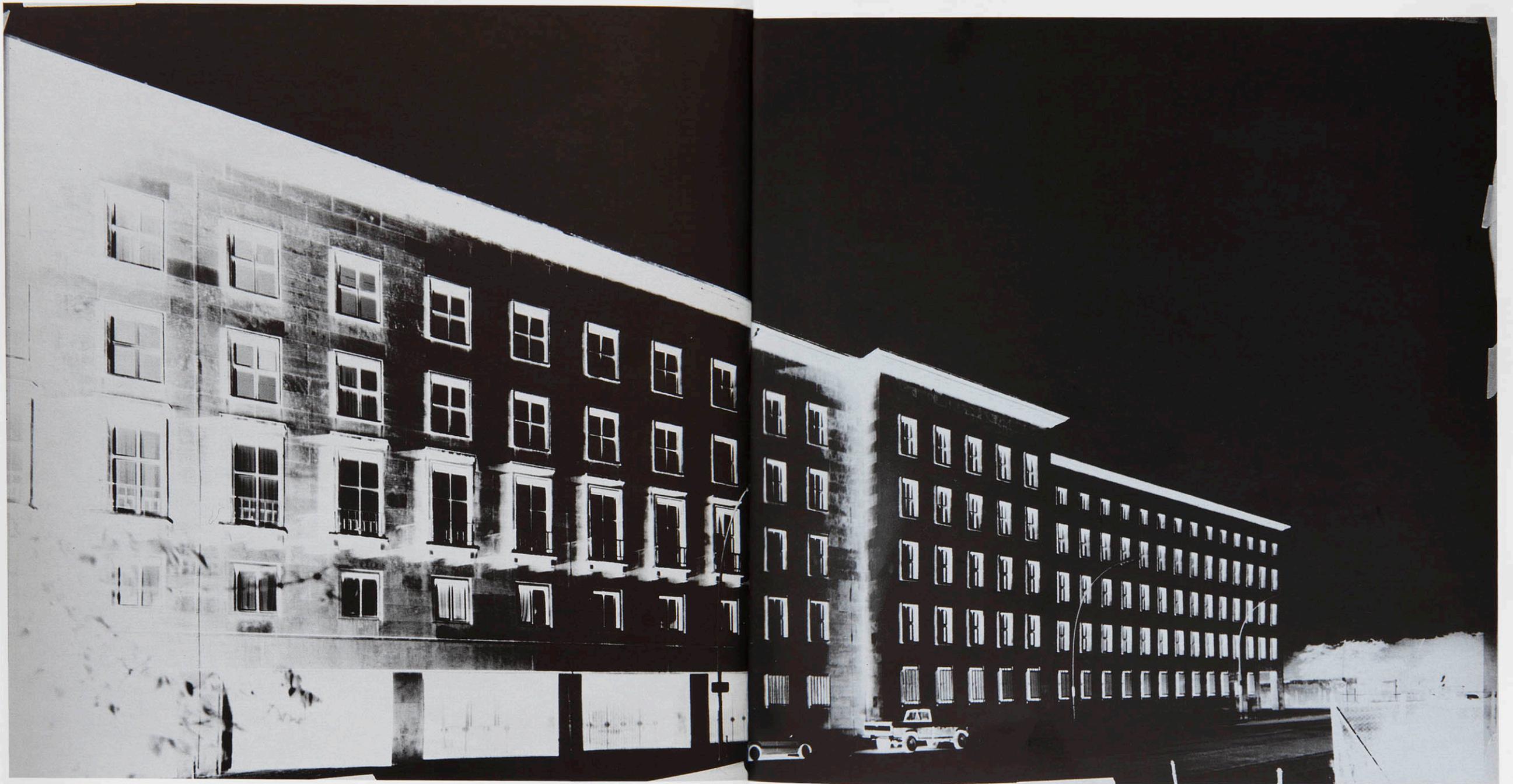
Greift man in diesem Zusammenhang noch einmal den Begriff von den sprechenden Steinen auf, so sind diese Fotografien der Sirenen gesang der NS-Architektur. Was Odysseus einst der Mast, an den er sich kettete, um ungefährdet den tödlichen Klängen lauschen zu können, ist uns das Wissen, daß wir Kunstwerken, Fotografien gegenüberstehen. Ein äußerst fragiler Halt. Wir betrachten nämlich Imit den Fotografien auch ein deutsches Trauma, das wie alle Traumata verführerische Anziehungskraft entwickelt, zur gleichen Zeit quält und befriedigt: Es ist die deutsche Lust am und Angst vor dem Untergang. Apokalyptische Visionen, wie sie in diesen Fotografien durchschimmern, sind international

hoch im Schwange. Für uns Deutsche besteht der zusätzliche unterbewußte Reiz, daß Deutschland die Welt bereits einmal an den Rand der Apokalypse getrieben hat. So verfolgen wir alarmiert und fasziniert Endzeitvisionen wie „Bladerunner“, „2001 – Odyssee im Weltraum“ oder „Apokalypse Now“, erkennen uns wieder in Luchino Viscontis „Verdammten“ oder im Zerrspiegel von Lina Wertmüllers „Nachtportier“. Wie die Kunst, so das Leben: Mit vergleichbarem Eifer führen Deutsche die Liste der internationalen Proteste und Protestakte gegen die französischen Atomwaffenversuche an.

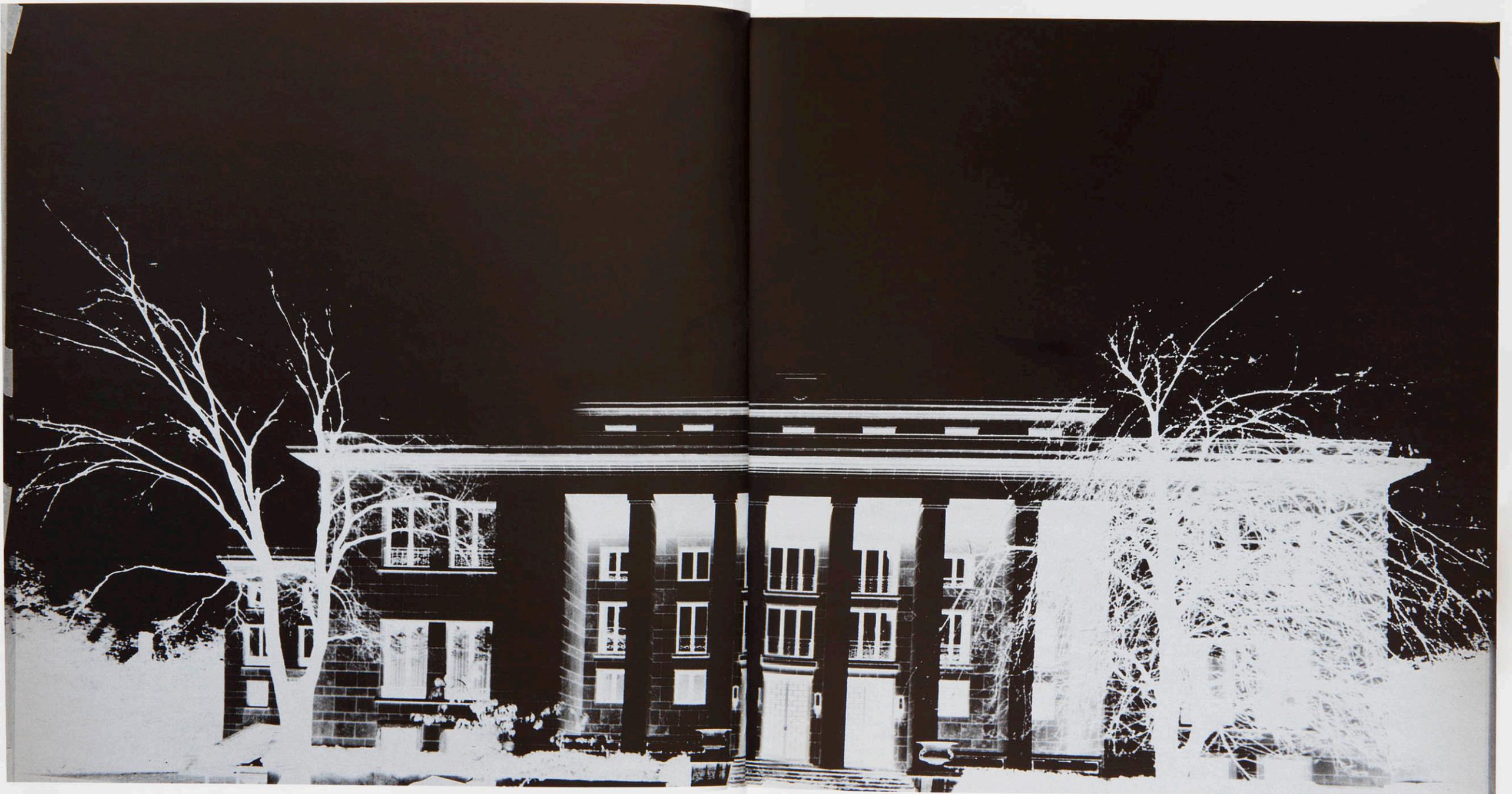
Wie alle Zeitgenossen, aber kraft unserer besonderen Geschichte in höherem und traumatischem Maße, sind wir Deutschen empfänglich für Untergangssängste und Untergangslüste. Im Unterschied zu den Deutschen im Dritten Reich begnügen wir uns nicht mit den unterschwelligeren Todesahnungen, wie sie die Propaganda oder die NS-Architekturen enthielten, sondern blicken offenen Auges in die Apokalypse. Dies macht auch den elementaren Unterschied aus zwischen jenen Ritualen, die in und vor den NS-Bauten einst zelebriert wurden, und jenem Erhabenheits- und Totenkult, der einen aus den Fotografien Edgar Lissels anweht: entzaubernd und verzaubernd, abschreckend und verlockend zugleich.

Die Fotografien Edgar Lissels tradieren also die Anziehungskraft der nazistischen Untergangsvisionen, offenbaren sie und üben sie damit auch erneut aus. Daß dem so ist, kann ihnen nicht vorgeworfen werden. Sie sind treue Diener unserer Empfindungen und Gedanken. So bleibt nur, darauf zu vertrauen, daß der Blick auf das Doppelwesen von Faszination und Abscheu, Spuk und Wirklichkeit der NS-Architektur, den diese Aufnahmen vermitteln, den Blick für die realen Bauwerke schärft. Wenn sie neue und wachsamere gesehen werden, wird die Sprache ihrer Steine vielleicht einmal vollständig

übersetzt werden können. Und statt der verdammenden Worte Habakuks, die wir an Gedenkstätten der Opfer zitieren, aber an den Bauten der Täter scheuen, könnte die Sprache der Steine uns anderes mitteilen. Die Erkenntnis zum Beispiel, die Hans Castorp in Thomas Manns „Zauberberg“ faßt, nachdem er in Wachträumen lange dem Lustsog von Apokalypsen erlegen war: „Der Mensch“, so heißt es da, „soll um der Güte und der Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“

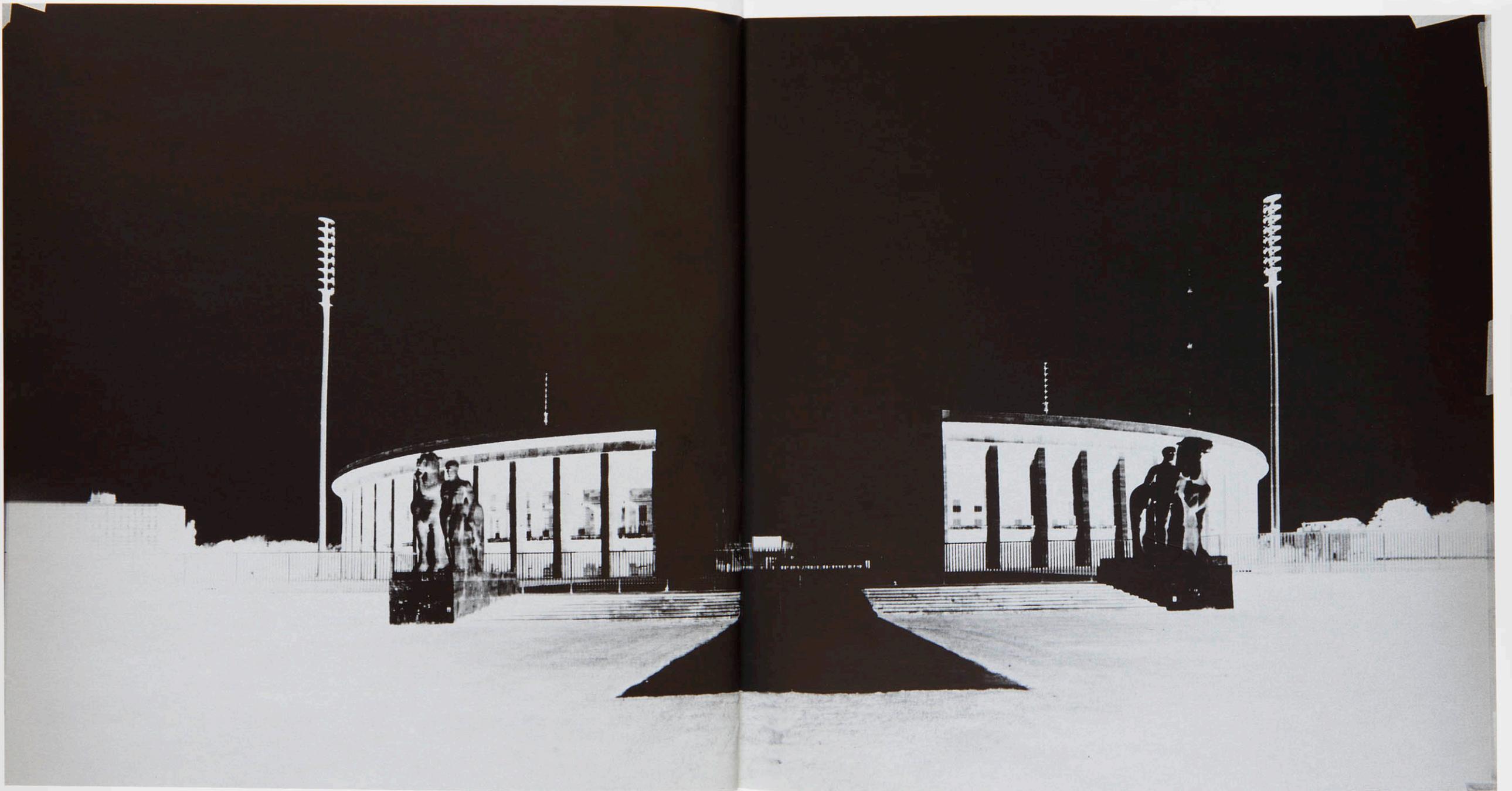


Ehemaliges Reichsluftfahrtministerium. Ernst Sagebiel, 1939. 125 x 250 cm



Ehemalige Japanische Botschaft. Ludwig Moshamer, 1938-42.

Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin. K. Kurokawa, T. Yamaguchi, 1986-88. 125 x 250 cm



Olympiastadion mit Marathontor. Werner March, 1934-36.

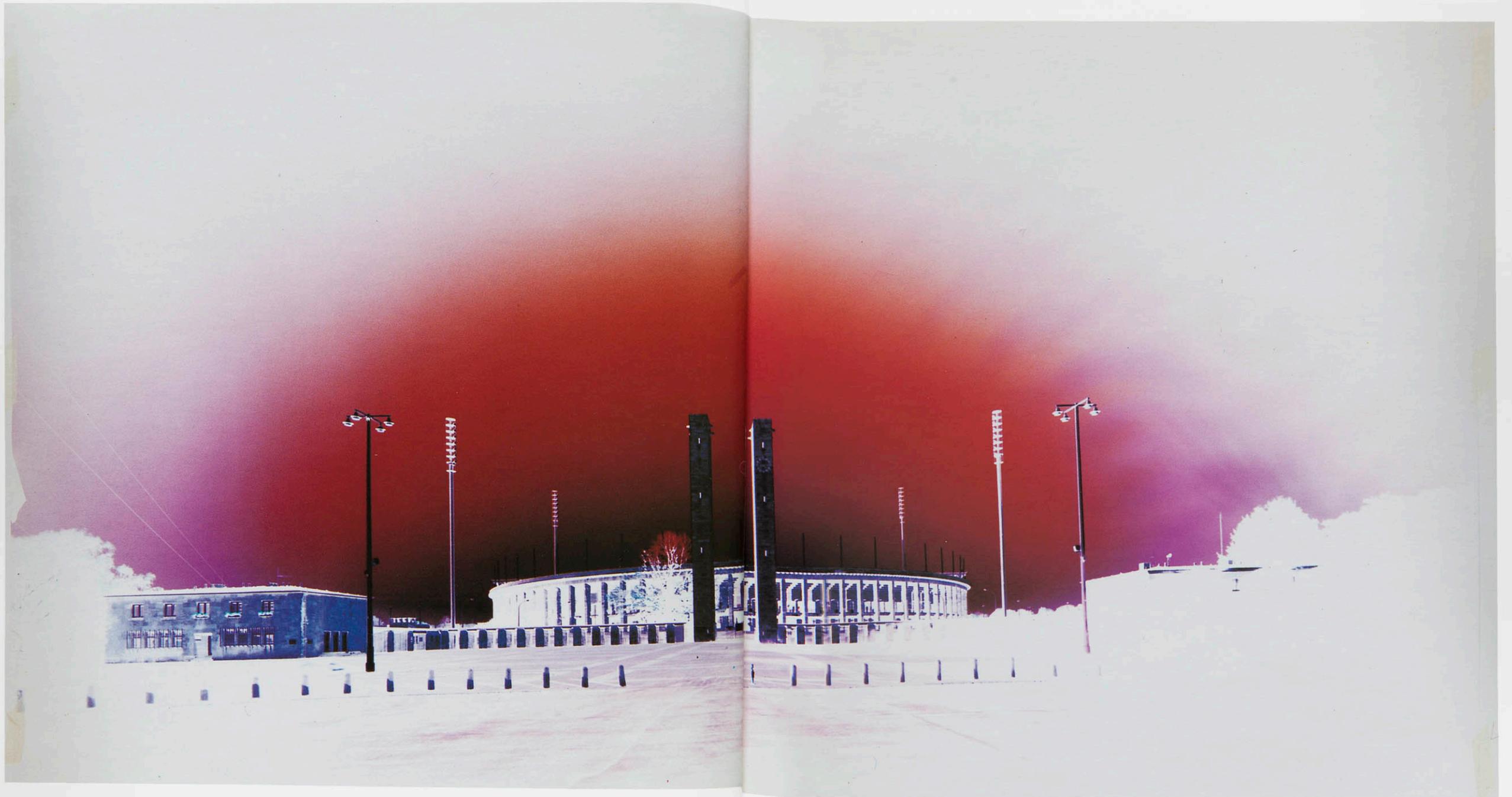
„Rossebändiger“ von Josef Wackerle. 122 x 250 cm



Olympiastadion, „Staffelläufer“ von Karl Albiker. 122 x 250 cm



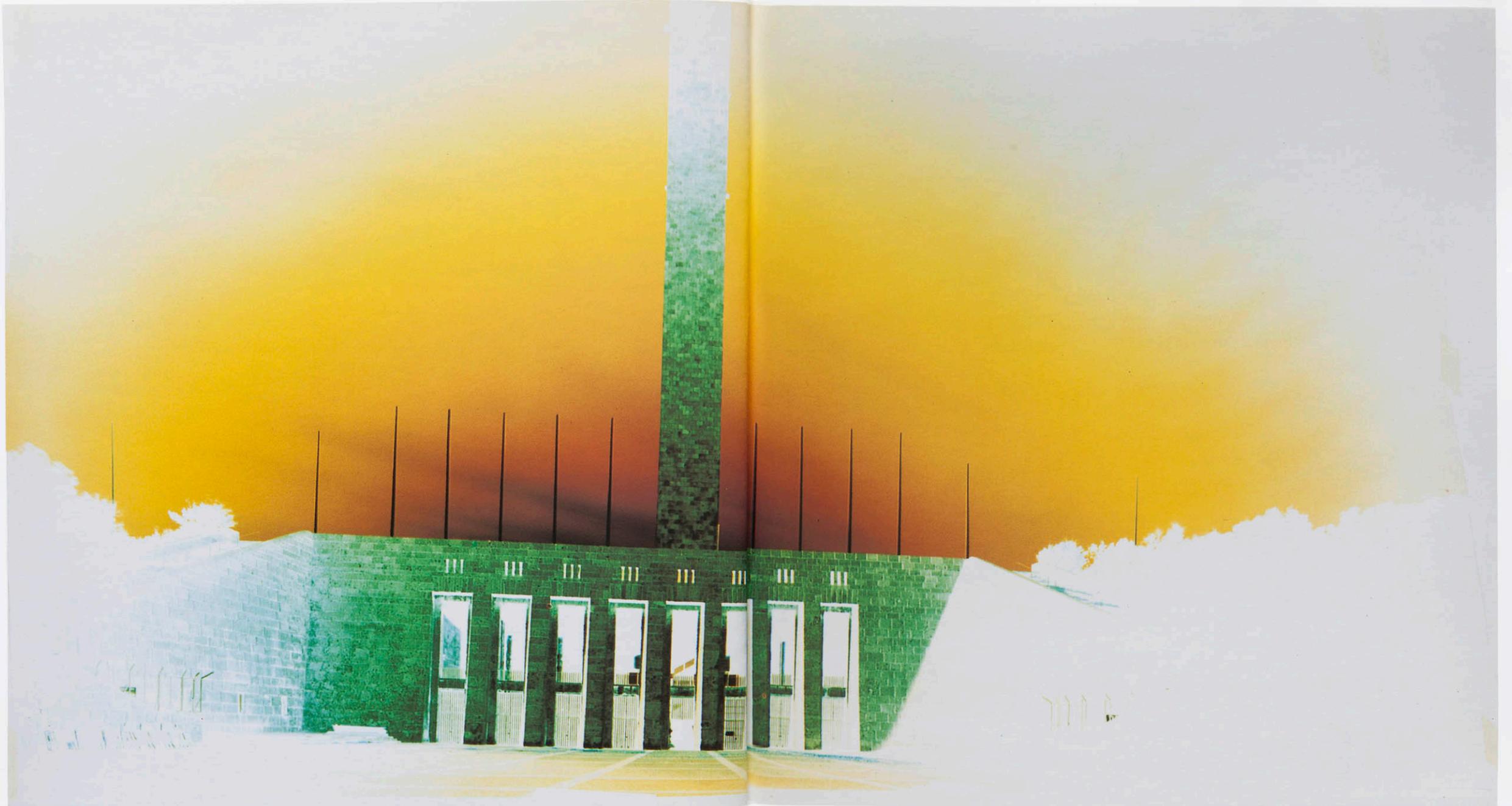
Olympiastadion, „Diskuswerfer“ von Karl Albiker. 122 x 250 cm



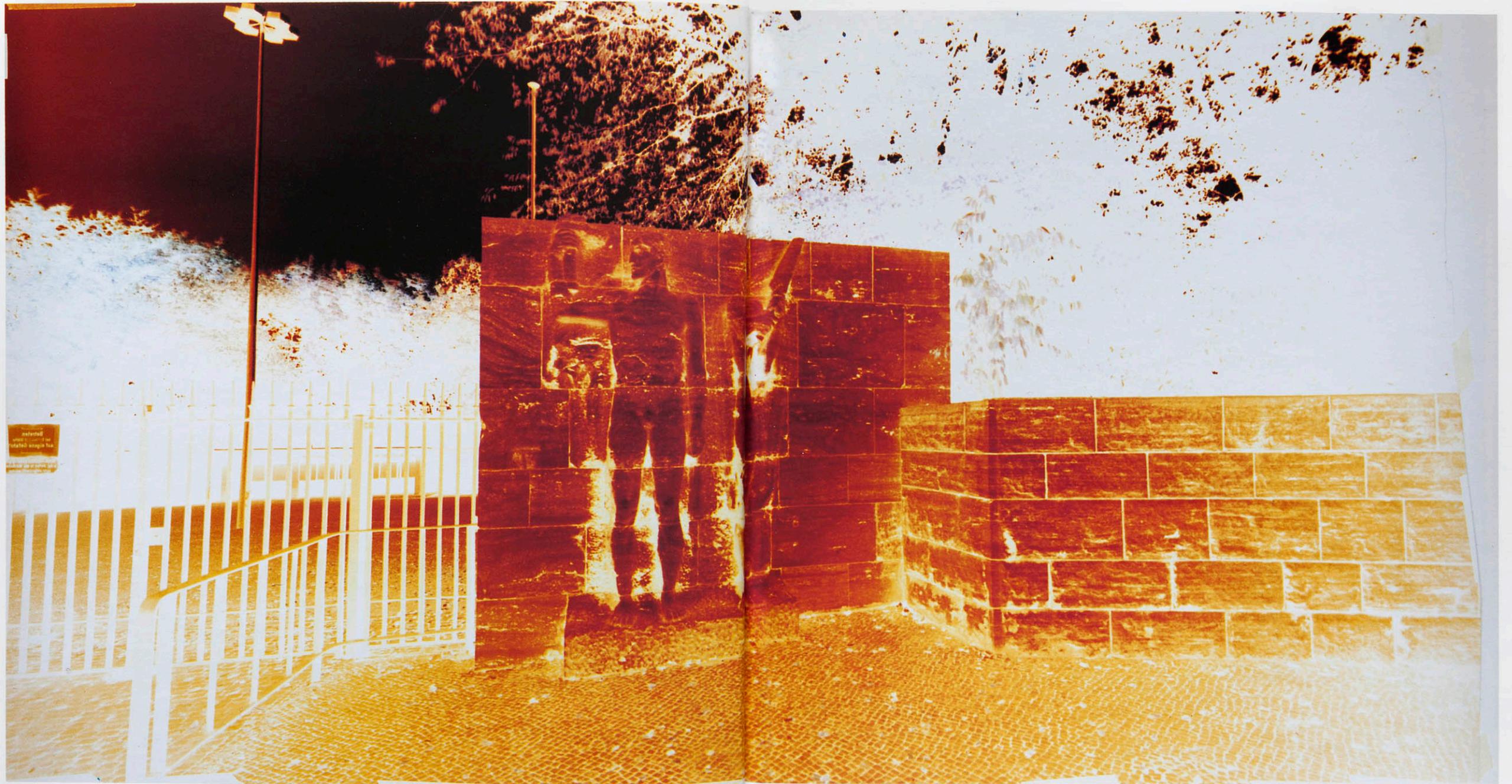
Olympiastadion. Werner March, 1934-36. 125 x 250 cm



Olympiastadion mit Figurengruppe (Diskuswerfer) von Karl Albiker. 125 x 250 cm



Glockenturm am Maifeld. Werner March, 1934-36. 125 x 250 cm



Waldbühne – Dietrich-Eckart-Bühne 1934-36.

Eingang mit Relief „Vaterländische Feier“ von Adolf Wamper. 125 x 250 cm



Messegelände, „Ehrenhalle“. Richard Ermisch, 1935. 125 x 250 cm



Flughafen Tempelhof. Ernst Sagebiel, 1936-41. 125 x 250 cm

Biografie

- 1965 in Northeim geboren
- 8/83-7/86 Berufsausbildung zum Druckvorlagenhersteller
- 9/86-7/91 Studium Kommunikationsdesign
(Schwerpunkt Fotografie) bei Prof. Puttnies
an der Fachhochschule Darmstadt
- 8/88-1/91 Auslandsaufenthalt in Mailand
Ausstellungen und freie Projekte als Fotograf
- seit 7/91 freier Fotograf

Fotonachweis Seite 4, Andreas Muhs

Impressum

Herausgeber Aedes East
D-10178 Berlin
Rosenthaler Straße 40-41
Tel.: 030 / 282 70 15
Fax: 030 / 282 21 20

Satz Architext Berlin
Druck Ruksaldruck, Berlin

©1995 Aedes und die Autoren