Utopisierungsräume als politische Instrumente. Architektur und Städtebau in totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

an der Ludwig-Maximilians-Universität

München

vorgelegt von

Isabella Claudia Cramer

aus München

2022

Referentin: Prof. Dr. Christine Tauber

Korreferent: Prof. Dr. Dietrich Erben

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Architekturen in totalitären Regimen 7
1. 1. Methodisch-begriffliche Annäherung: Der Utopisierungsraum in Diktaturen 9
1. 1. 1. Forschungslage zu Architektur in totalitären Regimen 9
1. 1. 2. Diktaturbegriff 12
1. 1. 3. Architektur als soziales Phänomen und politisches Instrument 14
1. 1. 4. Utopiebegriff 16
1. 1. 4. 1. Strukturmerkmale von Utopien 17
1. 1. 4. 2. Hirngespinst – Architektonische Utopien 20
1. 1. 4. 3. Der Utopisierungsraum 24
2. Palast der Sowjets 27
2. 1. Forschungsstand und Quellenlage zum Palast der Sowjets 28
2. 2. Gesellschaftliche und Politische Rahmenbedingungen der sowjetischen Utopie 30
2. 2. 1. Revolution als Voraussetzung für die neue Welt 30
2. 2. 2. Politisches System der UdSSR 33
2. 2. 3. Planung in Fünfjahresrhythmen 36
2. 3. Architektur und Revolution 40
2. 3. 1. Der neue Mensch und die neue (Um-)Welt 40
2. 3. 2. Erbauer der neuen Welt 44
2. 4. Ein neuer Palast für eine neue Gesellschaft 51
2. 4. 1. Standort und Verwaltungsstruktur des Palastes der Sowjets 52
2. 4. 2. Die Wettbewerbe für den Palast der Sowjets 57
2. 4. 2. 1. Der Vorwettbewerb 57
2. 4. 2. 2. Der Allunionswettbewerb: Wettbewerbsprogramm und Teilnehmer 60
2. 4. 2. 3. Ergebnisse: Die Niederlage der „modernen“ Architektur 64
2. 4. 2. 4. Ein Wettbewerb? 67
2. 4. 2. 5. Dritter Wettbewerbsdurchgang: Nationale Kollektive 69
2. 4. 2. 6. Vierter Wettbewerbsdurchgang: Ein vorläufiger Siegerentwurf 73
2. 4. 3. Utopie und Ideologie 77
2. 4. 3. 1. Vom monumentalen Gebäude zum Monument 79
2. 4. 3. 2. Zentralisierung und der Sozialistische Realismus 84
2. 4. 3. 3. Die Zukunft der Geschichte: „Stil“ und „Bedeutungsarchitektur“ 85
2. 4. 4. Palast-Innenraum und Totenkult 89
2. 5. Utopie im ganzen Land 93

2. 5. 1. Architektur und Stadtplanung im Wandel 93
2. 5. 2. Baracke versus Palast 97
2. 5. 3. Die Neustrukturierung Moskaus 100
2. 5. 3. 1. Die Stadtentwicklung Moskaus parallel zum Palast der Sowjets 100
2. 5. 3. 2. Der Moskauer Generalplan (1935) 105
2. 5. 3. 3. Die vollendete Utopie? 107
2. 5. 4. Die Moskauer Metro: Leben im Palast 112
2. 6. Resümee: Die Zentrums-Utopie 116
3. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg 118
3. 1. Forschungsstand und Quellenlage zum Reichsparteitagsgelände 119
3. 2. Die Parteitage der NSDAP 1923-29 122
3. 2. 1. Der erste Parteitag in München (1923) 122
3. 2. 2. Der Parteitag in Weimar (1926) 124
3. 2. 3. Der Deutsche Tag 1923 und die Parteitage in Nürnberg 1927 und 1929 125
3. 3. Die „Stadt der Reichsparteitage“ 128
3. 3. 1. Der Parteitag 1933 in Nürnberg 128
3. 3. 2. „Nürnberg, die deutsche Stadt“ 132
3. 4. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg 136
3. 4. 1. Standortgeschichte: Dutzendteich und Luitpoldhain 136
3. 4. 2. Administrative Voraussetzungen: Zweckverband und Albert Speer 138
3. 4. 3. Die Finanzierung des Reichsparteitagsgeländes 147
3. 4. 4. Der Ort der „Volksgemeinschaft“ 149
3. 5. Urbanistische Anlage des Reichsparteitagsgeländes 155
3. 5. 1. Entwurfs- und Planungsgeschichte des Reichsparteitagsgeländes 155
3. 5. 2. Das Reichsparteitagsgelände zwischen „Heiligem Hain“ und Naturbeherrschung 167
3. 6. Architekturen des Reichsparteitagsgeländes 174
3. 6. 1. Kongresshalle 174
3. 6. 1. 1. Der Architekt Ludwig Ruff 176
3. 6. 1. 2. Baubeschreibung: Kongresshalle 177
3. 6. 1. 3. Königsplatzbebauung und Reichsparteitagsgelände: Troost und Ruff 181
3. 6. 1. 4. Granit „aus allen Gauen Deutschlands“ 184
3. 6. 1. 5. Hitler im Zentrum des Volkes und der Nation 188
3. 6. 2. Feldumbauungen: Individuum und Gemeinschaft 191
3. 6. 2. 1. Luitpoldarena 193
3. 6. 2. 2. Luitpoldhalle 195
3. 6. 2. 3. Märzfeld und Große Straße 197
3. 6. 2. 4. Zeppelinfeld 198
3. 7. Ort der Massen reloaded 199
3. 7. 1. Das politische Fest und die Festgemeinschaft 199

3. 7. 2. Ort der „Masse“ und Monument „der Bewegung“ 203
3. 8. Kampf- und Volksgemeinschaft 207
3. 8. 1. „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“: Utopie im ganzen Land 207
3. 8. 2. Krieg: Der Weg zur Utopie 211
3. 8. 3. Der Lichtdom 214
3. 8. 4. Die Lager - „wie ein Gang durch Deutschland“ 221
3. 9. Das Deutsche Stadion 225
3. 9. 1. Die Architektur des Deutschen Stadions 225
3. 9. 2. Sport als politisches Fest 231
3. 10. Resümee: Das Reichsparteitagsgelände als Utopia 234
4. Der Palast der Republik 237
4. 1. Forschungsstand: DDR-Architektur 238
4. 2. Politik und Gesellschaft in der DDR 241
4. 2. 1. SED-Diktatur 241
4. 2. 2. Zwischen Satellitenstaat und internationaler Anerkennung 244
4. 2. 3. Wirtschaftspolitik 246
4. 3. Architektur- und Städtebaupolitik in der DDR der 1950er bis 1970er Jahre 250
4. 3. 1. Sozialistischer Realismus und nationale Traditionen 250
4. 3. 2. Post-stalinistisches Architekturgeschehen bis in die frühen 1970er Jahre 254
4. 3. 3. Zentralisierungen 256
4. 4. Zentrumsplanungen: Zentrales Gebäude und Palast der Republik 259
4. 4. 1. Bauplatzgeschichte und Bebauungskontext 259
4. 4. 2. Ost-Berliner Stadtplanung der 1950er und 1960er Jahre 262
4. 4. 3. Zentrales Gebäude 265
4. 5. Palast der Republik – Haus des Volkes 275
4. 5. 1. Grundsatzstudie zum Palast der Republik 275
4. 5. 2. Der Ausführungsentwurf des Palastes der Republik 281
4. 5. 2. 1. Außenansicht 281
4. 5. 2. 2. Rahmen und Glasfassade 282
4. 5. 2. 3. Maßwerk 284
4. 5. 2. 4. Gebäuderückseite 285
4. 5. 2. 5. Schmalseiten 286
4. 5. 2. 6. Innenraumgestaltung 287
4. 5. 3. Ein Rahmen für das Volk 291
4. 5. 4. Palastgalerie 295
4. 6. Referenzarchitekturen 298
4. 6. 1. Zwischen Neuem Bauen und zeitgenössischem Kulturbau 298
4. 6. 2. Kulturpaläste und Volkshäuser 303
4. 6. 3. Kaufhausarchitektur und die angebotene Utopie 305

4. 6. 3. 1. Der Innenraum und die Rolltreppe 305
4. 6. 3. 2. Kaufhausarchitektur 308
4. 6. 3. 3. Vermarktungsstrategien 310
4. 7. Dialektik von Architektur, Staat und Gesellschaft 312
4. 7. 1. Verschmelzung mit dem Stadtraum 312
4. 7. 2. Herrschaft durch Anti-Herrschaft 317
4. 8. Resümee: Die Standard-Utopie 320
5. Casa Poporului 323
5. 1. Forschungsstand: Architektur unter Ceaușescu 325
5. 2. Das präkommunistische Bukarest 328
5. 2. 1. Rōma und România 328
5. 2. 2. Stadtentwicklung zwischen Byzanz, Osmanischem Reich und Europa 330
5. 2. 2. 1. Brâncoveanu-Renaissance 332
5. 2. 2. 3. Von den Fanarioten (1716-1821) zum Paris des Ostens 335
5. 2. 3. Architektur und Städtebau im Königreich Rumänien 340
5. 2. 3. 1. „Modernisierung“ der Infrastruktur unter Carol I. 340
5. 2. 3. 2. Nationaler Stil und Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts 343
5. 2. 4. Der Generalplan 1935 345
5. 3. Kommunismus in Rumänien 349
5. 3. 1. Die Etablierung des kommunistischen Regimes 349
5. 3. 2. Ceaușescus Weg an die Macht: die Sozialistische Republik Rumänien 352
5. 4. Der Umbau beginnt: Architektur und Städtebau zur Zeit des Kommunismus 358
5. 4. 1. Zentralisierung und Architektenorganisationen 358
5. 4. 2. Sozialistische Architektur und die sozialistische Stadt 362
5. 4. 3. Generalplan 1954 365
5. 4. 4. „Restrukturierung“ Rumäniens unter Ceaușescu 369
5. 5. Das Centru Civic und die Casa Poporului 373
5. 5. 1. Umbau der Bukarester Innenstadt 373
5. 5. 2. Umgebungsbebauung 375
5. 5. 3. Wettbewerbe zur Umgestaltung Bukarests 377
5. 5. 3. 1. „Architekturwettbewerb“ 377
5. 5. 3. 2. Wettbewerb: Casa Poporului 383
5. 5. 4. Der Ausführungsentwurf der Casa Poporului von Anca Petrescu 387
5. 5. 4. 1. Architekturbeschreibung: Casa Poporului 387
5. 5. 4. 2. Innenraumgestaltung der Casa Poporului 392
5. 5. 5. Interpretation der Casa Poporului 395
5. 5. 5. 1. „Stile“ – rumänisch-römisch 395
5. 5. 5. 2. Bauform: Sozialistischer Realismus? 400
5. 6. Bulevardul Victoria Socialismului 403

5. 6. 1. Der Boulevard als Naturbeherrschung 403
5. 6. 2. Wohnbauten des Centru Civic 405
5. 6. 2. 1. Architektur entlang des Bulevardul Victoria Socialismului 405
5. 6. 2. 2. Architekturen am Piața Constituției und entlang des Bulevardul Libertăţii 408
5. 7. Interpretation des Straßenraums 409
5. 7. 1. Der hierarchische Boulevardraum 409
5. 7. 2. Der Boulevard als Utopisierungsraum 413
5. 7. 3. Kulturpatron Ceaușescu und der Ceaușescu-Stil 416
5. 8. Resümee: Die utopische Parallelstadt 419
6. Utopisierungsräume als politische Instrumente in totalitären Regimen 422
6. 1. Utopie und Herrschaft 422
6. 2. Orte für die Massen 427
6. 3. Zwischen Expansion und Isolation 428
6. 4. Die Architektur der Utopisierungsräume 433
6. 4. 1. Eklektizismus und Bedeutungsarchitekturen 433
6. 4. 2. Deutungsanleitungen 436
6. 5. Utopie, Ideologie, Dystopie 440

7. 1. Abbildungen……
7. 2. Abbildungsverzeichnis……
7. 3. Literaturverzeichnis…….

Ausschließlich zum Zweck der besseren Lesbarkeit wird in dem nachfolgenden Text auf eine gendergerechte Schreibweise verzichtet und das generische Maskulinum verwendet. Alle personenbezogenen Bezeichnungen und Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für alle Geschlechter.

„Was in Stein als Denkmal menschlichen Geistes für Jahrhunderte in die Höhe ragt, muß auf einer breiten und starken Grundlage des Empfindens beruhen. Ist wohl ein Einzelner der geistige Schöpfer, so braucht doch ein Bauwerk zu seiner Entstehung viele Hände und viele materielle Mittel, und um diese zum Regen zu bringen, muß der Architekt das Bewußtsein und die Kenntnis aller tieferen Empfindungen und Anschauungen in sich tragen, die die Gesamtheit beherrschen, für welche er bauen will, freilich nicht allein die ephemeren, das was man den ‚Zeitgeist' nennt, sondern vielmehr jene noch schlummernden latenten Seelenkräfte des Volkes, die, in Glauben, Hoffnung und Wünschen verhüllt, ans Licht streben und im höheren Sinne ‚bauen' wollen".[1] (Bruno Taut)

1. Architekturen in totalitären Regimen

Architekturen in totalitären und autoritären Regimen des 20. Jahrhunderts sind in der Vorstellung der meisten Menschen als repräsentative Monumentalbauten, vermeintlicher Ausdruck des Größenwahns, des Terrors und der Megalomanie der Diktatoren präsent – man denke etwa an NS-Deutschland, die Sowjetunion unter Stalin oder die Sozialistische Republik Rumänien unter der Führung Ceaușescus. Auch neuerdings können wir das Entstehen neuer autokratischer Systeme oder auch „hybrider Systeme" (zwischen Demokratie und Autokratie stehender Systeme) beobachten.[2] Wie die Türkei unter Erdogan konnten manche dieser Regime bereits mit ersten architektonischen Maßnahmen wie dem Bau des Präsidentschaftspalastes Ak Saray oder auch mit dem Wettkampf um die höchste Fahnenstange, an dem sich u.a. Tadschikistan und Aserbaidschan beteiligten, Schlagzeilen machen.[3] Eine Auseinandersetzung mit autoritären und totalitären Regimen sowie ihrer Architektur, die als „öffentlichste aller Künste" immer auch an der Repräsentation und Konstruktion von Staat und Gesellschaft beteiligt ist, scheint somit erneut von besonderer Relevanz.[4] Die Architekturen totalitärer Regime erschöpfen sich

[1] Taut 1919, Kap. „die Stadtkrone".
[2] Kailitz 2009, S. 220f.
[3] U.a.: Seibert 2014; Fatland 2017.
[4] Richard von Weizäcker, zit. nach: Schäfers 2014, S. 180.

dabei keineswegs in einer Repräsentation absoluter herrschaftlicher bzw. diktatorischer Macht und auch nicht in einer entsprechend monumentalen Formensprache, wenngleich Martin Warnke schon so treffend wie lakonisch bemerkte, dass „[d]ie geläufigste Art, eine soziale oder politische Überlegenheit geltend zu machen, […] das Imponieren durch quantitative Größe“ ist.[5] Zugleich ist die architektonisch geltend gemachte Überlegenheit wiederum nicht „allmächtigen“ politischen Herrschern vorbehalten – wie sich mit einem Blick auf das Empire State Building, die Petronas Towers, das Pentagon oder den Florentiner Dom mit der Kuppel Brunelleschis erkennen lässt.

In der vorliegenden Arbeit wird jedoch die repräsentative Architektur in totalitären, im weiteren Sinne europäischen Regimen des 20. Jahrhunderts im Vordergrund stehen. Dabei wird nicht angenommen, dass sich „totalitäre“ oder „diktatorische“ Architektur bzw. „totalitärer“ oder „diktatorischer“ Städtebau als konstant bleibende Kategorien einer Diktatur beschreiben lassen – so wie die Politik einer Diktatur nicht als statisches Konstrukt, sondern als dynamischer Prozess zu begreifen ist, so muss auch die Architektur, die (synthetisch) mit der Politik verwoben ist, als aktiver Teilbereich (des politischen Systems) gedacht werden.[6] Auch wenn Architektur selbst, ist sie einmal gebaut, ein relativ statisches Gebilde ist.

Nachfolgend sollen exemplarisch der Palast der Sowjets in Moskau (Planungsbeginn 1931), das ehemalige Reichsparteitagsgelände in Nürnberg (Planungsbeginn 1933), der Palast der Republik im ehemaligen Ost-Berlin (Planungsbeginn 1972) und die früher sogenannte Casa Poporului in Bukarest (Planungsbeginn 1977) und deren jeweilige städtebauliche Einbindung vergleichend und strukturanalytisch vor allem im Hinblick auf deren Mechanismen der „Utopisierung“ untersucht werden. Diese vier repräsentativen Architekturen der 1930er bis 1980er Jahre wurden bisher noch nie aus einer komparativen Perspektive betrachtet, fungierten sie doch allesamt als „high-profile“-Bauprojekte der jeweiligen totalitären Regime und dienten – so die zentrale These – maßgeblich der „Utopisierung“ (und „Ideologisierung“) der Bevölkerung. Die physische oder auch mediale Anwesenheit von Menschen in oder vor diesen Gebäuden machte aus der Architektur und ihrem städtebaulichen Kontext „Utopisierungsräume“. In ihnen und durch sie wurden Menschen von der Utopie, die (u.a. nach Karl Mannheim) stets mit der Ideologie verknüpft ist, überzeugt und auf sie eingeschworen. Diese Architekturen und ihre urbanen Kontexte machten unkonkrete, nicht anschauliche Ziele, Ideen und Vorstellungen in der Betrachterlenkung konkret, anschaubar und erlebbar. Als politisches Instrument sollten die Utopisierungsräume auf die Erzeugung soziopolitischer Realitäten einwirken, die das Verhältnis von Herrschern und Beherrschten über gemeinsame Zielvorstellungen zu vermitteln suchten. Der Diktator tritt dabei als Realisator der Utopie als einem von ihm – aber

[5] Warnke 1984, S. 14.
[6] Bodenschatz/Sassi/Welch Guerra 2015, S. 17.

auch von Großteilen der Bevölkerung – ideal vorgestellten, umfassenden Gesellschafts- und Staatsentwurf in Erscheinung. Architektur und Städtebau wurden so in all diesen Regimen in herausragender Weise dazu eingesetzt, eine konkrete Lebens[um]welt zu erzeugen und eine Realität hervorzubringen, die kollektiven Hoffnungszielen – in Anlehnung an Max Weber – Ausdruck verleihen und so zur Erzeugung der Utopie als ideal vorgestelltem, umfassendem Gesellschafts- und Staatsentwurf unter der Führung des Diktators beitragen sollten.
Im Folgenden werden zunächst zentrale Begriffe, Leitkonzepte wie „Utopisierungsraum" sowie Arbeitsmethoden definiert, bevor die Fallbeispiele in chronologischer Abfolge untersucht werden. Bei den Fallbeispielen wird jeweils schwerpunktmäßig gefragt, wie Utopisierungsräume erzeugt werden, welche Architekturen und Mechanismen hierbei Anwendung finden und welche Relationen dort zwischen Beherrschten und Herrschern ausgebildet werden. Um diese Fragen erörtern zu können, kann nur ein interdisziplinärer Ansatz in Frage kommen, denn es müssen sowohl historische Bedingungen für die Entstehung kollektiver Zielvorstellungen erarbeitet als auch die Herrschaftsstrukturen sowie die relationalen Aspekte von Politik, Architektur und Gesellschaft analysiert werden. Der Vergleich der hier beispielhaft ausgewählten Architekturen und Räume zeigt letztlich, dass auch politisch und ideologisch verschieden ausgerichtete Diktaturen, Architekturen in strukturanaloger Weise als Handlungsräume in ihr politisches System und dessen zukünftige Entwicklung einbinden. Das, was zu der jeweiligen Zeit in der entsprechenden Gesellschaft über Architektur gedacht wird, trägt jedoch wie die spezifischen politischen Ziele und Ansichten ihrer Erbauer, zu teilweise anderen konkreten Gestaltungen dieser Räume bei.

1. 1. Methodisch-begriffliche Annäherung: Der Utopisierungsraum in Diktaturen

1. 1. 1. Forschungslage zu Architektur in totalitären Regimen

In der Kunst- und Architekturgeschichte wird die architektonische Selbstdarstellung diktatorischer Herrschaftssysteme zumeist – anders als etwa in der Totalitarismusforschung oder den Politikwissenschaften – in einer nationalen Perspektive studiert. Erste Publikationen zu Kunst und Architektur in europäischen Diktaturen erschienen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und damit nach dem Ende erster Diktaturen wie der faschistischen Mussolini-Diktatur in Italien, die auch die erste war, die sich in der Zwischenkriegszeit ausgebildet hatte. In Deutschland wurden erste Arbeiten zur Kunst und Architektur im Nationalsozialismus erst seit den 1960er Jahren vorgelegt, wo man offenbar verdrängender, aber dann auch kritischer mit dem Erbe der Vergangenheit umging als etwa in Italien. Während Hildegard Brenner mit der Auswertung und Diskussion kulturpolitischer Quellen in „Die Kunst im Nationalsozialismus"

(1963) und Anna Teut mit „Architektur im Dritten Reich. 1933–1945“ (1967) erste Grundlagen für nachfolgende Forschungen schufen, vertraten andere Kunsthistoriker wie der aus Deutschland nach England emigrierte Nikolaus Pevsner (1902-1983) weiterhin die Ansicht, dass jedes Wort über die Kultur des Nationalsozialismus bereits zu viel sei.[7] Mit „Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik“ legte Joachim Petsch 1983 ein erstes umfassendes Überblickswerk zur Architektur und Kunst des Nationalsozialismus vor. Nach der Auflösung der Sowjetunion 1991 sowie mit einer größeren zeitlichen – wohl auch persönlichen – Distanz zu den Zwischenkriegs-Diktaturen, besonders des Nationalsozialismus, erlebte die Forschung zur Kunst und Architektur in Diktaturen eine Konjunktur und brachte nun auch vermehrt (kunst-/architektur-)historische, komparative Untersuchungen hervor. Wurde der Vergleich verschiedener Diktaturen zwar zunächst von zahlreichen Historikern heftig kritisiert (vgl. „Historikerstreit“), die aus der Singularität der jeweiligen Diktaturen deren nicht vergleichbaren Charakter ableiteten, so hat sich der Diktaturen-Vergleich heute als Methode in den Geschichtswissenschaften und auch in der Kunst- und Architekturgeschichte etabliert – wenn auch in der Kunst- und Architekturgeschichte weiterhin länder-, system-, typologie- und einzelfallspezifische Analysen überwiegen.

Sowohl in komparativen Studien als auch in Einzelfallstudien lässt sich in der Architekturgeschichte ein Forschungsschwerpunkt auf die repräsentativen Architekturen und den Städtebau NS-Deutschlands, der Sowjetunion unter Stalin sowie Italiens unter der Herrschaft Mussolinis ausmachen – in den letzten Jahren entstanden zudem vermehrt Arbeiten über die Architektur und den Städtebau des Franco-Spaniens sowie des Salazar-Portugals.[8]

Einen frühen grundlegenden Überblick konnten so etwa der von Jan Tabor herausgegebene, zweibändige Ausstellungskatalog „Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956“ (1994) sowie der Katalog „Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945“ (1995/1996) vermitteln, während der neuere, von Harald Bodenschatz, Piero Sassi und Max Welch Guerra vorgelegte Sammelband „Urbanism and Dictatorship. A European Perspective“ (2015) konkret den Städtebau der Diktaturen Italiens, Deutschlands, der Sowjetunion, aber nun auch Portugals und Spaniens in den Blick nahm.[9] Zwar finden gelegentlich auch andere Zwischenkriegsdiktaturen Europas wie die Ungarns oder Griechenlands Beachtung, jedoch sind die Architektur und der Städtebau

[7] Pevsner 1967, S. 466.

[8] Siehe u.a.: Max Welch Guerra (Hrsg.): Städtebau unter Salazar. Diktatorische Modernisierung des portugiesischen Imperiums 1926–1960, Berlin 2019; Esther Almarcha Núñez-Herrador/Rafael Villena Espinosa/María Pilar García Cuetos (Hrsg.): Spain is different. La restauración monumental durante el segundo franquismo, Pamplona 2019.

[9] Siehe: Kat. Ausst. Wien 1994; siehe auch: Kat. Ausst. London/Barcelona/Berlin 1995/1996.

in Diktaturen, die sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg ausbildeten, weniger oft Untersuchungsgegenstand der Kunst- und Architekturgeschichte.[10] Die Architektur und besonders der Städtebau in der Deutschen Demokratischen Republik stellen hier wohl noch die meistbeachtesten Ausnahmen dar. In komparatistischer Hinsicht ist dabei besonders die Gegenüberstellung der beiden deutschen Diktaturen – NS-Deutschlands und der DDR – verbreitet.

Die Verwendung des Utopiebegriffs im Kontext von Diktaturen ist in der Kunst- und Architekturgeschichte nicht per se populär. Der Utopiebegriff etablierte sich im Zusammenhang mit Diktaturen vor allem deswegen, weil er in Folge des Zusammenbruchs der Sowjetunion 1989 für die Kunst und Architektur der Sowjetunion, so auch der frühen Stalin-Zeit, Eingang in die kunst- und architekturhistorische Forschung fand. Dennoch überwiegt in der Forschungsliteratur zur Sowjetunion bis heute die Verwendung des Utopiebegriffs für die russische und dann sowjetische Kunst und Architektur der „Avantgarde" der 1910er und 1920er Jahre und nicht der Stalin-Diktatur – wenn hier auch eine Überlappung in den späten 1920er und 1930er Jahren auszumachen ist.

Eine frühere Assoziation von Utopie und diktatorischer Architektur entwickelte sich über den Umweg der sogenannten „Revolutionsarchitektur". Dieser Begriff etablierte sich maßgeblich durch die Arbeiten Emil Kaufmanns, der ihn „als Ersatz für das ‚unfruchtbare Schema' der Königsstile [nach der Französischen Revolution] gewählt" und auf die architektonischen sowie architekturtheoretischen Arbeiten Étienne-Louis Boullées, Jean-Jacques Lequeus und Claude-Nicolas Ledoux' angewandt hatte, seit den 1930er Jahren in der Kunstgeschichte.[11] Für die architektonischen Konzepte und Entwürfe dieser Architekten verbreitete sich in der architekturhistorischen Forschung in den 1960er Jahren der Utopiebegriff – vor allem im Sinne phantastischer Entwürfe.[12] Gerade die megalomanen Entwürfe Boullées waren es dann, die einerseits etwa von Hans Sedlmayr (1939/1940) „in eine geistesgeschichtliche Reihe mit ‚bodenlosen' Entwürfen aus der Zeit der russischen Revolution gestellt" wurden und andererseits deutliche Ähnlichkeit mit den monumentalen Entwürfen der NS-Diktatur aufwiesen, auf die konkret erst Adolf Max Vogt 1970 hingewiesen hat, so dass auch ein theoretischer/ideengeschichtlicher Zusammenhang utopischer Entwürfe mit der nationalsozialistischen Architektur und nicht nur der russischen „Avantgarde"-Architektur hergestellt war.[13] Heute ist die Verwendung des Utopiebegriffs in der Kunst- und Architekturgeschichte weiterhin vor allem für die Sowjetunion und auch andere sozialistische Diktaturen populär, jedoch weniger für nicht-

[10] In: António Costa Pinto/Aristotle A. Kallis: Rethinking fascism and dictatorship in Europe, Basingstoke [u.a.] 2014, finden u.a. die Zwischenkriegsdiktaturen Spaniens, Portugals, Griechenlands, Ungarns, Österreichs und Rumäniens Erwähnung.
[11] Philipp 1990, S. 9.
[12] Ebd., S. 12.
[13] Ebd., S. 11.

sozialistische Diktaturen, besonders nicht für die NS-Deutschlands. Eine Ausnahme stellt etwa der interdisziplinär angelegte Sammelband „Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit“ (2003) dar, der auch Beiträge über die Architekturen in den Diktaturen Italiens und Deutschlands beinhaltet, die vor dem Hintergrund der „Utopie“ besprochen werden.[14] Auch Niels Gutschow und Barbara Klain haben etwa für ihre Einzelfallstudie der Stadtplanung Warschaus durch die Nationalsozialisten auf das Konzept der Utopie zurückgegriffen.[15]

1. 1. 2. Diktaturbegriff

Die wissenschaftlichen Beschreibungen der verschiedenen totalitären und autoritären Regime des 20. Jahrhunderts als Diktaturen – etwa der Sowjetunion, Italiens, Litauens, Deutschlands, Spaniens, Portugals, Rumäniens, Ungarns, Griechenlands, Chinas, Nordkoreas oder Chiles –, und hier besonders der des frühen 20. Jahrhunderts, prägen bis heute den ansonsten wenig konkreten und von seiner ursprünglichen Bedeutung weit entfernten Diktaturbegriff. In der römischen Antike bezeichnete „dictator“ ursprünglich eine Art politisches „Notfallamt“, das auf die Dauer von sechs Monaten beschränkt war. Niccolò Machiavelli, der den Diktaturbegriff mit seinen „Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio“ (1531) in den politischen Diskurs der Neuzeit einführte, interpretierte Diktaturen noch in ähnlich strukturkonservativer Weise als verfassungserhaltende Notstandsmaßnahmen.[16] Im Zuge der Französischen Revolution verschob sich die Bedeutung von Diktatur zu einer die Republik in ihrer Freiheit nicht erhaltenden, sondern zerstörenden Regierungsform. Unter der Führung Robespierres wurde im April 1793 mit dem Wohlfahrtsausschuss eine (Notstands-)Regierung etabliert, die auf die als Bedrohung wahrgenommene Fraktionenbildung und entsprechende Gruppeninteressen reagierte, um weiter verfassungsgemäß regieren zu können.[17] Diese Diktatur diente aber „nicht der Aufrechterhaltung des Verfassungszustandes mit extrakonstitutionellen Mitteln, sondern hatte die Schaffung eines verfassungsfähigen Zustandes mit den Mitteln einer uneingeschränkten Macht zur Aufgabe“ und war nicht als zeitlich und inhaltlich beschränktes Amt vorgesehen wie die Diktatur in ihrer republikanisch-römischen Bedeutung.[18] Der Diktaturbegriff wurde in der Folge – u.a. durch die Kritik an Robespierre als einem „dictateur“ – zunehmend negativ konnotiert verwendet und mit dem Begriff der Tyrannei gleichgesetzt – so

[14] Siehe: Hardtwig 2003.
[15] Siehe: Niels Gutschow/Barbara Klain: Vernichtung und Utopie. Stadtplanung Warschau 1939-1945, Hamburg 1994.
[16] Münkler 2003, S. 90.
[17] Ebd., S. 89.
[18] Ebd., S. 89.

wurde etwa Napoleon Bonaparte als „dictateur“ und „tyran“ beschimpft.[19] „Aus einer Institution zur Aufrechterhaltung der *republikanischen* Ordnung“ wurde so im Laufe des 19. Jahrhunderts sowohl „ein politisches Mittel zur reaktionären Aufrechterhaltung“ der gesellschaftlichen Ordnung als auch der „revolutionären Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung“.[20] Als kleinster gemeinsamer Nenner blieb bis heute erhalten, dass es sich bei der Diktatur um ein politisches System handelt, in dem die weitreichende politische Macht in einer Person – oder in einer kleinen Gruppe von Personen – konzentriert ist. In diesem allgemeinen Bedeutungsgehalt kann der Diktaturbegriff auch hier Anwendung finden. In der neueren Totalitarismusforschung, die sich zeitgleich zu der Entstehung der ersten Diktaturen in Europa in den 1920er Jahren auszubilden begann, findet der Begriff jedoch angesichts des historischen und semantischen Ursprungs des Diktaturbegriffs und seiner fehlenden Ausdifferenzierungen heute keine Verwendung mehr. Stattdessen wird dort kontinuierlich an der Ausarbeitung differenzierterer Kategorien und Begrifflichkeiten gearbeitet. In der kunst- und architekturhistorischen Forschung ist der Begriff bis dato gültiger Standard – wohl auch deshalb, weil dort bisher schwerpunktmäßig die Kunst und die Architektur totalitärer Systeme der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht wurden, wobei sich der Begriff Diktatur als Synonym für totalitäre Regime etablierte.

Darüber hinaus soll aber auch auf das in der Totalitarismusforschung weitverbreitete Modell von Juan Linz zurückgegriffen werden, mit dem zwischen modernen – und hier zwischen totalitären, autoritären und demokratischen – sowie „prämodernen, traditionell begründeten Herrschaften“ unterschieden wird.[21] Wie Kailitz herausstellte, erweist sich die Unterteilung in „prämodern“ und „modern“ als problematisch, denn die Beispiele, die Linz in den 1970er Jahren für prämoderne Herrschaften anführt, etwa die Herrschaft „des Königs von Nepal und einiger Könige, Emire und Scheichs der arabischen Halbinsel“, existierten durchaus in „der Moderne“, weshalb Kailitz folgerichtig die Ergänzung der „Kategorien des Sultanismus und der traditionellen Monarchien“ für die Herrschaftsformen der Moderne vorschlägt.[22] Die beiden nicht-demokratischen Systeme, der Totalitarismus und der Autoritarismus, lassen sich dabei nach Linz als Diktaturen bezeichnen.[23] Für die nachfolgenden Untersuchungen erweist sich besonders die Kategorie des Totalitarismus als grundlegend. Alle Beispiele dieser Arbeit

[19] Nolte 1972, S. 908 f.
[20] Münkler 2003, S. 96.
[21] Kailitz 2009, S. 213f.
[22] Ebd., S. 213f.; Das Konzept „Moderne“ wird für den Bereich der Architektur- sowie Kunstgeschichte, wie für zahlreiche andere Disziplinen, weiterhin diskutiert und interpretiert und lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Moderne Architektur soll im Rahmen dieser Arbeit die Architektur von tendenziell anti-historisierend arbeitenden Architekten bezeichnen, die sich gegen ein etabliertes Repertoire von Formen, Elementen, Raumdispositionen etc., wie es im Historismus Anwendung fand, wenden.
[23] Kailitz 2009, S. 214.

können dem Totalitarismus zugeordnet werden. Wesentliches Kriterium des totalitären Systems ist dabei – Linz folgend – das Vorhandensein einer Ideologie, die zwar nicht festgeschrieben oder klar umrissen sein muss, mit der sich aber zumindest die herrschende Gruppe und Partei identifizieren muss. Darüber hinaus muss gleichzeitig eine die Massen beteiligende und mobilisierende Einheitspartei sowie ein monistisches Machtzentrum vorhanden sein, das in alle sozialen Bereiche hinein zu wirken sucht.[24] Gerade das Vorhandensein einer Ideologie und die umfassende, sich auf sämtliche sozialen Verhältnisse auswirkende Herrschaft ist für die hier zu vergleichenden totalitären Regime zentral. Beide Aspekte weisen Überschneidungen mit dem Konzept der Utopie auf, das sich als umfassender Gesellschafts- und hier auch Staatsentwurf auf alle Bereiche des gesellschaftlichen und politischen Lebens erstreckt und – auf einer Ideologie beruhend – die Schaffung eines „neuen Menschen" beabsichtigt. Die Ideologie ist als Handlungen verfestigende Komponente der zum Handeln anleitenden Utopie (inhaltlich) verwandt und mit ihr verknüpft.

Die Diktatur wird in der Forschungsliteratur – je nach Unterscheidungskriterium – zumeist als Herrschaftsform, aber gelegentlich auch als Staatsform interpretiert. Diese Untersuchung fokussiert sich auf die tatsächlichen – und nicht etwa die de jure – Machtverhältnisse im Staat, weshalb die Diktaturen nachfolgend als Herrschaftsformen zu begreifen sein werden. Herrschaft soll dabei – nach Max Weber – zunächst einfach als soziale Relation verstanden werden.

1. 1. 3. Architektur als soziales Phänomen und politisches Instrument [25]

Architektur wird hier als Bedeutungsträger sowie non-verbales Kommunikationsmittel verstanden. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass die „Sprache" der Architektur niemals in kongruente „linguale Mitteilungen" übersetzbar ist, wodurch Architektur immer als symbolbildende Leistung und Zeichensystem zu interpretieren ist.[26] Die Architekturikonologie ermöglicht dabei „das umfassende Verstehen des Bauwerks als Sinnträger" und rückt Bedeutungsgehalte und potenzielle Bedeutungsübertragungen in den Untersuchungsfokus.[27] Die ikonologische Methode operiert auf der Ebene der Bedeutung, nicht des Stils – vorausgesetzt der Stil wird „als bloße Formkategorie" interpretiert.[28]

Darüber hinaus wird in Analogie zur kunstsoziologischen Methode davon ausgegangen, dass auch Architektur ein „geschichtlich-gesellschaftlich bedingtes Objekt" ist, wie auch ein „in

[24] Siehe: Juan J. Linz: Totalitäre und autoritäre Regime, Potsdam 2003, S.20-48, S.129-142, S.146-153
[25] Dieses Kapitel beruht in Auszügen auf der unpublizierten Magisterarbeit der Autorin 2014, S. 5.
[26] Berndt/Lorenzer/Horn 1971, S. 91f.
[27] Günther Bandmann: Ikonologie der Architektur, in: Warnke 1984, S. 62; Erben/Tauber 2016, S. 3.
[28] Warnke 1984, S. 9f.; Erben/Tauber 2016, S. 3.

ihrer Substanz […] soziales Phänomen".[29] Siegfried Giedion beschäftigte sich als einer der ersten Architekturhistoriker in seinem seitdem zum Standardwerk avancierten und vielfach neu aufgelegten „Space, Time and Architecture" (1941) mit der Architektur und dem Städtebau sowie deren gesellschaftlichen Zusammenhängen und übertrug damit den kunstsoziologischen Ansatz auf den Untersuchungsgegenstand der Architektur.[30] Im Gegensatz zu dem Verhältnis von Kunst und Sozialem sind bisher wenige „explizit architektursoziologische Forschungen und entsprechende Grundüberlegungen hinsichtlich der Relation von Architektur und Sozialem" erschienen.[31] Der von Joachim Fischer und Heike Delitz 2009 herausgegebene Sammelband „Die Architektur der Gesellschaft" stellt hierbei eine der Ausnahmen dar.[32] In Anlehnung an Heike Delitz ist das Verhältnis von Architektur und Sozialem nicht ausschließlich „in den herkömmlichen Begriffen" wie Ausdruck, Spiegel oder Symbol zu denken.[33] Anstatt die Architektur als „neutrale Hülle" zu verstehen, die „als das geeignete Instrument" erachtet wird „einen als präexistent vorgestellten Inhalt […] nur noch ‚auszudrücken'", konstituiert sie als symbolisches Medium auch und „allererst die soziale ‚Wirklichkeit' – also die ‚Gesellschaft'".[34] Wie Delitz mit Recht betont, wird – wenn überhaupt eine Verschränkung von Architektur und Sozialem untersucht wird – von der „Reproduktion" oder „Verdopplung" des Sozialen in der Architektur oder deren „Wechselwirkungen" gesprochen.[35] Sie schlägt anstatt dessen vor mit dem Begriff „Symbiose" die Relation von Gesellschaft und Architektur so zu denken, „dass sich jede Gesellschaft in ihrer Architektur eine expressive, sicht- und greifbare Gestalt *schafft*, die ihr keineswegs äußerlich oder sekundär ist".[36] Dies lässt sich auch auf die Architektur totalitärer Systeme übertragen, da hier ebenfalls ein großer Teil der Gesellschaft an dem – zumindest kurzfristigen – Funktionieren des Regimes durch eigenes Handeln und Partizipieren beteiligt ist. „Unter anderem und vielleicht nicht zuletzt an der gebauten Gestalt des Sozialen entzündet sich die soziologische Imagination der Einzelnen: die Vorstellung von ‚der Gesellschaft', in der diese Einzelnen in einer je bestimmten Position und Selbsteinordnung und mit je bestimmten Begehren und Selbsthaltungen leben".[37] Die Architektur soll so nachfolgend auf Grund der „social significance of space and architecture" zudem im Sinne des „spatial turn" sowohl als soziales Gebilde als auch in ihrem Raum schaffenden,

[29] Zitko 2000, S. 7; Brassat/Kohle 2003, S. 98, Vgl. Vorlesung Frederick Antals in London, 1934/35, in: Frederick Antal: Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus, Wetzlar 1980.
[30] Siehe: Siegfried Giedion: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition, Cambridge 1941. Die Publikation beruht auf Giedions Charles Eliot Norton Lectures an der Harvard University (1938).
[31] Fischer/Delitz 2009, S. 10.
[32] Siehe: Schäfers 2014.
[33] Delitz 2010, S. 11f.
[34] Ebd., S. 12f.
[35] Ebd., S. 12.
[36] Ebd., S. 13.
[37] Ebd., S. 13.

Raum erzeugenden Potenzial betont werden.[38] Scheint es heute nahezu selbstverständlich Architektur in diesem Sinne als sozial hergestellter Raum zu denken, so führte jedoch erst August Schmarsow Ende des 19. Jahrhunderts die Architektur überhaupt als „Raumgebilde" und „Raumgestalterin" nachhaltig in die Kunst- bzw. Architekturgeschichte ein.[39] Die Architektursoziologie ist dabei mit der Architekturpsychologie verwandt, da beide die Relationen von Mensch und architektonischer Umwelt untersuchen; die erstere eher im Hinblick auf das soziale Handeln – oft unter Berücksichtigung politischer, ökonomischer und technischer Umstände – sowie die eine Gesellschaft konstituierenden und gestaltenden Aspekte, letztere mit Fokus auf das Verhalten und Erleben des Menschen.[40] Die Architektur- oder Stadtpsychologie stellt dabei für diese Arbeit eine untergeordnete Perspektive dar. Es soll vielmehr die Architektur in ihrem idealtypischen, gesellschaftlichen Raumerleben untersucht werden – und zwar vor allem anhand dessen, was mit der und/oder durch die Architektur an Deutungsangeboten angelegt ist.

Darüber hinaus stellt auch die politische Ikonologie, die sich mit den politischen Sinngehalten von Kunst und Architektur befasst, einen grundlegenden methodischen Referenzrahmen bereit, der – wie schon dargelegt – dem Untersuchungsgegenstand entsprechend um weitere methodische Zugangsebenen ergänzt wurde. Diese Perspektive ist besonders geeignet, um die „Ästhetisierung der Politik" (Walter Benjamin) und die ästhetisch-formale „Sichtbarmachung des Politischen" zu untersuchen.[41] Nicht zuletzt sollen die Architekturen vergleichend untersucht werden, da auch Architekturen in Diktaturen als „product of international exchange and competitions" anzusehen sind, weshalb sie – und hier möchte ich mich Welch, Guerra und Sassi anschließen – „can only be sufficiently understood from an international perspective".[42] Der Untersuchung soll zudem das neu eingeführte Konzept des „Utopisierungsraumes" zur Seite gestellt werden, welches es im Folgenden – nach dem Utopiebegriff – zu erläutern gilt.

1. 1. 4. Utopiebegriff[43]

Die Beschäftigung mit dem Bereich der architektonischen Utopie setzt eine Auseinandersetzung mit dem Utopiebegriff voraus – nicht zuletzt, weil weder die Utopieforschung noch die

[38] Maran/Juwig/Schwengel u.a. 2006, S. 9.
[39] Schmarsow 2015 [orig. 1894], S. 470ff.
[40] Schöttker 2011, S. 5.
[41] Erben/Tauber 2016, S. 5; siehe auch: Klaus von Beyme u.a. sein grundlegender Überblick „Politische Ikonologie der Architektur"; siehe auch: Warnke 1984; siehe auch: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hrsg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, München 2011.
[42] Bodenschatz/Sassi/Welch Guerra 2015, S. 16.
[43] Die Kapitel zu Utopie 1. 1. 4. basieren auf der unpublizierten Magisterarbeit der Autorin 2014, S. 8-20.

Kunst- oder Architekturgeschichte bisher eindeutige Termini hervorgebracht haben. Im Folgenden gilt es den Utopiebegriff in seiner historischen Entwicklung zu skizzieren, bevor gemeinsame Strukturmerkmale von Utopien herausgestellt und ihre Umsetzungen im Bereich der Architektur dargelegt werden. Hierbei erwiesen sich sowohl Lucian Hölschers zunächst als Lexikonartikel und dann als Aufsatz mit dem Titel „Utopie“ (1996) publizierter Beitrag, in dem umfangreich die historische und semantische Entwicklung des Utopiebegriffs dargelegt wird, als auch die die Utopieforschung dominierenden zentralen Publikationen von Richard Saage als grundlegend.[44] Für eine kritische Diskussion des Utopiebegriffs im Kontext der Stadt war darüber hinaus besonders Mara-Daria Cojocarus Monografie „Die Geschichte von der guten Stadt“ (2012) hilfreich, während Hanno-Walter Krufts „Städte in Utopia“ (1989) sowie Ruth Eatons „Die ideale Stadt“ (orig.: „Ideal Cities. Utopianism and the (Un)Built Environment“) (2001) einen Überblick über architektonische Utopien vermitteln konnten.

Bei dem Einsatz des Utopiebegriffs in der Kunst- und Architekturgeschichte fällt auf, dass er häufig in einem eher alltäglichen Verständnis von „Utopie“ als nicht realisierbarem, „phantastischem“ Projekt Anwendung findet. In diesem Sinne wird er etwa oftmals für die erst gar nicht auf eine konkrete Realisation angelegten Entwürfe zahlreicher „Avantgarde“-Künstler – beispielsweise El Lissitzkys „Wolkenbügel“ – angewendet, wie auch für die weitestgehend unrealisierten Entwürfe der sogenannten „Revolutionsarchitekten“.[45]

1. 1. 4. 1. Strukturmerkmale von Utopien

Unter Utopie wird heute weitläufig ein „undurchführbar erscheinender Plan“ oder eine „Idee ohne reale Grundlage“ verstanden.[46] In der aktuellen Utopieforschung wird Utopie, wie bei Richard Saage, oftmals als Möglichkeitskonzept verstanden, um Alternativen zu aktuell gegebenen Verhältnissen zu entwickeln und einen „normative[n] Beitrag zur Diskussion über gesellschaftliche Ziele“ zu leisten.[47] Der aktuelle Brockhaus weist auf die Vielzahl der Bedeutungen hin, die dem Utopiebegriff zukommen, wobei als Ursprung des Wortes „Utopie“ der Roman „Utopia“ von Thomas Morus‘ benannt wird.[48] Der Begriff „Utopie“ leitet sich von diesem erstmals 1516 publizierten Buch mit dem vollständigen Titel „De optimo reipublicae

[44] Vierecke 2010; siehe auch: Hölscher 1996; siehe auch: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.): Lexikon Geschichtliche Grundbegriffe, Stuttgart 1972-1997.
[45] Siehe u.a.: Carsten Jonas: Die Stadt und ihre Geschichte. Utopien und Modelle und was aus ihnen wurde, Tübingen/Berlin 2015/Morrison, Tessa: Unbuilt utopian cities 1460 to 1900. Reconstructing their architecture and political philosophy, Farnham [u.a.] 2015.
[46] „Utopie“ in: Duden online (23.11.2017).
[47] Cojocaru 2012, S. 111; siehe: Richard Saage: Utopieforschung. An der Schwelle des 21. Jahrhunderts, Berlin 2008.
[48] Thomas Morus ist die latinisierte Form seines englischen Namens Thomas More.

statu, deque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus“ des Engländers Thomas More ab, in dem dieser ein als ideal vorgestelltes Staats- und Gesellschaftssystem der erdachten Insel Utopia entwarf.[49] Etymologisch lässt sich „Utopia“ auf zwei verschiedene Weisen herleiten. Gemeinsam ist beiden Herleitungen der griechische Wortstamm „-tópos“, der Ort. Für die Herkunft der Präfixe ergeben sich die Möglichkeiten „oú“ (aus dem Altgriechischen: nichts, nicht) oder „eú“ (aus dem Griechischen: gut).[50] „Utopia“ ist demzufolge der „Nicht-Ort“ oder das „Nirgendwo“ und/oder der „gute Ort“.[51] Die Mehrfachkodierung der Wortschöpfung „Utopia“ als „Nicht-Ort“/„Nirgendwo“ und/oder „guter Ort“ verweist auf die verschiedenen Bedeutungsebenen des gleichnamigen Romans von Thomas Morus, der als Reaktion auf die „bürgerliche Aufstiegskrise“ in England um 1516 zu verstehen ist.[52] Dieser krisenhaften Situation, die mit der „Individualisierung und Fragmentierung der Lebenswelten durch die entstehende bürgerliche Gesellschaft“ einherging, setzte Morus sein als ideal vorgestelltes, „ganzheitliche[…][s] Ordnungsgefüge“ der vermeintlich irgendwo auf der Welt gelegenen Insel Utopia entgegen.[53] Die von Morus beschriebene ideale Staats- und Gesellschaftsverfassung der Insel Utopia erinnert im Wesentlichen an den Kommunismus: Es gibt weder besonders Reiche noch Arme, niemandem fehlt es an etwas, „all things be common to every man“.[54] Das ideale Leben in Utopia zeichnet sich dabei durch in allen Bereichen gleichermaßen herrschende moralische Maßstäbe aus, bei denen es sich in erster Linie um die platonischen Kardinaltugenden Tapferkeit, Weisheit, Mäßigung sowie Gerechtigkeit handelt.[55] Dies bringt „die Gesamtstruktur von Moralität überhaupt zum Ausdruck, das, was einen Menschen zu einem guten Menschen macht“.[56] Diese „guten Menschen“ leben in Morus‘ Utopia in harmonischer Eintracht miteinander, wobei nicht sie für ihre Tugendhaftigkeit verantwortlich sind, sondern die „äußeren Umstände [sie] tugendhaft handeln[d]“ machen.[57] Das erklärte Ziel von Morus‘ Utopie ist indes allgemeine Harmonie. Der Glaube an die Erziehbarkeit des Menschen liegt dabei nicht nur Morus‘, sondern notwendigerweise allen Utopien zu

[49] Arnswald/Schütt 2010, S. VII.
[50] Bruce 2008, S. XXIf.
[51] Vgl. zu Nicht-Ort: Marc Augé: Non-Lieux, Paris 1992; siehe auch: Michel Foucaults Konzept der Heterotopie, der „anderen Orte“, u.a. in: Les Mots et les choses, 1966; Les Hétérotopies, 1967; Des espaces autres, 1967; siehe auch: Michel de Certeau: Kunst des Handelns, Berlin 1988, De Certeau setzt der Statik des Ortes die Dynamik des Raumes und des Nicht-Ortes entgegen: „Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen“ (De Certeau 1988, S. 197).
[52] Cojocaru 2012, S. 109.
[53] Richard Saage: „Wie zukunftsfähig ist der klassische Utopiebegriff?“, S. 83, zit. nach: Cojocaru 2012, S. 108.
[54] Bruce 2008, S. xxi; Morus 2009, S. 119.
[55] Hoye 2005, S. 1.
[56] Ebd., S. 1.
[57] Cojocaru 2012, S. 105.

Grunde, da ihr erklärtes Ziel stets ein besseres, letztlich harmonisches und glückliches Zusammenleben ist.[58] Das Menschenbild, auf dem diese Utopien beruhen, ist folglich meist das der Mittelmäßigkeit. Dementsprechend wird versucht den Menschen seiner Mittelmäßigkeit – bei Morus durch das moralische Leben im Einklang mit den äußeren Umständen, aber in anderen Utopien auch durch ständiges Korrigieren, Bestrafen oder Überwachen – zu entheben. Darüber hinaus lassen sich im Rückgriff auf Morus' Utopia und im Abgleich mit aktueller Forschungsliteratur, trotz des ingesamt fehlenden Forschungskonses zum Utopiebegriff, folgende zentrale Charakteristika von Utopien benennen: ein Element der Krise im Hintergrund der Utopie bzw. des utopischen Entwurfs; ein damit einhergehendes „krisenhaftes Bewusstsein oder ein weitreichendes Unbehagen an der gesellschaftlichen Situation" bei dem Autor der Utopie; die Utopie beruht auf dem kritischen Vergleich mit bereits Existierendem; die Utopie ist ein von dem Autor ideal vorgestellter, umfassender und zum Faktischen alternativer Entwurf eines Gemeinwesens; der Autor fertigt den utopischen Entwurf für ein Kollektiv/eine Gruppe an Menschen an und bringt damit „die Autorschaft des eigenen Lebens mit einer kollektiven Identität in ein [für ihn/sie] gelungenes Verhältnis"; der kritisierten Praxis wird im utopischen Entwurf dabei zumeist im Modus externer Kritik eine radikal andere – und somit so noch nicht existierende – Praxis gegenübergestellt.[59] Darüber hinaus hat u.a. Mara-Daria Cojocaru darauf hingewiesen, dass Utopien, obwohl sie bei ihrer Kritik an realen, sozialen und auch politischen Verhältnissen ansetzen, nicht den politischen Weg, auf dem „gesamtgesellschaftliche Änderungen normalerweise ausgehandelt werden", zur Veränderung der Situation heranziehen, sondern sich stattdessen eher auf die Ausformulierung neuer Ziele konzentrieren.[60] Der gewählte politische Weg zur Umsetzung der Utopie kann so zwar auch die Form einer Diktatur bzw. eines totalitären Regimes annehmen, dies stellt aber kein notwendiges Merkmal der Utopie dar. „Im utopischen Resultat werden politische und gesellschaftliche Konfrontationen in aller Regel überflüssig, da das erklärte Ziel der Utopien Harmonie, also die Abwesenheit von eben diesen bedrohlichen Konflikten ist".[61]

Die Begriffe der Dystopie und der Anti-Utopie – als zukünftige, umfassend vorgestellte, horrorhafte Gemeinwesen und Welten – fanden besonders nach dem Ende der oft tödlichen und gewalttätigen Utopien und Ideologien der Zwischenkriegszeit Eingang in den wissenschaftli-

[58] Palla 1997, S. 33.
[59] Cojocaru 2012, S. 108ff.; siehe auch: Siehe: Saage 2004, S. 617ff.; Bernáth/Hárs/Plener 2006, S. 30; vgl. zu einer Ideengeschichte utopischer Entwürfe u.a.: Richard Saage: Auf den Spuren Utopias. Stationen des utopischen Denkens von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Berlin/Münster/Wien u.a. 2015.
[60] Cojocaru 2012, S. 110f.
[61] Ebd., S. 110.

chen sowie alltäglichen Sprachgebrauch und verweisen auf die desaströsen, gefährlichen Momente von Utopien, die besonders Karl Popper oftmals betont hat.[62] Diese gewalttätigen Aspekte sind nicht eigentlicher Teil der Utopie, sondern brutale Strategien ihrer Umsetzung.

1. 1. 4. 2. Hirngespinst – Architektonische Utopien

Die Ideengeschichte utopischer Architektur ist in der Kunst- und Architekturgeschichte sowohl an die Begriffe der architektonischen Utopie und Architekturutopie als auch an den der idealen Stadt geknüpft. „[W]enn der Entwurf zu einem neuartigen Zusammenleben der Menschen wirklich präzis vorgestellt wird, dann ist diese Vorstellung notgedrungen auch eine räumliche Vorstellung – und damit bereits ein Stück architektonische (resp. städtebauliche) Organisation“.[63] Doch müssen sich diese Vorstellungen idealer Gemeinwesen noch längst nicht in architektonische Entwürfe umsetzen lassen.[64] So trat etwa bereits bei Platon „der intellektuell erdachte Idealstaat an die Stelle der gelebten staatlichen Ideale“. Platon erwähnte in seinen Staatstheorien wie der „Politeia“ (ca. 370 v. Chr.) zwar Stadtgründungen, jedoch gingen seine Angaben dabei „keineswegs so weit, Städte als formalen Ausdruck eines politischen Systems oder gar eines neuen Staatsentwurfs zu verstehen“. Morus‘ schriftliche Beschreibungen der Hauptstadt Utopias, Amaurotum, lassen sich dahingegen zwar bereits als schematischer Stadtplan darstellen, wobei die Architektur und der Stadtplan den zu Grunde gelegten Idealen entsprechend vorgestellt wurden, doch Morus ging es in „Utopia“ in erster Linie um die literarische Darstellung eines utopischen Gesellschaftsentwurfs. Die wenigen Architekturbeschreibungen stehen so zwar im Einklang mit dem utopischen Gesellschaftssystem, doch spielen sie eine untergeordnete Rolle und sind nicht in einem architekturtheoretischen oder gar praktischen Sinne angelegt. Gleiches gilt für weitere literarische Utopien des 17. Jahrhunderts wie der “Civitas solis” (1623) von Tommaso Campanella oder der Stadt Christianapolis in Johann Valentin Andreaes “Reipublicae Christianopolitanae Descriptio” (1619). Filaretes utopisch-romanhaftes „Trattato d’architettura“ (1461-1464), das u.a. einen Stadtplan mit der – im Sinne der platonischen „idea“ (als in der geistigen Vorstellung ideale, perfekte und absolute Form) – „idealen“ Stadt Sforzinda beinhaltet, die geometrisch-radial aufgebaut ist, kann als Bindeglied zwischen literarischer Utopie und ideal-urbanistischem Architekturtraktat interpretiert werden.[65]

[62] Rüsen/Fehr/Rieger 2004, S. 231; Moylan/Baccolini 2007, S. 21 ff.
[63] Vogt 1990, S. 28.
[64] Auch nachfolgend: Kruft 1989, S. 11.
[65] Kruft 1989, S. 13; ebd., S. 32; siehe auch: Anna Maria Finoli/Liliana Grassi (Hrsg.): Averlino, Antonio di Piero (detto il Filarete): Trattato di architettura, 2 Bd., Mailand 1972.

Für den Idealstadtbegriff existieren zahlreiche verschiedene Definitionen. Es lassen sich dabei vor allem zwei verschiedene Arten von Definitionen ausmachen: solche, die vom Objekt ausgehend formale Kriterien wie die „betonte Regelmäßigkeit“ und die „mathematisch-exakte[…], gesetzmäßige Form“ der Stadt in den Fokus rücken, und solche, die vom Subjekt ausgehend den ästhetischen Anspruch der Erbauer betonen.[66] Die Existenz von Idealstädten zur Zeit des Frühhumanismus lässt sich dabei als Forschungskonsens ausmachen.[67] Grund hierfür ist maßgeblich das erst dann nachweislich durch Alberti in „De Re Aedificatoria“ (1443-1452, veröffentlicht 1485) formulierte Bewusstsein der „Stadt als Kunstwerk“, das eine auch ästhetische Reflexion der Erbauer von Idealstädten ermöglichte.[68] Denn erst Alberti erweiterte „die rein funktionale Argumentation des Aristoteles“, die bereits die Idee der Geometrie als bevorzugtes Gestaltungsmuster von Städten eingeführt hatte, um „eine neue ästhetische Dimension“.[69] Deshalb fanden in der Folge zunehmend ästhetische Aspekte und die Berücksichtigung der Wahrnehmung der Stadt Eingang in die Stadtplanung.[70] Rein funktional bedingte Stadtanlagen, deren geometrische Grundrisse sich etwa ausschließlich durch ihre militärische Funktion ergeben, können demnach nicht als Idealstädte gelten. Als Idealstadt oder architektonische Utopie lassen sich in Anlehnung an Kruft Städte oder Architekturen verstehen, die „als formale Äquivalente der zugrundeliegenden Utopien“ oder Ideen – im Sinne der platonischen idea – und durch die „ästhetische Reflexion ihrer Erbauer“ angelegt werden.[71] Das Kriterium der Realisation wird dabei gelegentlich – wie bei Kruft – in Definitionen aufgenommen, jedoch handelt es sich hierbei um keinen Forschungskonsens. Für diese Untersuchung stellte die zumindest tatsächlich versuchte bzw. angestrebte Umsetzung ein Auswahlkriterium der Fallbeispiele dar.[72]

Der Idealstadt- und der Architekturutopie-Begriff lassen sich – auch auf Grund der Überschneidungen des idea-Konzepts als einer perfekten, absoluten und idealen Vorstellung mit dem der Utopie – nicht eindeutig voneinander unterscheiden und werden in der Forschungsliteratur oft synonym verwendet. Ruth Eaton führte so etwa ideale Städte und architektonische Utopien auf deren gemeinsame Basis zurück, dass die entsprechenden Entwürfe „in den Augen ihrer Schöpfer den optimalen urbanen Rahmen für eine ideale Gesellschaftsstruktur“ bildeten.[73]

[66] Kruft 1989, S. 10.
[67] Vgl. etwa die von Hippodamus von Milet entworfene antike Stadt Thurioi in Süditalien; Kruft 1989 S. 11f.
[68] Kruft 1989, S. 13.
[69] Ebd., S. 13.
[70] Ebd., S. 13.; ebd. S. 21.
[71] Ebd., S. 10f.
[72] Siehe u.a. Kruft 1989, S. 10f.; Eaton 2003.
[73] Eaton 2003, S. 12.

In der kunst- und architekturhistorischen Forschung wird für die Zeit nach der Französischen Revolution, mit der Verbreitung der modern-aufklärerischen Fortschrittsidee und mit der „Verzeitlichung der Utopie“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Reinhart Koselleck, bevorzugt der Begriff der architektonischen Utopie bzw. der Architekturutopie verwendet.[74] In ihrer verzeitlichten Dimension wird die Utopie nun als konkret realisierbares Projekt begriffen und die im Zuge der Aufklärung ausgebildete Vorstellung der „Machbarkeit“ des „neuen Menschen“ bereiteten den Boden für den Versuch, Sozialutopien architektonisch tatsächlich umzusetzen. Die Realisierung der Utopie war fortan nur noch eine Frage der zeitlichen und nicht mehr der räumlichen Differenz.[75]

Die Zeitutopie besteht „aus mindestens drei Komponenten – Gesellschaftskritik, Entwurf einer besseren Welt und einer räumlichen Verankerung“.[76] Es ist dementsprechend der Handlungsdruck, den diese beiden Utopietypen erzeugen wollen, der sie voneinander unterscheidet.[77] Die Raumutopie lässt sich eher „als distanzierte Bezugsgröße, als belehrende Kraft, mehr als ein heuristisches Werkzeug als irgendeine Art direkt anwendbares politisches Instrument“ verstehen.[78] Die Zeitutopie, die den Fallbeispielen dieser Untersuchung zugrunde liegt, wird als politisches Instrument eingesetzt und u.a. durch architektonische Mittel versucht umzusetzen. Die „Moderne“, „die sich als ein spezifisches Problem der Verzeitlichung verstehen ließe“ brachte das „‚(Heils-)Versprechen‘ […] [mit,] dass Vollkommenheit im Hier und Jetzt erreichbar sei“.[79] Ende des 18. Jahrhunderts unternahmen Frühsozialisten wie Robert Owen mit „New Harmony“ (gegründet 1825) oder Charles Fourier mit seiner „Phalanstère“ erste Versuche, ihre utopischen Vorstellungen eines zukünftigen, besseren gesellschaftlichen Zusammenlebens mit Mitteln der Architektur umzusetzen.[80] Der Utopiebegriff wurde in diesem Kontext als politischer Kampfbegriff im Sinne der Fortschrittskritik, nun konkret gegen u.a. diese Sozialisten und Kommunisten, verwendet, die in ihren Theorien Geschichte und Fortschritt nahezu gleich setzten.[81] Die Annahme, dass “architectural design has a direct and determinate effect on the way people behave”, bildet die Grundlage von Architekturutopien und “it suggests that those human beings for whom architects and planners create their design are simply molded by the environment which is provided for them”.[82] Robert Owens utopischer Stadt-

[74] Schäfers 2014, S. 180; Bernáth/Hárs/Plener 2006, S. 29; siehe: Koselleck, Reinhart: Die Verzeitlichung der Utopie. Putting utopia in real time, in: Vosskamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Nr. 3, Stuttgart 1982, S. 1-14.
[75] Spies 1995, S. 8.
[76] Cojocaru 2012, S. 114.
[77] Ebd.
[78] Kieß, zit. nach: Cojocaru 2012, S. 114.
[79] Cojocaru 2012, S. 117.
[80] Ebd., S. 114.
[81] Hölscher 1996, S. 28; Mäder 2010, S. 67.
[82] Vgl. Architektonischer Determinismus, Broady 1966, S. 150.

und Gesellschaftsentwurf „New Harmony“ (gegründet 1825) hatte etwa die Verbesserung der Lebensbedingungen von Arbeitern durch eine entsprechende Architektur zum Ziel, allerdings sollte hier in erster Linie die Arbeitsproduktivität der dort lebenden Menschen gesteigert werden.[83] Der Name „New Harmony“ ist dabei mehr als vielsagend, verweist er doch auf das grundsätzliche Ziel einer jeden Utopie, den Zielzustand der Harmonie, der Konflikte überflüssig macht.[84] Neben dem grundsätzlichen Element der Krise, das bei Owen vor allem die schlechten Lebensbedingungen in Folge der industriellen Revolution und den extrem gewachsenen Städten darstellt, finden sich auch die anderen zuvor herausgearbeiteten Elemente einer Utopie als Entwurf eines neuen, ideal vorgestellten Gemeinwesens wieder, wobei nun ausschließlich die Arbeiterklasse im Zentrum seiner utopischen Siedlungen stand.[85]

Die von Fourier konzipierte „Phalanstère“ stellte sich ebenso als wirtschaftlicher, aber in einem gesteigerten Maße auch als sozialer und räumlicher Zusammenschluss von Menschen in einer Wohnanlage dar, die in ihrer Idealform am Schlossgrundriss von Versailles orientiert sein sollte.[86] Sie sollte zudem mit Gemeinschaftsräumen für Arbeit, Kinderbetreuung, Essen sowie mit Einzelhandelsgeschäften ausgestattet sein. Die schon aus Platz- und Kostengründen (aber auch auf Grund des sich weiter ausbildenden Kapitalismus) kaum realisierten fourierschen Wohnanlagen richteten sich konzeptuell und formal gegen den Frühkapitalismus und das Eigenheim und wollten dahingegen das Lebensniveau der Arbeiter – auch zur Steigerung der Produktivität wie bei Robert Owen –, u.a. durch das Schaffen von öffentlichen Versammlungsorten und Gemeinschaftseinrichtungen, erhöhen.[87] Später fand dieses Konzept in modifizierter Form seine Fortsetzung in Genossenschaftsanlagen sowie Kommunenhäusern.

Liegt der utopischen Architektur ein umfassender Gesellschafts- und Staatsentwurf zu Grunde, der durch einen Diktator umzusetzen gesucht wird, stellt sich die Architektur als wiederum gesteigert wirkmächtiges, politisches Instrument dar. Der Architektur kommt hierbei schon deswegen eine herausragende Rolle zu, da sie „durch ihr pures Dasein bereits imstande ist, als abbildende und zugleich benutzbare Kunst Wunschträume als Wirklichkeit erscheinen zu lassen […] Mit nichts besser als mit ihr lassen sich Welten (im buchstäblichen Sinn) bauen“ – um seine Leser von der realen Existenz der Insel Utopia zu überzeugen, fügte Thomas Morus seinen vermeintlichen Augenzeugenbericht als Beweis an.[88] Morus‘ Utopia ist weit davon ent-

[83] Palla 1997, S. 13.
[84] Ebd., S. 13.
[85] Colin Rowe, zit. nach: Cojocaru 2012, S. 160f.
[86] Siehe: Charles Fourier: L'harmonie universelle et le phalanstère, Band 2, Paris 1849.
[87] Siehe u.a.: Colonie Sociétaire, Condé-sur-Vesgre, Frankreich (1832-1836); Societatea agronomică şi manufacturieră, Scăeni, Rumänien (1835-1836); Phalanstère La Réunion, Dallas, Texas, USA (1855-1856).
[88] Bartetzko 2012, S. 29.

fernt, ein Plan zu sein. Seine Utopie ist ein Gedankenexperiment, das durch das kritische Moment an die Realität gekoppelt ist, aber den Ort und vor allem den Zeitpunkt ihrer Realisation unbenannt beziehungsweise unbestimmt lässt.[89] Faktisch existierende Architektur kann allerdings die mit ihr assoziierten Inhalte (in ihr angelegte Bedeutungsgehalte) als ebenfalls real behaupten, wodurch sie ihr Potenzial als symbolisches Mittel politischer Kommunikation entfalten kann.[90] Zudem kann die Architektur nun durch die im Diktator konzentrierte Macht in einem großen Maßstab realisiert sowie zusätzlich mit ideologisch-propagandistischen Deutungsanleitungen versehen werden.

1. 1. 4. 3. Der Utopisierungsraum

Wird mit dem Bau der Utopie als perfekt vorgestelltem Gemeinwesen begonnen, sind damit notwendigerweise Menschen als Adressaten angesprochen, die Teil oder nicht Teil der Utopie sein sollen und/oder wollen. Neben dem Erbauer bzw. Bauherren der Utopie sind damit Menschen als Gesellschaft ein zentraler, und zwar dynamischer Teil der Architektur, denn die Utopie als zukünftiges, ideales Gemeinwesen muss erst noch hervorgebracht werden. Die Architektur muss folglich in Relation zu der zukünftigen Gesellschaft und dem Erbauer als (wenn auch exponierter) Teil der Gesellschaft stehen. Erst durch die Anwesenheit von Menschen in Architekturen – auch durch ihre mediale und nicht nur faktische (physische) Anwesenheit – können diese utopischen Architekturen zu Utopisierungsräumen werden, in und mit denen eine Utopie erzeugt werden kann. Schon wegen des in dem utopischen Entwurf angelegten Hervorbringens einer „Lebenswelt“ ist es sinnvoll, anstatt von utopischen Architekturen von einem utopischen Raum zu sprechen. Aufgrund der „social significance of space and architecture“ soll Architektur im Sinne des „spatial turn“ sowohl als soziales Gebilde als auch in ihrem Raum schaffenden, Raum erzeugenden Potenzial betont werden.[91] Die Ersetzung von „utopisch“ oder „Utopie“ durch eine Handlungskomponente inkludierende Form – „Utopisierung“ – soll dabei vor allem dem Aspekt Rechnung tragen, dass die Utopie durch Menschen und deren Handlungen, deren Verhalten sowie deren Interaktionen hervorgebracht werden muss.
Als Utopisierungsraum wird nachfolgend ein Raum bezeichnet, der maßgeblich mit architektonischen und/oder städtebaulichen Mitteln eine Utopie – im oben herausgestellten Sinne – ein als vom Initiator ideal vorgestelltes Staats- und Gesellschaftssystem mit der Bevölkerung (oder Teilen der Bevölkerung) zu erzeugen sucht. Der Begriff eines Utopisierungsraumes unterscheidet sich von dem einer Architekturutopie oder architektonischen Utopie maßgeblich

[89] Cojocaru 2012, S. 114.
[90] Bartetzko 2012, S. 29.
[91] Maran/Juwig/Schwengel u.a. 2006, S. 9.

durch seine eine Handlungskomponente implizierende Form (vgl. Utopie (Substantiv)/utopisch (Adjektiv) und Utopisierung als Substantivierung von utopisieren (Verb) und nicht von utopisch) sowie durch die Ersetzung des Architekturbegriffs durch den des Raumes. Während mit dem letzten Aspekt dem umfassenden Charakter der Utopie als Entwurf eines Gemeinwesens sowie der wesentlichen Eigenschaft von Architektur als Raum erzeugendem Medium Ausdruck verliehen wird, verweist die Handlungsform von Utopie auf die zur Generierung und Deutung von Inhalten notwendige Beteiligung von Menschen.

Die Verwendung des Begriffs „Utopisierungsraum“ im Gegensatz zu „Architekturutopie“ trägt dem zum Handeln anleitenden, dynamischen Aspekt und der relationalen Komponente von Utopien Rechnung. Architektur kann nur gemeinsam mit Menschen als Utopie wirksam werden, wobei ein reziprokes Verhältnis zwischen Architekturen und Menschen bestehen muss – Utopisierungsräume müssen für Menschen konzipiert sein, und zwar mit dem Ziel eine Utopie zu errichten –, und Menschen müssen sich zu den Utopisierungsräumen verhalten bzw. sie als solche wahrnehmen und/oder rezipieren, damit sie potenziell als Utopisierungsräume wirksam werden können. Ohne Menschen als mitgedachte Rezipienten könnte diese Architektur, der eine bestimmte Weltanschauung zugrunde liegt, nur ideologisch sein und wäre statischer „Ausdruck“ der Ideologie. Die Schnittstelle zwischen Beherrschten und Herrschern, die Max Weber mit seinem Begriff des „Legitimationsglaubens“ beschreibt, wobei er den Glauben an die Legitimität oder die Annahme der Legitimität eines Herrschers durch die Beherrschten zum Hauptmerkmal einer legitimen Herrschaftsbeziehung macht, lässt sich hinsichtlich der Architektur mit dem Leitkonzept des Utopisierungsraumes untersuchen, wobei konkret die als real behauptete zukünftige Herrschaft und die zukünftige Gesellschaft in den Blick genommen werden können.[92]

Die nachfolgenden Bauprojekte sind allesamt Utopisierungsräume, die als solche eine Utopie erbauen und damit auch erzeugen wollten, wobei sie von den Diktatoren zugleich als politische Instrumente eingesetzt wurden. Der Diktator entwirft eine von ihm als perfektes Gemeinwesen vorgestellte Zukunft, eine Utopie – die im Wechselverhältnis mit einer Ideologie steht –, wobei die Ebenen der Gesellschaft mit der seiner Herrschaft verschränkt sind: Der Diktator sieht sich auch als der zukünftige Herrscher in seinem perfekten, utopischen Staat vor. Da er dazu – nach Max Weber – des Legitimationsglaubens, des Glaubens der Beherrschten an seine Legitimität, bedarf, setzt er nun u.a. Utopisierungsräume als politische Instrumente seiner Machterhaltung und -sicherung ein (indem die perfekte Zukunft, die er mit der Architektur schon vorgibt partiell realisiert zu haben, den Legitimationsglauben stärken soll), wie sie auch der Erzeugung seiner Utopie dienlich sein sollen. Diese Utopisierungsräume sollen so nicht

[92] Weber 1972, S. 122.

einfach seine Utopie durch Architektur versuchen umzusetzen, sondern die Bevölkerung von seiner Herrschaft überzeugen – denn notwendiger Teil der Utopie ist seine zukünftige Führungsrolle, die ebenso der Beherrschten bedarf. Mit diesem neu entwickelten Leitkonzept des Utopisierungsraumes können relationale Aspekte gesellschaftlicher und politischer Konstruktionen und Aushandlungen, die auch mit Architektur stattfinden, untersucht werden. Durch das auf totalitäre Regime angewandte Konzept der Utopie, das immer sowohl der zukünftigen Vorstellung des Diktators – bestehend aus geteilten kollektiven Hoffnungszielen und spezifischen Zielen, die mit seiner vorgestellten Rolle als Alleinherrscher einhergehen – als auch den kollektiven zukünftigen Hoffnungszielen entspricht, da beide aus dem gleichen Moment einer als Krise wahrgenommenen gesellschaftspolitischen Situation resultieren, die maßgeblich verändert werden soll, wobei der Diktator als derjenige auftritt, der in der Lage ist, diese Situation (eklatant) zu verbessern, kann das auch durch Architektur vermittelte Verhältnis von Herrschern und Beherrschten in ihrer Dichotomie abgeschwächt werden. Der gerade in der Forschung zu Architektur in Diktaturen so allgegenwärtige Fokus auf dem Aspekt der Herrschaft als Etablierung und Verstetigung von Machtausübung und der Architektur als Herrschaftsinstrument im Sinne einer „Beherrschung" wird mit dem Konzept des Utopisierungsraumes ausgeweitet und ausdifferenziert.[93] Es kann so nach gemeinsamen Strukturmerkmalen und Abweichungen dieser ein Verhältnis von Staat und Gesellschaft, Herrschern und Beherrschten, vermittelnden Utopisierungsräume in totalitären Regimen im Europa des 20. Jahrhunderts gefragt werden. Dabei ist es als Voraussetzung des vergleichenden Verfahrens zu verstehen, dass auch Unterschiede zwischen den hier zu vergleichenden Architekturen und städtebaulichen Interventionen auszumachen sind, wie auch Abweichungen zwischen den politischen Systemen, historischen Kontexten und gesellschaftlichen Strukturen vorhanden sind. In Rumänien unter der Herrschaft Ceaușescus sind so etwa totalitäre Elemente ähnlich wie in Nordkorea und Kuba u.a. stark mit dynastischen und personalistischen Tendenzen verknüpft, weshalb Peter Gelius diese totalitären Systeme allesamt als Formen des „Sultanistischen Totalitarismus" – eine Ableitung der auf Max Weber zurückgehenden Beobachtungen „orientalischer" Herrschaftsformen – bespricht und das Ceaușescu-Regime „als Sonderfall des europäischen Kommunismus" einstuft.[94] Für diese Arbeit schien so eine Gegenüberstellung sozialistischer, totalitärer Regime der Sowjetunion unter Stalin und der DDR unter Honecker mit der nationalsozialistischen Diktatur unter Adolf Hitler und dem Rumänien Ceaușescus eine besonders interessante Perspektive darzustellen, da Rumänien aus dem Rahmen „klassischer" sozialistischer, mit Stalin assoziierter, totalitärer Regime herausfällt und dennoch wie die etwa zeitgleiche Honecker-DDR nicht zu den Diktaturen der Zwischenkriegszeit zählte. Mit der Auswahl

[93] Erben/Tauber 2016, S. 1.
[94] Gelius 2014, S. 20.

der Beispiele soll darüberhinaus zum einen eine eindimensionale (monoideologische, synchrone – z.B. nur Architekturen der Zwischenkriegsdiktaturen behandelnde –, länderspezifische) Perspektive vermieden werden, um es so zu ermöglichen Strukturgeneralisierungen über die Architektur in totalitären Regimen als auch deren Utopisierungsräume anstellen zu können. Zum anderen sollen Diktaturen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg integriert, die bisher in der vergleichenden Forschung – oder wie im Falle Bukarests vollständig – vernachlässigt wurden. Alle nachfolgend zu besprechenden Architekturen erzeugen gemeinsam mit Menschen Räume, die das Verhältnis von Staat und Gesellschaft, Herrschern und Beherrschten vermitteln, indem sie Bezug auf eine ideal vorgestellte, vermeintlich perfekte Zukunft nehmen. Durch die – notwendigerweise exemplarische – Auswahl der Beispiele und das neu vorgeschlagene Leitkonzept des Utopisierungsraumes soll versucht werden, eine neue Perspektive sowohl auf die Architekturen der spezifischen Diktaturen zu gewinnen, als auch auf „Architekturen in Diktaturen“ und die hiermit vermittelten Relationen von Gesellschaft, Politik und Architektur.

2. Palast der Sowjets[95]

Boris Iofan wurde Ende 1933, nach vier Durchgängen und zahlreichen politischen Interventionen – auch von Stalin selbst –, als Sieger des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets bekanntgegeben.[96] Der Palast der Sowjets, mit dem eine neue architektonisch-urbanistische Form für die neue sozialistische Gesellschaft gefunden werden sollte, wäre mit über 400 Metern das damals höchste Gebäude der Welt gewesen.[97] Der Bau wurde 1937 begonnen, aber auf Grund des Kriegsbeginns eingestellt und letztlich nie ausgeführt. Die bereits gegossenen Fundamente wurden in den 1960er Jahren genutzt um mitten im Herzen Moskaus ein Freibad zu errichten. Heute steht an dieser Stelle, wie schon vor dem Projekt des Palastes der Sowjets, die rekonstruierte Christ-Erlöser-Kathedrale – so als hätte es die Utopie der architektonisch erbauten, harmonisch-idealen Gesellschaft des Kommunismus nie gegeben.

Mein Interesse gilt im Folgenden insbesondere dem Palast der Sowjets, da er einen eklatanten Wendepunkt in der sowjetischen Architekturentwicklung markiert. Während sich in den 1920er Jahren – die in der Forschung zumeist als utopische Phase untersucht oder gedeutet werden, allerdings vor allem weil „utopisch“ hier maßgeblich mit „fantastisch“ gleichgesetzt

[95] Das gesamte Kapitel 2. „Palast der Sowjets“ beruht auf der unpublizierten Magisterarbeit der Autorin, Cramer 2014, wurde jedoch deutlich überarbeitet und ergänzt.
[96] Chmelnizki 2004, S. 53.
[97] Ebd., S. 53; Krämer 2010, S. 177.

wird – ein pluralistisches, vom Konstruktivismus dominiertes Kunst- und Architekturgeschehen ausmachen lässt, so werden ab Mitte der 1930er Jahre nahezu keine konstruktivistischen Bauten mehr realisiert und die rivalisierenden Auseinandersetzungen zwischen den unterschiedlichen Architekturorganisationen gehören der Vergangenheit an.[98] Im Gegensatz dazu etablierte sich eine neue, „neoklassizistische" und monumentale Bauweise, die alsbald als „Sozialistischer Realismus" bezeichnet wurde. Der Palast der Sowjets wird sich nachfolgend dennoch – oder genau deswegen – als architektonische Manifestation einer stalinistisch-kommunistischen Utopie zeigen. Mitte der 1930er Jahre und maßgeblich mit dem Palast der Sowjets, aber auch mit dem Bau der Moskauer Metro und dem Generalplan für Moskau (1935), konnte diese neue urbanistisch integrierte Formensprache zur Erzeugung eines umfassenden Utopisierungsraumes beitragen, in dem die Menschen vor Ort zu den „neuen", sozialistischen Menschen hätten werden sollen. Hiermit ist zugleich das Wechselverhältnis von Ideologie und Utopie sowie von Herrschaft, Beherrschten und der gemeinsamen Herrschaft als proletarische Klasse angesprochen, welches es am Leitfaden des „Palastmotivs" – als utopisch-ideologische Variante eines nobilitierenden oder herrschaftlichen Lebens aller – zu diskutieren gilt.

2. 1. Forschungsstand und Quellenlage zum Palast der Sowjets

Insgesamt fanden die sowjetische Kunst und Architektur bis zur Auflösung der Sowjetunion 1991 wenig wissenschaftliche Beachtung. Dies war einerseits einer unzureichenden Quellenlage geschuldet, da Wissenschaftlern der Zugriff auf Archive auch nach dem Ende des Stalinismus (Stalin, † 5. März 1953) weitestgehend verwehrt blieb. Noch 1971 wurden mehrere Ausstellungsräume der Ausstellung „Art in Revolution. Soviet Art and Design since 1917" (Hayward Gallery, London 1971) auf Intervention des sowjetischen Ministeriums für Kultur geschlossen, da das Thema offensichtlich zu viel „subversives Potential barg".[99] Diesem Missstand wurde in den letzten Jahrzehnten durch zahlreiche Ausstellungen und eine Vielzahl umfangreich recherchierter Publikationen zu großen Teilen entgegengewirkt. Eine der frühesten und bis heute grundlegenden Arbeiten zum Palast der Sowjets stellt dabei Peter Lizons Dissertation „Palace of the Soviets" (1971) dar, mit der er maßgeblich den Weg für nachfolgende Forschungen bereitete.[100] Einen zentralen Referenzrahmen für dieses Kapitel boten darüber hinaus die Dissertationen Dmitrij Chmelnizkis (2004) sowie Richard Andersons (2010), in denen ausführlich die sowjetische Architektur der 1920er und 1930er Jahre – und so auch der Palast der Sowjets – diskutiert wird.[101] Dabei erwies sich vor allem Chmelnizkis Publikation

[98] Chmelnizki 2004, S. 3.
[99] Kat. Ausst. Barcelona/Madrid/London u.a. 2011/2012, S. 13.
[100] Siehe: Lizon 1971.
[101] Siehe: Chmelnizki 2004; Anderson 2010.

– trotz methodisch deutlicher Unterschiede zu der hier vorliegenden Arbeit und inhaltlich anderen Schussfolgerungen – auf Grund der Aufarbeitung umfangreichen Quellenmaterials sowie der Fokussierung auf politisch-architektonische Zusammenhänge im Umfeld des Palastprojekts als zentral. In diesem Kontext sei auch auf einen aktuellen Sammelband von Maria Kostyuk verwiesen, der sich erstmals ausführlicher dem Architekten des Palastes der Sowjets, Boris Iofan, widmete und so – einige wenige – neue Hinweise zu dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets hervorbrachte, wenn auch Fragen über personelle Verstrickungen und die Architekten-Politiker Relationen nicht endgültig beantwortet werden konnten.[102]

Darüber hinaus existiert eine Vielzahl an Aufsätzen und Artikeln, die das in der Architekturgeschichte populäre Beispiel des Palastes der Sowjets weniger ausführlich als Teil des sowjetischen Architekturgeschehens der 1920er/1930er Jahre abhandeln. Einen umfangreichen Überblick über die Architektur in der Sowjetunion unter Stalin bieten dabei u.a. die Kataloge „Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur 1915-1935“ (2011/2012), „Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit“ (2003) sowie „Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit“ (1994/1995).[103] Hinsichtlich des Städtebaus in der Sowjetunion gibt besonders der von Harald Bodenschatz und Christiane Post herausgegebene Band „Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-35“ (2003) gibt – neben zahlreichen Publikationen über einzelne Architekten, Planer sowie Städte – einen gut recherchierten und bebilderten Überblick über die sowjetischen Städtebaudiskussionen im Wandel der späten 1920er und frühen 1930er Jahre.

Stefan Plaggenborg, Professor für Osteuropäische Geschichte an der Universität Marburg, untersuchte in „Experiment Moderne“ (2006) die Zeit- und Geschichtekonzeptionen im Umfeld der Oktoberrevolution sowie stellenweise die Architektur bis zu den frühen 1930er Jahren und berührte damit zahlreiche Aspekte dieser Arbeit.[104] Darüber hinaus konnten frühe Arbeiten der 1990er Jahre wie „Kunst unter Stalin“ (1991) oder „Stalinistische Architektur“ (1992) solide Voraussetzungen für die Beschäftigung mit dem Wechselverhältnis von Architektur und Politik sowie von Utopie und Ideologie vermitteln.[105] Der Ausstellungskatalog „Rouge. Art et utopie au pays des Soviets“, in dem auch der Palast der Sowjets Erwähnung findet, bietet neuere Einsichten in die utopischen Dimensionen sowjetischer Architektur – wenn auch nicht

[102] Siehe: Kostyuk 2019.
[103] Siehe: Kat. Ausst. Barcelona/Madrid/London u.a. 2011/2012; siehe: Kat. Ausst. Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2003/2004, Ostfildern 2003; siehe: Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995.
[104] Siehe Plaggenborg 2006.
[105] Siehe: Bown 1991; siehe: Tarchanow/Kawtaradse 1992.

in sonderlich ausführlicher, detaillierter oder methodisch ausgearbeiteter Form.[106] Es sei zudem auf einen Aufsatz Steffen Krämers hingewiesen, in dem dieser sich u.a. in Bezug auf den Palast der Sowjets mit dem „historische[n] Utopieverständnis hinsichtlich der architektonischen Entwicklung in der Sowjetunion von den frühen 1920er bis in die 1930er Jahre“ auseinandersetzt.[107] Allerdings diskutiert Krämer seine Beispiele anhand des historischen Utopieverständnisses verschiedener Personen, das hier weniger im Fokus stehen wird. Ansonsten lassen sich lediglich isolierte Einzelfallbesprechungen von Bauten oder Stadtplänen, für die utopische Aspekte diagnostiziert werden, ausmachen. Häufig beziehen sich diese Besprechungen utopischer Aspekte auf Tatlins Denkmal der III. Internationale und generell die Kunst und Architektur der sowjetischen „Avantgarde“, den Palast der Sowjets sowie die Moskauer Metro. Auch Boris Groys gilt es zu erwähnen, wenn es um die sowjetische Kunst und Architektur der 1920er und 1930er Jahre geht, da er vieles zu diesem Thema publiziert hat und nicht selten das Moment des Utopischen für diese Periode ins Spiel bringt. In Form eines selbstständigen Aufsatzes widmete er sich in „U-Bahn als U-Topie“ (1995) der Thematik von sowjetischer Architektur und Utopie.[108] Des Weiteren geben Primärquellen wie El Lissitzkys „Russland. Architektur für eine Weltrevolution“ (1929) interessante Einblicke in das Zeitgeschehen wie auch offizielle Stellungnahmen, Dekrete oder Zeitschriftenartikel, zum Beispiel aus der stalinistischen Architekturzeitschrift Architektura SSSR.[109]

2. 2. Gesellschaftliche und Politische Rahmenbedingungen der sowjetischen Utopie

2. 2. 1. Revolution als Voraussetzung für die neue Welt

Ende des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert bildeten die westeuropäischen und nordamerikanischen Entwicklungen für viele in Russland lebende Menschen den Maßstab für die Bewertung der eigenen russischen Geschichte.[110] Insbesondere Intellektuelle – die akademisierte Gruppe vornehmlich aus alten Kaufmannsfamilien Stammender, die seit Ende des 19. Jahrhunderts Macht, Ansehen und Aktivität konzentrierten (auch die Bolschewiki kamen zumeist aus diesen Reihen) – empfanden deshalb das eigene Land oftmals als „rückständig“, da die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung aus kaum gebildeten Bauern bestand und die Industrialisierung im Verhältnis zu westeuropäischen Ländern nur rudimentär vorangeschritten war.[111] Das Russische Reich war eine Agrarnation, die sich gleichmäßig über das gesamte

[106] Siehe: Kat. Ausst. Paris 2019.
[107] Krämer 2010, S. 167; siehe: Krämer 2010.
[108] Siehe: U-Bahn als U-Topie, in: Groys, Boris (Hrsg.): Die Erfindung Rußlands, München/Wien 1995, S. 156-166.
[109] Chmelnizki 2004, S. 3.
[110] Plaggenborg 2006, S. 23; siehe: Krieger 1998, Grumpelt-Maaß 2001, Kossock 1974, S. 115.
[111] Krieger 1998, S. 7; Hausmann 2002, S. 205.

Land erstreckte und kaum Großstädte herausgebildet hatte.[112] Moskau hatte sich zwar im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einem „großen Dorf“ zu einer Großstadt entwickelt und stellte somit zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach St. Petersburg die zweitgrößte Stadt dar, doch sie wies weiterhin – besonders an der Peripherie – eine große Anzahl an Baracken auf, war infrastrukturell (sowohl verkehrs- und versorgungstechnisch als auch in hygienischer Hinsicht) schlecht erschlossen und die Architektur folgte keiner einheitlichen Bebauungsstruktur oder einem Bebauungsschema.[113] Walter Benjamin schrieb 1926: „Zu beiden Seiten der breiten Allee wechseln Bauten im Stile der bäurischen hölzernen Dorfhäuser mit Jugendstilvillen oder der nüchternen Fassade eines sechsstöckigen Hauses“.[114] Der komparative Blick auf die westeuropäischen sowie nordamerikanischen Entwicklungen und den dort schneller voranschreitenden technischen, architektonisch-urbanistischen (besonders städtisch-infrastrukturellen) und wissenschaftlichen Fortschritten machte der russischen Bevölkerung eine Asynchronität zwischen eigener und „westlicher“ geschichtlicher Entwicklung bewusst. So bildete sich im Vorfeld der Oktoberrevolution, besonders unter den Intellektuellen, denen zunächst vornehmlich auch die Bolschewiki angehörten, eine Sozialutopie aus, deren zentrales, säkularreligiöses Hoffnungsziel der „Neue Mensch“ war.[115] In der Moderne „traten diese Hoffnungen auf den Neuen Menschen [erstmals] mit eigenem Inhalt und Anspruch auf“.[116] Wie schon bei Robert Owen, bestand unter den russischen Intellektuellen der Glaube an eine Machbarkeit und Formbarkeit des neuen Menschen sowie seiner Umwelt – und zwar ganz im Sinne der modernen, „westlichen“ Fortschrittsideologie durch Wissenschaft und Technik. Die russischen Utopisten waren davon überzeugt, dass der neue Mensch im Russischen Reich entstünde, wenn ein Umsturz dem Land die Möglichkeit gäbe durch neue wissenschaftliche Methoden die Bauern „zu belehren“ und die „Rückständigkeit“ zu überwinden.[117] Schon die Februarrevolution (1917), die zum Sturz des Zaren und Kaisers Nikolai II (1894-1917) sowie zur Auflösung des russischen Kaiserreichs geführt hatte, hatte durch diese Brüche mit der Vergangenheit eine Vielzahl an Hoffnungen freigesetzt Russland grundlegend reformieren zu können.[118] Mit der Oktoberrevolution (1917) trat diese erhoffte Möglichkeit ein und setzte ihrerseits erneut „eine Fülle an utopischen Entwürfen frei“.[119]

[112] Kotkin 1988, S. 4; Bown 1991, S. 91.
[113] Hausmann 2002, S. 219f.; ebd., S. 225; ebd. S. 244.
[114] Benjamin 1980, S. 99.
[115] Kat. Ausst. Hamburg 2012, S. 68.
[116] Ebd., S. 68.
[117] Plaggenborg 2006, S. 23.
[118] Krieger 1998, S. 7f.; der Titel „Zar“ wurde 1721 von Peter I. in „Kaiser“ geändert.
[119] Hartmann 2007, S. 105.

Auf dem ehemaligen Territorium des russischen Kaiserreichs entstanden nach der Oktoberrevolution mehrere Sowjetrepubliken, wobei die im November 1917 gegründete Russische Sowjetrepublik (RSFSR) die größte Fläche des ehemaligen Kaiserreichs für sich in Anspruch nahm. [120] Moskau wurde zu der Hauptstadt des ersten sozialistischen Landes der Welt, der RSFSR und dann der Sowjetunion, und löste damit die frühere Hauptstadt St. Peterburg (1914-1924 Petrograd, 1924-1991 Leningrad) ab, die als ehemaliger Herrschaftssitz mit dem zaristischen Russland konnotiert war. Der Kreml in Moskau wurde wieder zum politischen Machtzentrum, diesmal der bolschewistischen Führung. Moskau wuchs in den 1920er Jahren, nach der vorangegangenen Entvölkerung der Städte durch Krankheiten, Revolutionen und Kriege, wieder zur größten Stadt der Sowjetunion heran (1915 hatte Moskau knapp 2 Millionen Einwohner).[121] Zwischen 1920 und 1930 erhöhte sich die Zahl der Einwohner von gut 1 Million auf etwa 2,5 Millionen.[122] Auf Grund der Zwangskollektivierung (seit 1929) und der dadurch in die Städte strömenden Bauern stieg die Einwohnerzahl Moskaus bis 1934 erneut sprunghaft auf etwa 3,6 Millionen an.[123]

Die Zeit im Umfeld dieser Revolutionen stellte sich durch eine Vielzahl parallel auftretender, soziopolitischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Veränderungen wie den Wechsel von Übergangsregierungen, Gesetzesänderungen, Enteignungen, Hungersnöte sowie Bürgerkriege eine deutlich beschleunigte dar. Diese beschleunigte Zeit führte zu einer sofortigen Erosion der Gegenwart.[124] Nach dem absoluten Bruch mit der Vergangenheit fiel so auch die Gegenwart „aus dem beschleunigten Geschichtsverlauf" heraus.[125] Folglich blieb lediglich die Zukunft, um eine neue Welt zu gestalten. Die antizipierte Entwicklung kannte ausschließlich eine Richtung: Sie verlief linear in die Zukunft und war von dem Gedanken einer möglichst schnell voranschreitenden Industrialisierung getragen. Der von Hölscher diagnostizierte Aufschwung des Zukunftsdenkens trat in der Sowjetunion im Umfeld der Oktoberrevolution deutlich zu Tage.[126] Das prärevolutionäre Ziel der vornehmlich Intellektuellen, eine Synchronisation zwischen „westlicher" und russischer Entwicklung herbeizuführen, wurde aus Sicht der russischen Sozialisten mit Gründung der Sowjetunion 1922 zu einer erneuten Asynchronität, da sich die Sowjetunion nun im Gegensatz zum „Westen" schon auf dem Weg zum Kommunismus befand. Das Eintreten der Weltrevolution der Arbeiter hätte dieses vorübergehende Missverhältnis schließlich aufheben sollen. Ab Mitte der 1920er Jahre lassen sich Veränderungen

[120] Die RSFSR wird nachfolgend der Übersichtlichkeit halber als Sowjetunion (UdSSR) zu bezeichnen sein.
[121] North 2015, S. 66f.
[122] Pott 2009, S. 33.
[123] Henschke 2019, S. 192.
[124] Plaggenborg 2006, S. 87.
[125] Ebd., S. 87.
[126] Cojocaru 2012, S. 117.

in dieser antizipierten geschichtlichen Entwicklung ausmachen.[127] Mit dem Übergang vom Leninismus zum Stalinismus veränderte sich das Verhältnis von Zeit, Ort und Geschichte. Die Weltrevolution blieb aus und das Land synchronisierte sich nach innen.

2. 2. 2. Politisches System der UdSSR

Die Gründung der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken am 30. Dezember 1922 sollte nur den Anfang einer von der Sowjetunion ausgehenden, internationalen Arbeiterbewegung markieren. Die Staatsgrenze des neuen Zentralstaats UdSSR stimmte im Wesentlichen mit der des ehemaligen Kaiserreichs überein. Die Sowjetunion war während ihres Bestehens bis 1991 das flächenmäßig größte Land der Welt. Mit dem Zusammenschluss der sukzessive in Folge der Oktoberrevolution 1917 gebildeten Sowjetrepubliken sollte eine kommunistische, vermeintlich egalitäre, proletarische Gemeinschaft entstehen, in der die Arbeiter im Sinne der marxistischen Ideologie kein Vaterland mehr hatten.[128] Nach Marx stellen Nationen lediglich die Hüllen dar, „in denen sich der Fortschritt vom Kapitalismus zum Sozialismus“ vollzieht.[129] Die sowjetisch-kommunistische Utopie mit dem Ziel einer klassenlosen Gesellschaft, in der alle Menschen in harmonischem Einklang leben, entwickelte sich, wie alle Utopien, vor dem Hintergrund der Kritik an bestehenden Verhältnissen.

Das politische System der neu gegründeten Sowjetunion zeichnete sich von Beginn an durch die Alleinherrschaft der kommunistischen Partei, die seit 1925 KPdSU hieß, aus.[130] Seit der Parteigründung 1912 bis zu seinem Tod 1924 war Lenin (Wladimir Iljitsch Uljanow) Parteiführer der KPdSU. Die Parteiorgane waren den Staatsorganen auf allen Ebenen übergeordnet. Entsprechende Repräsentanten des Staates waren zugleich höhere Parteimitglieder. Das höchste exekutive und administrative Organ der UdSSR stellte formal der Rat der Volkskommissare (ab 1946 in Ministerrat umbenannt) der Sowjetunion dar. Der Vorsitzende dieses Rates war dementsprechend Regierungschef der UdSSR. Von 1917-1924 hatte Lenin dieses Amt inne. Die Volkskommissariate, die ab 1946 entsprechend Ministerien hießen, existierten sowohl auf Ebene der einzelnen Sowjetrepubliken als auch auf der obersten Ebene der Union. Manche Volkskommissariate waren Unions-, andere Republiksache. Der Rat der Volkskommissare der Sowjetunion leitete und koordinierte alle Volkskommissariate. Er wurde von dem Zentralen Exekutivkomitee des Rätekongresses/Allunions-Sowjetkongresses gewählt, denen

[127] Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 37; vgl. auch Papernys Kultur I und Kultur II Kategorien, in: Paperny, Vladimir: Architecture in the Age of Stalin. Culture Two, Cambridge 2002.
[128] Kloke 1999.
[129] Baberowski 2012, S. 106.
[130] 1912 hieß die Partei zunächst Sozialdemokratische Arbeiterpartei Russlands (Bolschewiki) (SDAPR (B)), nach der Oktoberrevolution Kommunistische Partei Russlands (Bolschewiki) (KPR (B)). 1925-1952 trug sie den Namen Kommunistische Allunions-Partei (Bolschewiki) (WKP(B)). Seit 1952 hieß sie Kommunistische Partei der Sowjetunion (KPdSU (B)).

er rechenschaftspflichtig war. Der Vorsitzende des Rätekongresses – das höchste Legislativorgan des Staates – hatte formal das Amt des Staatsoberhaupts inne.

Auf der Parteiebene stellten nominell die seit der Oktoberrevolution bis 1925 in Moskau einmal jährlich und dann unregelmäßig, in immer größer werdenden Mehrjahresabständen stattfindenden Parteitage das höchste Parteiorgan dar. Das bei den Parteitagen gewählte Zentralkomitee (ZK) fungierte zwischen den Parteitagen formal als höchstes Gremium. Es wählte den Generalsekretär sowie die Mitglieder des Politbüros und Sekretariats, die die Arbeit zwischen den Plenartagungen des ZK übernahmen. In dem hierarchisch gegliederten, zentralistischen Parteiaufbau waren Weisungen von höheren Parteiorganen zwingend bindend. Eine Diskussionskultur wurde schon unter Lenin, dann aber besonders unter Stalin, unterbunden. Bereits 1926 wurde der im Parteistatut verankerte Einjahresrhythmus der Parteitage nicht mehr eingehalten. In der Realität fungierten sowohl der Parteitag als auch das ZK lediglich als Schauveranstaltungen bzw. Schauorgane. De facto fungierte das Politbüro des ZK mit dem Generalsekretär des ZK an der Spitze als Führungs- und Machtgremium von Partei und damit Staat. [131] Von 1922 bis 1953 hatte Josef Stalin (1879-1953) das neu geschaffene Amt des Generalsekretärs der kommunistischen Partei inne, in dem er bereits bis 1924 16.000 Partei- und Verwaltungsfunktionäre durch seine Vertrauten ausgetauscht hatte.[132] Als Lenin 1924 starb, brach der Machtkampf unter den Bolschewiki offen aus.[133] Nach dem Tod Lenins versuchten sich Stalin wie auch Trotzki als dessen Nachfolger durchzusetzen. In seinem Testament warnte Lenin vor einem möglichen Machtmissbrauch durch Stalin und benannte Leo Trotzki als den fähigsten Mann im ZK.[134] Das Hauptstreitthema zwischen Trotzki und Stalin waren unterschiedliche Ansichten über den richtigen Weg zur sozialistischen Diktatur, die bis dato noch nicht erreicht worden war.[135] Bekanntermaßen setzte sich dabei Stalin gegen Trotzki durch, den er nicht nur Ende 1927 aus der Partei ausschloss, sondern im Januar 1928 mit anderen Oppositionellen verbannte und später (1940) umbringen ließ.[136] Stalin plädierte im Gegensatz zu Trotzki dafür den Sozialismus nur in der Sowjetunion durchzusetzen – ein Vorhaben, das stark von der marxschen, aber auch der leninistischen Idee des vaterlandslosen Proletariats abwich.[137] Erst Stalin sprach ab 1924 von der Ideologie des Marxismus-Leninismus – heute auch Stalinismus genannt – und schlug damit eine neue Richtung in der sowjetischen Politik

[131] Das Politbüro hatte je nachdem bis zu 25 Vollmitglieder. Nach Lenins Tod 1924 waren es sieben Mitglieder, die bis auf Stalin später alle ermordet oder hingerichtet wurden. 1931 waren es zehn Mitglieder (Stalin, Molotow, Kalinin, Woroschilow, Rudsutak, Kuibyschew, Kirow, Kossior, Kaganowitsch, Ordschonikidse) (siehe: Oleg V. Khlevniuk: Master of the house. Stalin and his inner circle, New Haven 2009).
[132] Stricker 1997, S. 122.
[133] Auch nachfolgend: Baberowski 2012, S. 111.
[134] Service 2012, S. 379ff.
[135] Stalin war Volkskommissar für Nationalitätenfragen, Trotzki war zunächst Volkskommissar für Äußeres.
[136] Service 2012, S. 612 ff.
[137] Kloke 1999; auch nachfolgend: Baberowski 2012, S. 113.

ein. Er begründete seine Position, indem er auf das Ausbleiben der Revolution in Europa sowie auf die dort stabilisierte Lage der demokratischen Ordnungen und der kapitalistischen Wirtschaftssysteme verwies. Im Laufe der späten 1920er und frühen 30er Jahre setzte sich Stalin als Oberhaupt der Kommunistischen Partei durch und überführte diese in die Form, die sie im Grunde bis in die 1980er Jahre hinein behielt. Die Einheitspartei KPdSU diente Stalin von da an als Herrschaftsinstrument seiner Ein-Mann-Diktatur. Seit 1923 hatte sich der innerparteiliche Aufstieg Stalins zum Führer vollzogen.[138] Ab 1929 – seit 1933 durchgängig – wurde Stalin „Woshd" (Führer) genannt und hatte praktisch eine Alleinherrschaft erreicht, die mit einer Verschärfung der Gewaltherrschaft einherging.[139] Bis zu diesem Zeitpunkt war ausschließlich Lenin offiziell als Führer bezeichnet worden. Stalin bezog seine Legitimität als Führer dabei aus dem Leninkult und den dort angelegten Führeranforderungen, die er seit 1924 in seinem Sinne zu deuten und zu nutzen versuchte.[140] „Genosse Stalin" wurde dabei als „Erster unter Gleichen" und „der hervorragendste politische Führer der Partei nach Lenin" präsentiert.[141] Stalins Souveränität als Alleinherrscher war jedoch erst um 1933 vollständig etabliert und gesichert.

Mit den „Stalinschen Säuberungen" bzw. dem „Großen Terror" 1936-1938 erreichte die Vernichtungs- und Gewaltpolitik Stalins seinen Höhepunkt.[142] Als Legitimation der massenhaften Inhaftierungen und Ermordungen von vermeintlich Oppositionellen diente Stalin 1934 das Attentat auf den Leningrader Parteichef Sergei Kirow, das Stalin als Verschwörung (von Trotzkisten) gegen die Parteiführung deutete. 1,5 - 3 Millionen Sowjetbürger wurden in der Folge als tatsächliche oder vermeintliche Feinde der stalinistischen Politik – darunter viele ihm nahestehende Generäle, Offiziere, Politbüro-Mitglieder und andere Parteikader, aber ebenso Kulaken/Bauern, ethnische Minderheiten, Juden und Geistliche – von der Geheimpolizei verhaftet, in Schnellverfahren verurteilt oder in GULags inhaftiert und zur Zwangsarbeit genötigt.[143] Etwa eine Million von ihnen wurden „als Spione, Konterrevolutionäre oder antisowjetische Elemente" hingerichtet.[144] Auch Künstler, Regisseure, Schriftsteller wie Alexei

[138] Vetter 1996, S. 93.
[139] Koenen 2010, S. 75; Rüthers/Scheide 2003, S. 86.
[140] Vetter 1996, S. 94f.
[141] K. Popov: Partija i rol' vozdja, in: Partijnoe stroitel'stvo 1 (1930), S. 5-9, zit. nach: Vetter 1996, S. 95.
[142] Auch nachfolgend: Shearer 2014, S. 34ff.
[143] Shearer 2014, S. 35; Eine genaue Zahl der durch das Stalinregime hingerichteten ist nicht bekannt; der Name der Geheimpolizei wurde mehrfach geändert: Tscheka, (O)GPU, NKWD, KGB; GULAG = Glawnoje uprawlenije isprawitelno-trudowych lagerej i kolonij, dt.: Hauptverwaltung der Besserungsarbeitslager und -kolonien.
[144] Shearer 2014, S. 35.

Gan, Gustav Klucis (1938), Wsewolod Meyerhold und Osip Mandelstam waren unter denjenigen, die hingerichtet wurden oder in GULags zu Tode kamen.[145] Im Zuge der Zwangskollektivierung und „Entkulakisierung“ hatte es jedoch bereits seit Ende der 1920er Jahre nicht nur Verhaftungen vermeintlich Oppositioneller wie in der gesamten Geschichte der Sowjetunion gegeben, sondern ebenso Deportationen und Erschießungen bestimmter Bevölkerungsgruppen.[146]

2. 2. 3. Planung in Fünfjahresrhythmen

Zu Beginn der 1920er Jahre hatte die russische Wirtschaft nach Kriegen und Maßnahmen zur Verstaatlichung von Firmen und Banken sowie der aus dem Dekret über Grund und Boden (1917) resultierenden Einschränkungen des Landbesitzes einen Tiefpunkt erreicht. Die Einführung der Neuen Ökonomischen Politik (NÖP) auf dem X. Parteitag im Frühjahr 1921 war die Reaktion Lenins auf die ohnehin angespannte soziopolitische Lage des Landes, die auf Grund der aus dem Kriegskommunismus resultierenden Bauernunruhen, einer drohenden Hungersnot sowie Arbeiterstreiks und dem Kronstädter Matrosenaufstand (Februar/März 1921) endgültig zu eskalieren drohte.[147] Das Ziel Lenins war die Etablierung des Kommunismus mit seiner klassenlosen Gesellschaft. Dafür musste nach Lenin, in Anlehnung an Marx, zunächst die „Diktatur des Proletariats“ errichtet werden.[148] Dieser Herrschaft – bzw. in den Worten der Bolschewiki und im Anschluss an den Sinngehalt einer Übergangsregierung: „Diktatur“ – würde dann automatisch der Übergang zur klassenlosen Gesellschaft folgen, da die Ausbeutung durch die Bourgeoisie, die das Entstehen dieser Gesellschaft verhindere, damit überwunden sei.[149] Auf Grund der marxistisch-leninistischen Geschichtsteleologie bestand kein Zweifel daran, dass der utopische Zustand des Kommunismus mit seiner klassenlosen Gesellschaft in einem Land eintreten werde, das ausschließlich aus gebildeten Proletariern und nicht „barbarische[n]“ Menschen bestünde.[150] Der utopische Zustand von Harmonie war folglich ebenfalls das Ziel der sowjetischen bzw. bolschewistischen Utopie. Jedoch hatten die Bolschewiki zu Beginn der 1920er Jahre eine zu geringe gesellschaftliche Unterstützung, um ihrer Rolle, die darin bestand, das Proletariat in den idealen Zustand führen zu wollen, nachkommen zu können. Lenin war sich bewusst, dass die Bolschewiki ihre Macht wieder

[145] Udovicki-Selb 2020, einleitender timetable.
[146] Entkulakisierung = massenhafte Enteignung, Lagerhaft und/oder Ermordung der „Kulaken“, der relativ wohlhaben sowjetischen Bauern.
[147] Baberowski 2012, S. 87; Rüsen/Fehr/Rieger 2004, S. 250.
[148] Lenin 2006, S. 26.
[149] Ebd., S. 26f.
[150] Baberowski 2012, S. 133.

verlieren würden, wenn sie die Unterstützung der Arbeiter, aber auch der Bauern, verlören.[151] Dementsprechend war es notwendig Bauernschaft und Proletariat anzunähern sowie die eigene Partei mit möglichst vielen Gruppen zu versöhnen – nur so konnten die Herrschaft der Bolschewiki gesichert und der Weg in den harmonischen, perfekten Zustand der Utopie bereitet werden. Und Harmonie erfordert die Abwesenheit von politischen und gesellschaftlichen Konfrontationen.[152] So verabschiedete die KPdSU 1921 – nicht ohne parteiinterne Konflikte, aber u.a. nach dem Willen Lenins – eine im Grunde liberale Wirtschaftsreform, um die anhaltenden Unruhen und Hungersnöte bewältigen zu können.[153] Für Lenin stellte diese Reform einen Kompromiss dar. Die Neue Ökonomische Politik widersprach deutlich „den ideologischen Verheißungen der Partei".[154] So wurden durch die NÖP „die willkürlichen Getreidebeschaffungen in den Dörfern eingestellt und durch eine Naturalsteuer ersetzt, die im Voraus festgelegt wurde und den Bauern Rechtssicherheit geben sollte".[155] Zudem durften „[d]ie Bauern […] erwirtschaftete Überschüsse behalten, freien Handel betreiben und Lohnarbeiter einstellen. Den Staatsbetrieben erlaubte das Regime, ihre Fabriken an Privatpersonen zu verpachten sowie Finanzierung und Logistik aller unternehmerischen Tätigkeit in private Hände zu geben. Im Juli 1921 wurde sogar die Gewerbefreiheit für Handwerker und Kleinindustrielle wieder hergestellt". Die postrevolutionären Eigentumsverhältnisse an Grund und Boden wurden jedoch beibehalten. Der Versuch, die Handelsbeziehungen zwischen Stadt und Land durch diese umfassende Wirtschaftsreform zu befördern, um somit die Unterversorgung der Städte mit Lebensmitteln beenden zu können, zeigte vorübergehenden Erfolg. „Die Neue Ökonomische Politik stabilisierte die politische Ordnung, aber sie entfernte die bolschewistische Führung von ihren Zielen".[156] Die Sowjetunion wurde „ein im wesentlichen kapitalistischer Staat".[157] Die NÖP sollte durch Leistungssteigerung der Industrie den wirtschaftlichen Wiederaufbau der Sowjetunion herbeiführen und die durch Bürgerkrieg und Bauernaufstände angespannte Situation beruhigen.[158] Das Ziel der Machtsicherung sowie die Schaffung einer kollektiven Identität sollte durch eine relativ liberale Politik, die Ungleichheiten in der Bevölkerung zu nivellieren suchte, umgesetzt werden. Dabei wurde Gewalt eingesetzt sowie gleichzeitig der Versuch unternommen „to legitimize an urban-based revolution in a predominantly agricultural, multi-ethnic state by encouraging the development of distinct national

[151] Ebd., S. 87f.
[152] Cojocaru 2012, S. 110.
[153] Baberowski 2012, S. 85.
[154] Ebd., S. 100.
[155] Auch nachfolgend: Baberowski 2012, S. 88f.
[156] Baberowski 2012, S. 99.
[157] Kossok 1982, S. 473.
[158] Baberowski 2012, S. 100.

cultures".[159] Den einzelnen Sowjetrepubliken wurde dementsprechend ein gewisses Selbstbestimmungsrecht eingeräumt, um die russische Bevölkerungsmehrheit nicht zu privilegiert zu behandeln.[160] Nicht ohne Grund wurde Josef Stalin als Georgier 1917 zum Nationalminister (Volkskommissar für Nationalitätenfragen) ernannt (bis 1923).[161] Wie Cojocaru treffend bemerkt, führt das utopische Ziel der Harmonie, das die Abwesenheit politischer und gesellschaftlicher Konflikte fordert, oftmals dazu, dass „mit Bezug auf die Frage nach dem Modus der kollektiven Identität seitens der Utopie […] keine gute politische Strategie entworfen wird, um sie zu realisieren".[162] Der Grund hierfür liegt nach Cojocaru darin, dass die Utopie als von einer geringen Personenzahl, sprich von der Minderheit der Bolschewiki formulierte Erzählung „gesamtgesellschaftlich nicht den Anforderungen an Konsistenz, Kohärenz und Stabilität in der Zeit genügen kann".[163] „Diese Art Anti-Politik, die mit Saage auf die Formel ‚Verwalten statt Regieren' zu bringen ist", stellt einen Grund dar, warum der Utopie oftmals ein Hang zum Totalitarismus vorgeworfen wird.[164]

Bereits ab 1923 kam es auf Grund eines Missverhältnisses der Preise von Industrie- und Agrarprodukten wieder zu Streiks.[165] 1924 gab es eine Missernte, die zu erneuten Unruhen führte. Die NÖP führte zu eklatanten Unterschieden innerhalb der Bevölkerung, die sie eigentlich zu verhindern suchte. Nach und nach mussten der Bevölkerung diese sichtbaren Missstände – die Differenzierung der Löhne und die steigende Arbeitslosigkeit – „als Verrat an der Revolution erscheinen, die sich auf den Willen der Arbeiter berief".[166] Aus ökonomischer Perspektive konnte sich die Sowjetunion im Laufe der 20er Jahre von der kriegskommunistischen Wirtschaft und den Kriegs- und Bürgerkriegsfolgen allerdings erholen und erreichte 1928 annähernd den Produktionsstand der Vorkriegszeit. Dennoch wurden bereits ab 1925 unter den Bolschewiki Stimmen laut, die wie Trotzki eine „staatlich organisierte[…] Industrialisierung" forderten.[167] Allerdings fand dieser Vorschlag 1925 im Politbüro noch keine Zustimmung.[168]

Als mit der NÖP der Krieg gegen die Bauern eingestellt wurde, verloren die Bolschewiki zugleich ihren Einfluss auf diese.[169] So konnten sie sich zwar zu Beginn der 20er Jahre als macht-

[159] Lallukka 2003, S. 174f.
[160] Ebd., S. 174.
[161] Baberowski 2012, S. 105.
[162] Cojocaru 2012, S. 110.
[163] Ebd., S. 110.
[164] Ebd., S. 110; Saage, Richard: Politische Utopien in der Neuzeit, Bochum 2000, S. 263, S. 275, zit. nach: Cojocaru 2012, S. 110.
[165] Auch nachfolgend: Baberowski 2012, S. 89.
[166] Baberowski 2012, S. 101.
[167] Ebd., S. 89.
[168] Ebd., S. 89.
[169] Ebd., S. 132ff.

habende Partei behaupten, jedoch fehlte „es ihrer Diktatur an institutionellen Voraussetzungen“.[170] Die Einrichtung von Dorfsowjets, die ihre Anweisungen von übergeordneten staatlichen Behörden erhielten, war einer der Versuche eine Institutionalisierung auf dem Land zu etablieren, die jedoch auf Grund der Unfähigkeit der Vorsitzenden dieser Sowjets scheiterte.[171] „Nirgendwo zeigte sich die Ohnmacht der Kommunisten deutlicher als im Dorf“.[172] „Zu einem revolutionären Staat gehörte auch eine revolutionäre Elite. In den neuen Institutionen sollten neue Menschen arbeiten, die sich von den Traditionen der Vergangenheit gelöst hatten und durch einen revolutionären Habitus miteinander verbunden waren“.[173] Doch dies konnten die Bolschewiki nicht leisten. Ihre Macht war auf die Metropolen begrenzt und von einer kollektiven, proletarischen Identität war die Sowjetunion weit entfernt. Mit der Etablierung des kapitalistischen Systems durch die NÖP und auf Grund des Ausbleibens der erwarteten Weltrevolution geriet das sowjetische Zeitverständnis in Konflikt mit den geschichtlichen Entwicklungen. Mit Stalins 1924 erstmals geäußerter und seit 1927 als Parteilinie durchgesetzter Formel „Sozialismus in einem Land“ wurde es schließlich möglich die Diskrepanz zwischen der eigenen geschichtlichen Entwicklung und der Westeuropas aufzuheben.[174] Die Sowjetunion wurde damit zugleich zu einem isolierten Zeit-Raum, der die Synchronisierung nach innen ermöglichte.

In Stalins „Traum von der neuen Gesellschaft gab es für die russischen Bauern und ihre Bedürfnisse keinen Platz. In ihm gab es nur klassenbewusste Proletarier und zivilisierte Europäer, die in gigantischen Industrielandschaften“ leben sollten.[175] Es fanden Stigmatisierungen der Händler und Kaufleute als „sozial fremde Elemente“ sowie Benachteiligungen durch Sondersteuern und Abgaben statt.[176] Bereits seit 1926 hatte Stalin versucht die NÖP abzuschaffen.[177] Dies gelang schließlich 1928 und die sowjetische Regierung unter Stalin ersetzte die NÖP durch die zentral geplante und überwachte Wirtschaftsform der Fünfjahrespläne.[178] Die theoretischen Ausformulierungen folgten in den nächsten Jahren. Die gesamte Kultur des Landes durchlief die Kulturrevolution, „das Signum des Stalinismus“.[179] Im Bereich der Architektur führte die neue Linie Stalins zu einer monumentalen, homogenen und „einzigartigen“ Formensprache – zur gebauten Utopie des sowjetischen Kommunismus. Diese neue Utopie stand unter veränderten Vorzeichen. Der Aufbau der sowjetischen Utopie – nicht der weltweiten,

[170] Ebd., S. 91.
[171] Ebd., S. 97f.
[172] Ebd., S. 98.
[173] Ebd., S. 87.
[174] Auch nachfolgend: Plaggenborg 2006, S. 88f.
[175] Baberowski 2012, S. 113.
[176] Zit. nach: Baberowski 2012, S. 100; Baberowski 2012, S. 100.
[177] Ebd., S. 100.
[178] Ebd., S. 100.
[179] Ebd., S. 159.

leninistisch-kommunistischen – wurde nun in Fünfjahresrhythmen und ausschließlich für die Sowjetunion geplant.

2. 3. Architektur und Revolution

2. 3. 1. Der neue Mensch und die neue (Um-)Welt

Für die Bolschewiki war die Architektur ein besonders wichtiger Bestandteil ihrer Utopie. Der Gestaltung einer neuen Lebensumwelt wurde von offizieller Seite größte Aufmerksamkeit geschenkt. Kunst und Architektur, beziehungsweise Kultur im Allgemeinen, wurden nicht zuletzt auf Grund des großen Analphabetismus der sowjetischen Landbevölkerung auch als wirksames Mittel zum Zwecke der Erziehung des Menschen zu einem „guten" und gebildeten Proletarier verstanden.[180]

Die Idee der Formbarkeit des „Neuen Menschen" war in der Sowjetunion bereits prärevolutionär existent, doch nach der Oktoberrevolution bot sich schließlich die Möglichkeit, diesen neuen sozialistischen Menschen – den Proletarier – tatsächlich zu schaffen.[181] Der neue Mensch war die Leitidee der Revolution von 1917.[182] Er sollte sich aktiv am Gemeinschaftsleben beteiligen und in gemeinschaftlicher Zusammenarbeit als „Baumeister des Kommunismus" fungieren.[183] Das Ziel der sowjetischen Erziehung war es „allseitig entwickelte Erbauer der kommunistischen Gesellschaft" auszubilden.[184] Für die Bolschewiki war Kunst in erster Linie Agitations- und Propagandamittel.[185] Die Architektur sowie die Lebensumwelt im Allgemeinen sollten der Lebensweise des neuen sozialistischen Menschen entsprechen und diesen hervorbringen. Die sozialistische Stadt wurde schon bei Robert Owen als „mechanism for creating new realities" konzipiert und nicht lediglich als Wiederspiegelung sozio-politischer „Realitäten".[186] So wundert es nicht, dass in der Sowjetunion die Verwaltung aller kulturellen Bereiche – nicht nur der Erziehung im Allgemeinen, wie es noch im zaristischen Russland der Fall gewesen war – eine einzige Institution übernahm.[187] 1918 wurde zu diesem Zwecke unter der Leitung Anatoli Lunatscharskis das Volkskommissariat für Aufklärung (Narkompros) geschaffen. Von hier aus wurden alle Facetten des intellektuellen und ästhetischen Lebens gesteuert und kontrolliert – sowohl das Presse- und Verlagswesen als auch die Schulbildung, die Kunst, die Literatur, die Musik sowie der Theaterbetrieb.

---

[180] Kruk 2008, S. 27.
[181] Baberowski 2012, S. 133.
[182] Kat. Ausst. Hamburg 2012, S. 71.
[183] Iwanow/Semjonow/Karpinski/Glesermann/Michailow 1950, S. 248; Hardtwig 2003, S. 42.
[184] Markuševič 1970, S. 381.
[185] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 768.
[186] Kotkin 1988, S. 204.
[187] Auch nachfolgend: Kat. Ausst. Wien 1994, S. 768f.; Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 188.

Lenin war davon überzeugt, dass Kunst im öffentlichen Raum – und dadurch auch Architektur, die „[s]tärker als andere Künste […] Realität [schafft] und […] öffentlich" ist – für ein kontinuierliches Korrigieren und Herstellen von Wirklichkeiten besonders gut geeignet sei.[188] „Politische Denkmäler […] wiederspiegeln auf besonders eindrucksvolle Weise das Verständnis der herrschenden Kräfte einer Gesellschaft von Geschichte und Politik. Sie dienen vordergründig der Legitimation und Festigung des Herrschaftssystems, sie sind probates Mittel der Selbstdarstellung", können aber zudem zur Erzeugung von Utopien beitragen, indem sie die Geschichte im Sinne der modernen Fortschrittsidee neu arrangieren und damit zugleich auf die Zukunft verweisen.[189] Lenin nahm mit seinen Vorstellungen über Kunst im öffentlichen Raum unmittelbar Bezug auf den utopischen Roman „Civitas solis" von Tommaso Campanella. In der Sonnenstadt Campanellas sollten „den Kindern ‚ohne große Mühe, gleichsam spielend' auf ihren Spaziergängen die Grundbegriffe aller Lehrgebiete" nähergebracht werden, indem sie an den vollständig mit Fresken und Lehrsprüchen dekorierten Stadtmauern entlangspazieren.[190] Lenin bezog sich explizit auf Campanella, als er 1918 seinen Plan zur „monumentalen Propaganda" entwarf.[191] Das Phänomen der visuellen Propaganda wurde damit erstmalig formuliert und „pre-dated rather than post-dated many of the widely proclaimed manifestations of agitational art in the mass festivals, posters, agit-trains and agit-ships".[192] Im April 1918 beschloss der Rat der Volkskommissare zaristische Denkmäler abzutragen und stattdessen über fünfzig Monumente für „große Denker" des Sozialismus und bedeutsame Revolutionäre zu errichten – die meisten davon in Moskau.[193] Diese Denkmäler sollten die Geschichte so strukturieren, dass sie die Gegenwart im Sinne der Bolschewiki legitimierten.[194] „The masses would *see* history as they moved through the city".[195] Die Monumente des Lenin-Plans konstruierten eine weltgeschichtliche Metaerzählung.[196] Diverse Persönlichkeiten wie Robert Owen, der eben erwähnte Campanella, Heine und Chopin, Revolutionäre wie Marat und Babeuf sowie zahlreiche russische Größen befanden sich ebenso unter denjenigen, denen Denkmäler errichtet werden sollten, wie selbstverständlich die Väter des Kommunismus: Marx und Engels, deren Denkmal Lenin 1919 persönlich einweihte.[197] Sie alle sollten Russland zu einer neuen, internationalen Geschichte verhelfen und zugleich die eigene Geschichte

[188] Welsch 2002, S. 89.
[189] Alois Riegl, zit. nach: Durth 1994, S. 84.
[190] Campanella, zit. nach: Palla 1997, S. 5; Palla 1997, S. 5.
[191] Bown 1991, S. 28.
[192] Ebd., S. 18.
[193] Ebd., S. 28; Buck-Morss 2004, S. 1.
[194] Knappitsch/Zifko 2007.
[195] Buck-Morss 2004, S. 1.
[196] „Metaerzählung" wird in Anlehnung an Jean-Francois Lyotard verwendet (siehe: Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 1993 (französisches Original: La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris 1979)).
[197] Bown 1991, S. 28; Buck-Morss 2000, S. 43.

negieren. Die sowjetische Geschichte sollte dabei nicht nur mit der westlichen synchronisiert werden, sondern diese zugleich übertreffen. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert war es üblich Monumente als Glorifizierung und zur Repräsentation der eigenen, nationalstaatlichen Geschichte zu erbauen. Nun glorifizierten die Bolschewiki ihre eigene Geschichte, die es de facto (noch) nicht gab, durch internationale, große Persönlichkeiten. Nach Marx lässt sich durch die Beobachtung der Geschichte die Zukunft ableiten. Folglich macht es Sinn, dass die Geschichte des Russischen Reiches zu einer international ausgerichteten, sozialistischen Geschichte umfunktioniert wurde. Immerhin war die zukünftige Wunschvorstellung die kommunistische Weltrevolution. Die Bolschewiki wollten durch diese Denkmäler zugleich eine neue Tradition begründen und die Vergangenheit vergessen.[198] Das von Stefan Plaggenborg diagnostizierte Zeitproblem – dass nach dem absoluten Bruch mit der Vergangenheit durch die Oktoberrevolution auch die Gegenwart „aus dem beschleunigten Geschichtsverlauf herausfiel, da sie in der beschleunigten Zeit als Gegenwart augenblicklich erodierte“ – tritt in diesem Vorhaben sowie in der schnell durchgeführten Umsetzung des Plans, die oftmals zur Errichtung qualitativ minderwertiger oder provisorischer Denkmäler führte, deutlich zu Tage.[199] Visuelles sollte wirken und leicht zu verstehen sein. Dieses Anliegen verstärkte die schon prärevolutionär von der sowjetischen Avantgarde vorangetriebene Synthese der Künste, die mit einer Aufwertung von angewandten Künsten sowie Kunst im öffentlichen Raum einherging. Die Architektur, die buchstäblich die neue Wirklichkeit erbaut, hatte eine herausragende Stellung für den Bau der neuen Gesellschaft. Nach der Oktoberrevolution und nach Kriegsende stellte zunächst der Wohnungsbau die zentrale Bauaufgabe dar. Es bestand sowohl Bedarf an mehr Wohnraum als auch an einer veränderten Form des Zusammenlebens, die durch die veränderte Gesellschaftsform notwendig wurde. Auf dem VIII. Parteitag der KPR 1919 beschloss die Regierung mit „Kommunehäusern, Speisehäusern, Zentralwäscherein und Kinderkrippen“ Bautypen zu schaffen, die in Einklang mit dem neuen Ziel einer klassenlosen Gesellschaft standen.[200] Diese neuen, auf das Kollektiv ausgerichteten Wohnideen waren weniger die Reaktion Lenins auf die große Wohnungsnot, sondern entsprachen vielmehr seinen Vorstellungen von der neuen sozialistischen Lebensweise. Diese sollte durch das Wohnen in der Gemeinschaft in sogenannten Kommunalkas sowie durch Bildungs- und Erholungseinrichtungen für das Proletariat geschaffen werden.[201] Ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Freizeit und Arbeit als auch das Leben in einer Solidargemeinschaft sind häufig Merkmale von Utopien, wie sie sich schon in Morus‘ Utopia angelegt finden. Die Kommunalkas, die mit Gemeinschaftsküche sowie ge-

[198] Ebd., S. 1.
[199] Plaggenborg 2006, S. 87.
[200] Vogt 1990, S. 9.
[201] Rüthers/Scheide 2003, S. 150ff.

meinsam genutzten Waschräumen zur Ausbildung einer kollektiven Identität beitragen sollten, wurden allerdings trotz der großen Wohnungsnot nur äußerst selten realisiert. Das Narkomfin-Kommunehaus im Nowinski-Boulevard (1928-1930) in Moskau von Moisei Ginsburg und Ignati Milinis stellt eines der wenigen realisierten Gebäude – eines von sechs in Moskau errichteten Kommunehäusern – dar, die ohnehin nur in urbanen Kontexten realisiert wurden. Im Regelfall wurde fehlender Wohnraum durch die Untergliederung bereits bestehender Stadtwohnungen in mehrere Einheiten geschaffen. Die großen Vier- oder Fünfzimmerwohnungen der enteigneten Hausbesitzer boten mehreren Personen Unterkunft, die sich nun zwangsläufig Küche und Bad teilen mussten.[202] Diesem Missverhältnis sollte in der Sowjetunion mit den Konzepten des „Lebensraums" und des „gemeinschaftlichen Wohnens" begegnet werden. Dem ideologisch und utopisch motivierten Gleichheitsgrundsatz folgend wurde jedem Menschen ein gleich großer Lebensraum zugesprochen. Gesetzlich wurden als minimaler Lebensraum ursprünglich 9m², dann 7m² festgelegt.[203] Es lebten also ab den frühen 20er Jahren – zumindest in der Theorie – alle Arbeiter auf einer gleich großen Quadratmeterzahl. Als Ende der 1920er Jahre die Zuwanderung in die großen Städte zunahm, quartierte das Regime vermehrt auch Menschen aus ihren Wohnungen aus und vertrieb ehemalige Hausbesitzer.[204] Die Kontrolle über die Bewegungen der Hausbewohner übernahmen die Vorsitzenden der jeweiligen Hauskomitees, die den Rayon-Sowjets Bericht zu erstatten hatten. In dieser Überwachungsstruktur findet sich erneut ein Element zahlreicher Utopien.[205]

Der Plan zur Umgestaltung der alltäglichen Wohnsituation der Bevölkerung zeigt wie der Monumentalpropagandaplan den hohen Stellenwert, der der Neugestaltung des Lebensraums für die Bolschewiki von Beginn an – auch als politische Kommunikation – zukam. Dabei wird jedoch in erster Linie die Umgestaltung der Städte, insbesondere von Moskau, aber auch von Leningrad, fokussiert. Die neuen Wohnungen sollten entsprechend der kommunistischen Ideologie architektonische Strukturen schaffen, in denen die Menschen gemeinsam in gleichen oder zumindest ähnlichen Bedingungen leben konnten. Damit rückte die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft theoretisch ein Stück näher. Die Realisierung der „Wohnutopie" in Form von neugebauten Kommunehäusern blieb allerdings weitestgehend aus.[206] Durch die Untergliederungen bereits bestehender, zwangsenteigneter Vier- oder Fünfzimmerwohnungen wurde zwar im Innenraum ein gemeinsames Leben verschiedener Menschen herbeigeführt, dieses führte jedoch nicht zu einem erzwungenen utopischen, harmonischen, sondern eher zu

[202] Huber 2007, S. 58; Baberowski 2012, S. 148.
[203] Kotkin 1988, S. 316.
[204] Baberowski 2012, S. 148f.
[205] Als Beispiel für die architektonische Umsetzung von Überwachungsstrukturen sei auf Jeremy Benthams Panoptikum verwiesen.
[206] Vogt 1990, S. 11.

einem konfliktreichen Zusammenleben. Zudem wurde dieses Zusammenleben ohnehin nicht im Stadtraum als utopisches Element, als Ausdruck und Vorbote einer klassenlosen Gesellschaft und egalitären Gemeinschaft sichtbar, da keine Umbauten oder Fassadenmodifikationen vorgenommen wurden.[207] Die immer gleichen, standardisierten Wohnungen wurden erst später, ab Ende der 1950er Jahre, in Form industriell vorgefertigter Typenbauten umfassender realisiert, dann jedoch ohne dabei gemeinschaftlich genutzte Innenräume zu schaffen.

2. 3. 2. Erbauer der neuen Welt

Architektur und Kunst hatten für die Bolschewiki in erster Linie die Aufgabe zu erfüllen, eine geeignete Lebensumwelt für die neuen, sozialistischen Menschen zu schaffen, die so zu den neuen Menschen erzogen werden sollten, sowie Propagandamittel zu sein, wie es im Monumentalpropagandaplan evident wurde.[208] Darüber hinaus lässt sich der Monumentalpropagandaplan als erster Versuch der Regierung werten, die Kunstschaffenden nach der Oktoberrevolution in den Dienst der Partei zu stellen. Zahlreiche, nicht nur sowjetische Künstler und Architekten wollten besonders in den ersten eineinhalb Jahrzehnten nach der Oktoberrevolution aktiv am Aufbau der sozialistischen Gesellschaft mitwirken und „Baumeister des Kommunismus“ sein.[209] Dies galt besonders für die neuen, sich in den 1920er Jahren vor allem im Umfeld der Moskauer Kunstschule WChUTEMAS entwickelnden Kunst- und Architektengruppierungen, die den „Neuen Menschen“ mit Kunst und Architektur zu formen suchten und z.T. wie Alexei Gan im konstruktivistischen Manifest Gleichsetzung von Kunst und Leben proklamierten.[210]

Nachdem die zaristischen Akademien sowie die Kunst- und Gewerbeschulen nach der Oktoberrevolution 1917 und mit der anschließenden Konstituierung der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik durch das Kommissariat für Aufklärung (Narkompros), aufgelöst worden waren, spielte sich das Kunst- und Architekturgeschehen, das eng miteinander verknüpft war, an den Staatlichen Freien Künstlerischen Werkstätten (Swomas) ab.[211] Per Dekret wurden Ende 1920 die beiden Moskauer Swomas, die als Nachfolgeinstitutionen der Moskauer Kunstakademie und der Stroganow-Kunst-und Technik-Schule entstanden waren, in

[207] Huber 2007, S. 58; Baberowski 2012, S. 148.
[208] Auch nachfolgend: Kotkin 1988, S. 204.
[209] Vgl. Stadelmann 2013, S. 2.
[210] Groys/Hansen-Löve 2005, S. 298; siehe: Alexei Gan: Konstruktivistisches Manifest, 1922, hierin werden „klassische“ Kunstformen wie Malerei und Bildhauerei abgelehnt, da deren Potenzial für eine Gestaltung des alltäglichen Lebens nicht vorhanden seien. Sowohl Massenaktionen als auch Grafik, Film und Raumkonstruktionen seien besser geeignet, um die sozialistische Welt zu gestalten. Die sozialistische Stadt sollte für Gan das Ziel künstlerischer Bemühungen darstellen (Kristin Romberg: Aleksei Gan’s Constructivism. 1917–1928, New York 2010, S. 22).
[211] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 768.

den WChUTEMAS (dt.: Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten) zusammengeführt.[212] Die WChUTEMAS (seit 1927 WChUTEIN: Höheres Künstlerisch-Technisches Institut) in Moskau waren in den 1920er Jahren die bedeutendste Kunstschule und neben dem „Institut für künstlerische Kultur" INChUK (1920 eröffnet, 1924 von der sowjetischen Regierung aufgelöst. Das Nachfolgeinstitut GINChUK wurde 1926 geschlossen, u.a. Malewitsch und Tatlin lehrten hier) und den WChUTEIN in St. Petersburg die wichtigste Institution des „modernen" Bauens und der „avantgardistischen" Kunst sowie Architektur in der Sowjetunion.[213] Wie dann das Bauhaus zeichneten sich die WChUTEMAS durch eine Verbindung des Lehrangebots der sogenannten „Schönen Künste" (Malerei, Bildhauerei) mit den sogenannten Produktionskünsten (u.a. Architektur, Grafik, Textil) aus. Innerhalb der Architekturfakultät der WChUTEMAS bildeten sich von Anfang an konkurrierende Gruppen aus. Dies waren zum einen die zumeist bereits prärevolutionär aktiven, akademisch-traditionellen, neoklassizistischen Architekten wie Iwan Scholtowski und Alexei Schtschussew. Zum anderen die nicht historisierend, aber „modern" und „avantgardistisch" arbeitenden Dozenten und Studenten, die besonders an einer, auch politisch in Form der dem NARKOMPROS angegliederten Kommission für die Synthese von Malerei, Plastik und Architektur (Schiwskulptarch) propagierten Synthese der Künste für die Gestaltung der neuen sozialistischen Welt für den „neuen Menschen" interessiert waren.[214] Sie waren einerseits in den Vereinigten Linken Werkstätten (OBMAS) unter Leitung Nikolai Ladowskis, andererseits in der Werkstatt der Experimentellen Architektur unter Leitung Ilja Golossows versammelt.[215] Während der an den OBMAS lehrende Nikolai Ladowski ein Vertreter des sogenannten Rationalismus – von Ladowski übersetzt auch Ratioarchitektur genannt – war, waren in der Werkstatt der Experimentellen Architektur vornehmlich Konstruktivisten wie Golossow oder Alexander Wesnin tätig.[216] In der Forschung wird avantgardistische Architektur in der Sowjetunion zumeist mit konstruktivistischer Architektur gleichgesetzt, ohne dabei die Rationalisten zu berücksichtigen. Die rationalistischen Architekten können zwar wie die konstruktivistischen Architekten dem „modernen" Bauen zugeordnet werden, jedoch lehnten sie historische Architektur sowie historisierende Elemente nicht per se ab und waren im Gegensatz zu den Konstruktivisten stärker an der Raumwirkung von Architektur, künstlerisch-kompositorischen Elementen sowie psychophysiologischen Wahrnehmungsgesetzen interessiert.[217] So initiierte Ladowski an den

[212] Chan-Magomedow 1983, S. 71ff.
[213] Gaßner/Gillen 1984, S. 97; Chan-Magomedow 1983, S. 70.
[214] Gaßner/Kopanski/Stengel 1992, S. 53; Chan-Magamedow 1983, S. 103ff.
[215] Gaßner/Kopanski/Stengel 1992, S. 64; Kruft 1991, S. 486; Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 18; Chan-Magamedow 1983, S. 71ff.
[216] Ebd., S. 103 ff.
[217] Kruft 1991, S. 486; Cooke 1995, S. 88.

WChUTEMAS, in Anlehnung an die Forschungen zur angewandten Psychologie von Hugo Münsterberg, die Einrichtung eines psychotechnischen Labors, „um für die psychotechnische Eignung der Studierenden für das Architekturfach geeignete Methoden auszubilden".[218] Die Konstruktivisten waren hingegen in erster Linie an der Konstruktion, an der funktional-konstruktiven Entwicklung von Formen interessiert.[219] Ladowski sprach sich in seiner Lehre gegen die nur utilitaristische Funktion von Architektur aus.[220] Diese verschiedenen, hier vereinfacht skizzierten Positionen innerhalb der sowjetischen Architektur, die deutliche Überschneidungen mit den zeitgleichen europäischen modernen Architekturgruppen oder -institutionen der 1920er Jahre zeigten, spiegelten sich dann, unter maßgeblicher Beteiligung zahlreicher Lehrer und Schüler der WChUTEMAS bzw. WChUTEIN in Moskau – aber auch der am Institut für künstlerische Kultur (INChUK/ GINChUK) in Leningrad diskutierenden Konstruktivisten und Rationalisten, von denen manche zudem Lehrer an den WChUTEMAS waren –, in der Gründung verschiedener Architektenorganisationen mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen wider.[221] Ladowski war so 1923 an der Gründung der rationalistischen, künstlerisch-ästhetisch sowie wahrnehmungspsychologisch arbeitenden Assoziation Neuer Architekten (ASNOWA) und später, 1928, an der Gründung der Assoziation der Architektur-Urbanisten (ARU) beteiligt, die trotz der in der marxistischen Ideologie angelegten und angestrebten Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land weiterhin den Urbanismus gegen die Desurbanisten verteidigten.[222] Sowohl El Lissitzky mit seinen architektonisch-malerischen Entwürfen der Proun (russ. Abkürzung = Projekt zur Bestätigung des Neuen) oder den horizontalen Hochhäusern, den Wolkenbügeln in Moskau (1925), als auch Georgi Krutikow mit seiner fantastischen Projektion einer fliegenden Stadt (1928) waren mit der ASNOWA assoziiert. Besonders El Lissitzky trug dabei zu einer Popularisierung der wahrnehmungspsychologisch angelegten und oft als „Gesamtkunstwerke" die Welt umfassend gestalten wollenden ASNOWA-Konzepte in Europa bei, wie er sie u.a. 1923 bei der großen Berliner Kunstausstellung und 1926 mit dem „Raum für konstruktive Kunst" für die Internationale Kunstausstellung in Dresden umsetzte.[223] Dagegen waren u.a. Ilja Golossow, Alexander und Wictor Wesnin sowie Moisei Ginsburg Mitglieder der 1925 gegründeten, konstruktivistisch-funktional ausgerichteten Organisation Zeitgenössischer Architekten (OSA), die einen zweck- und zeitgebundenen Funktionalismus zum Programm hatte, wie er u.a. in Moissei Ginsburgs „Stil und

[218] Lissitzky 1965, S. 49; Guillén 2009, S. 26.
[219] Siehe: Cooke 1995, S. 99ff.
[220] Cheredina/Lykoshin 2015, S. 247.
[221] Siehe u.a.: Margit Rowell: Constructions. The Moscow INKhUK, in: Margit Rowell, Angelica Zander Rudestine (Hrsg.): Art of the Avant-Garde in Russia. Selections from the George Costakis Collection. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1981.
[222] Colquhoun 2002, S. 122.
[223] Drutt 1999, S. 23f.

Epoche“ (1924) formuliert wurde.[224] In dieser Bevorzugung der Funktion vor der Form sowie der Begeisterung für neue Techniken stand die OSA besonders den nordamerikanischen und europäischen Funktionalisten des „International Style“ bzw. des Neuen Bauens im Umfeld der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) und des Bauhauses (Walter Gropius) nahe, mit denen sie z.T. im Austausch standen und Projekte von ihnen (wie von Le Corbusier) in der OSA-Zeitschrift SA („Sowremennaja architektura“, zu Deutsch: „Moderne Architektur“, 1926-1930) publizierten.[225] Führende Theoretiker der OSA wie Ginsburg und auch Nikolai Kolli (der zuvor bei Scholtowski studiert hatte) waren zudem 1928-1933 Mitglieder der CIAM.[226]

Darüber hinaus vertrat der sich radikal für eine „proletarische Architektur“ einsetzende Allunionsverband Proletarischer Architekten (WOPRA), der sich allerdings erst 1929 formierte, eine weitere zentrale Position in der „modernen“ sowjetischen Architekturlandschaft. Ihr gehörten u.a. Karo Alabjan und Arkadi Mordwinow (und auch Hannes Meyer, als dieser 1930 nach seiner Entlassung als Bauhaus-Direktor nach Moskau kam) an.[227] Ihrer, dem dialektischen Materialismus nahestehenden Theorie zufolge ist Kunst die Spiegelung der Entwicklungen und Gruppierungen der Gesellschaft, aus der sie hervorgeht.[228] Dementsprechend galt es für eine neue sowjetische, proletarische Gesellschaft eine neue, eigenständige Architektur zu entwickeln, die sich von bisher bekannten Architekturen unterscheiden musste.[229] Nicht zuletzt deswegen kritisierten die WOPRA-Architekten stets die OSA, die sie als „westlich“ diffamierten.

Die Traditionalisten um Scholtowski waren maßgeblich in der bereits prärevolutionären, 1867 gegründeten Moskauer Architekturgesellschaft (MAO, Moskovskoe architekturnoe obščestvo) versammelt, die jedoch als eine Berufsorganisation auch modern arbeitende Architekten zu ihren Mitgliedern zählte (u.a. A. Loleit, die Brüder Wesnin, Ladowski).[230]

Alle Architektenorganisationen hatten trotz zahlreicher Unterschiede gemeinsam, dass sie zur Schaffung einer neuen sozialistischen Gesellschaft beitragen wollten.[231] Nicht zuletzt deswe-

[224] Zu Ginsburgs „Stil und Epoche“ und seinen Stilbegriff, der weitestgehend mit dem Wölfflins übereinstimmt, siehe: Kruft 1991, S. 484ff.
[225] Siehe: Louis Henry Sullivan: „form follows function“, in: The Tall Office Building Artistically Considered (1896). Bei Sullivan meinte „form follows function“, dass die innere Struktur außen sichtbar sein sollte. Die Form, die äußere Gestalt, sollte sich also aus ihrer Funktion oder ihrem Zweck ableiten.; auch nachfolgend: Anderson 2010, S. 42f.
[226] Siehe u.a.: Cooke 1995.
[227] Chmelnizki 2004, S. 35f.
[228] Stracke 2008, S. 5.
[229] Ebd., S. 5.
[230] Chan-Magomedow 1983, S. 592; ebd., S. 194.
[231] Stadelmann 2013.

gen, weil der Staat nach der Oktoberrevolution nahezu alleiniger Auftraggeber war. Eine Bindung der Künstler an die Partei wurde dabei spätestens Ende der 1920er Jahre obligatorisch.[232] Nach Lenin sollte sozialistische Kunst folgende Aufgaben erfüllen: „öffentliche Zugänglichkeit, […] botschaftsbringendes Potential und […] partijnost".[233] Partijnost bedeutet dabei zwingende Parteilichkeit.[234] Dieses Parteilichkeits-Prinzip wurde in der Sowjetunion so ausgelegt, dass die KPdSU die Interpretationshoheit über das, was als wahr zu gelten habe, für sich beanspruchte. Die KPdSU behauptete später unter Stalin – unter Berufung auf den Marxismus-Leninismus und Lenins Parteilichkeits-Prinzip – den Gemeinwillen zu verkörpern. Für die Rechtfertigung dieses Anspruchs interpretierte Lenin die rousseausche „volonté générale" so, dass „die Negation des Individuums durch einen politischen Führer oder eine sich als ‚Avantgarde' gebärdende politische Partei erfolgen" kann, wenn diese vermeintlich den Gemeinwillen kennen.[235] Dieses von Lenin formulierte Prinzip der partijnost bereitete so die nun seit Ende der 20er Jahre stattfindende Eingliederung der Architekten in den Staatsapparat unter Stalin vor.

Für die Architektur galten dabei stets andere Maßstäbe als für die Kunst. Während die Bolschewiki zur NÖP-Zeit eine relative Vielfalt im Bereich der Kunst walten ließen, forderte die Regierung von den Architekten von Anfang an eine konservativere Einstellung und bevorzugte tendenziell klassische und klassizistische Architektur.[236] Lunatscharski war „der Meinung, dass ‚die Architektur keine kühnen Experimente duldet. In Hinsicht auf die Architektur ist es für uns wichtiger, uns auf die richtig verstandenen klassischen Traditionen zu stützen. Ich hielt es für notwendig, beim Volkskommissariat einen kompetenten künstlerischen Architektenstab zu haben, der die Grundlagen des großen kommunistischen Aufbaus ausarbeiten könnte, wenn dieser Bau möglich sein würde.'"[237] So bekleideten die entsprechenden politischen Ämter von Anfang an vornehmlich konservative, neo-klassizistische Architekten. Zu dem wichtigsten Mitglied seines Architektenstabs ernannte Lunatscharski 1919 Iwan Scholtowski (1867-1959), der Leiter der Kunst- und Architekturabteilung des Narkompros wurde. Dies war nur eines der zahlreichen Ämter, die er innehatte.[238] Trotz der persönlichen Vorlieben der führenden Bolschewiki für historisierende und historische Kunst und Architektur waren formale und stilistische Fragen der Architektur zu Beginn der 20er Jahre zweitranging – vorausgesetzt die Architekten wollten am Aufbau der sowjetischen Utopie mitarbeiten. So

[232] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 768.
[233] Bown 1991, S. 28.
[234] Kloth 2000, S. 55.
[235] Kutz 2006, S. 2.
[236] Chmelnizki 2004, S. 14.
[237] Auch nachfolgend: Ebd., S. 13.
[238] Siehe: Chmelnizki 2004, S. 14.

entwickelten die Architekten in den 20er Jahren ihre eigene Revolutionsarchitektur, die von dem utopischen Pathos des sozialistischen Aufbaus getragen war.[239] Die relativ liberale Politik der NÖP begünstigte zudem eine pluralistische Entwicklung im Bereich der Architektur. Die durch die NÖP entstandene wohlhabendere Bevölkerung trug in vielen Fällen dazu bei, dass auch die (neo-)klassizistische Architektur, die zwar mit dem zaristischen Russland, aber zugleich mit Wohlstand assoziiert wurde, vor allem ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre wieder populärer wurde. Außerdem bevorzugten viele der führenden Bolschewiki wie etwa Stalin oder Lenin, der sich gegen eine spezifisch proletarische Kunst einsetzte, diesen Stil.[240] Offiziell wurden „die Künstler […] nicht ihrem Stil, ihrer Manier und Malweise usw. nach beurteilt, sondern ihren politischen Positionen nach klassifiziert".[241] Die sowjetischen Architekten – unabhängig davon, ob sie eher historisierend-traditionellen oder avantgardistischen Richtungen angehörten – „beanspruch[t]en die alleinige und führende Rolle als die offizielle Kunst des neuen Staates" jeweils für sich, was zu zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen den Organisationen führte.[242] Das Architekturgeschehen in der Sowjetunion zeichnete sich vor dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets durch eine große künstlerische Vielfalt sowie polemische Auseinandersetzungen zwischen sämtlichen Architekturorganisationen aus.[243] Diese verschärften sich unmittelbar vor dem Beginn des Palastwettbewerbs. Der Grund dafür waren die seit Mitte der 1920er Jahre zunehmend geführten Industrialisierungsdebatten, die die Sowjetunion wieder ihrem Ziel, der Etablierung des Kommunismus, anzunähern suchten. Mit der Einführung des ersten Fünfjahresplans (1929, rückdatiert auf 1928) wurde die forcierte Industrialisierung mit den Schwerpunkten der Schwerindustrie sowie der Bauernkollektivierung zum absoluten Dogma des sozialistischen Aufbaus erhoben. Die Utopie rückte dadurch in eine planbare Nähe. Damit einhergehend postulierte die Partei den verschärften Klassenkampf, der im Bereich der Architektur zu diesen extremen Auseinandersetzungen führte. Alle Architekturorganisationen bemühten sich um entsprechende, individuelle architekturutopische Umsetzungen. Es war vornehmlich nicht das Ziel der Architekten ihre Visionen der architektonischen Gestalt der Utopie mit denen der Partei abzustimmen.[244] Das aggressive und kämpferische Pathos der Architekturorganisationen wurde dabei von offizieller Seite zunehmend zu unterbinden versucht. Die heftigen Diskussionen zwischen den Architekturorganisationen wurden von Stalin als Problem wahrgenommen, das die politische – und utopische – Arbeit hinderte.[245] Es galt eine kollektive Identität zu schaffen, um den Kommunismus und das Ziel

[239] Auch nachfolgend: Chmelnizki 2004, S. 25.
[240] Kat. Ausst. London/Barcelona/Berlin 1995/1996, S. 186.
[241] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 775.
[242] Ebd., S. 769.
[243] Pistorius 1992, S. 43f.
[244] Anderson 2010, S. 49f.
[245] Chmelnizki 2004, S. 24.

der Harmonie zu erreichen – und dazu sollte nun per Dekret zusammengearbeitet bzw. nicht mehr gegeneinander gearbeitet werden. Nachdem das GINChUK bereits 1926 geschlossen worden war, ließ die sowjetische Regierung im Juni 1930 zudem ebenso die WChUTEMAS bzw. WChUTEIN schließen. Die Architekturabteilung der Kunstschule wurde an das neu gegründete Höhere Architektur- und Bauinstitut (ab 1933: Moskauer Architekturinstitut) angegliedert. Die Zentralisierung und Gleichschaltung waren in allen Bereichen in vollem Gange. Auch der den „modernen" Bewegungen nicht völlig abgeneigte Volkskommissar für das Bildungswesen LunatscharskiS war 1929 bereits aus seinem Amt entlassen worden. Im April 1930 wurden alle Architektenorganisationen (WOPRA, MAO, ASNOWA, OSA) von der Partei dazu genötigt als selbstständige Sektoren in der wissenschaftlich-technischen Gesellschaft WANO zusammenzuarbeiten.[246] Bis auf die WOPRA, die weitere zwei Monate Widerstand leistete, lösten sich alle anderen Vereinigungen formal auf.[247] Die Architekten ließen sich damit – in Entsprechung zu Stalins Machtausbau in Form seiner Ein-Mann-Diktatur, wobei ihn die Partei Ende 1929 als „Woshd" (dt. Führer) akzeptierte – zudem besser kontrollieren und überwachen.[248]

An dieser Stelle gilt es noch anzumerken, dass bereits vor der Zusammenlegung der Architektenorganisationen auch Architekten, besonders aus den Reihen der OSA, solch einen Zusammenschluss angeregt hatten, um gemeinsam den sozialistischen Aufbau „meistern" zu können. Die Gründung der Oktober-Gruppe 1928/1929 und auch der WOPRA ist als ein solches vornehmlich politisch-ideologisches und utopisches Bündnis von stilistisch/formal verschieden arbeitenden Künstlern und Architekten zu sehen, die durch den unbedingten Willen zur Neugestaltung der sozialistisch-kommunistischen Zukunft geeint wurden.[249] Unstimmigkeiten blieben zwischen den Gruppen jedoch weiterhin bestehen und vor allem die WOPRA wich nicht von ihrem radikalen Kurs ab.[250] Anfang 1931 war das Ziel nahezu aller sowjetischen Architekten sich in den Dienst des sozialistischen Aufbaus zu stellen – und zwar im Rahmen des Fünfjahresplans. Im Laufe der Jahre 1932/1933 – während und durch den Palastwettbewerb – wurde für die sowjetischen Architekten langsam ersichtlich, dass nun maßgeblich Stalins Ideen und Vorstellungen und nicht mehr nur ihre eigenen das Architekturgeschehen bestimmten.

---

[246] Anderson 2010, S. 56; Chan-Magomedow 1983, S. 592; Pistorius 1992, S. 11; MOVANO ist die Moskauer Zweigstelle der WANO; Lunatscharski war von 1917-1929 Volkskommissar; 1929-1937 war Andrei Bubnov Kommissar; 1937-1940 Pyotr Tyurkin.

[247] Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 19.

[248] Vetter 1996, S. 94; Der zu Stalins 50. Geburtstag – im Dezember 1929 – inszenierte Stalinkult „wurde in der Öffentlichkeit erst Anfang 1933 durch seine Gefolgsleute wieder aufgenommen" (Vetter 1996, S. 95).

[249] Chmelnizki 2004, S. 17; Stracke 2008, S.92; Oktober Gruppe: u.a.: Alexander und Wictor Wesnin, M. Ginsburg, I. Scholtowski, A. Schtschussew, W. Schtschuko, El Lissitzky, A. Nikolski, A. Gan sowie G. Kluzis (Chmelnizki 2004, S. 17).

[250] Auch nachfolgend: Anderson 2010, S. 60.

Am 23. April 1932, bereits nach dem Beginn des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets, wurden per Dekret des ZK schließlich alle bis dato noch bestehenden Architekturvereine, -gruppierungen und -verbände aufgelöst. Die Vertreter der verschiedenen Architektengruppen versammelten sich seit Sommer 1932 in dem neugegründeten, einheitlichen Allunionsverband sowjetischer Architekten, wobei die Mitglieder nicht Parteimitglieder sein mussten und es so auch oftmals nicht waren (SSA).[251] Seit Juli 1933 erschien mit „Architektura SSSR" eine neue Zeitschrift als Organ des Architektenverbandes mit Alabjan als verantwortlichem Redakteur, nachdem zuvor die meisten der bisherigen Architekturzeitschriften wie die populärste Zeitschrift „Sovremennaja Arkhitektura" (SA), die von der OSA herausgegeben wurde, aufgelöst worden waren.[252] Die meisten Architekten hatten ihre Ziele, Mechanismen und Entwürfe – parallel zum Wettbewerb für den Palst der Sowjets – bis Ende 1933 den Konditionen der Bolschewiki angepasst.[253]

2. 4. Ein neuer Palast für eine neue Gesellschaft

"Der Sowjetpalast ist die Vollendung des Fünfjahresplans. Was ist der Fünfjahresplan? Es ist der heroische Versuch, die tatsächlich heroische Entscheidung, eine neue Gesellschaft aufzubauen und ihr ein Leben in voller Harmonie zu ermöglichen. Ziel des Fünfjahresplans ist die Idee, den Menschen glücklich zu machen".[254] (Auszug aus einem Breif Le Corbusiers (13. Mai 1932) an den Volkskommissar für Bildung Anatolij Lunatscharskij)

„Der Palast der Sowjets wurde der Bevölkerung als ein Geschenk des Staates präsentiert, als ein Allunionsklub, ein Allunionstheater und gleichzeitig ein Allunionspalast".[255] Er sollte die Krönung des ersten Fünfjahresplans darstellen. Der Palast der Sowjets (= Räte) wurde als Regierungssitz (für den Rat der Volkskommissare) sowie Veranstaltungsort der Rätekongresse bzw. Allunions-Sowjetkongresse geplant.[256] Darüber hinaus sollte er als Kulturzentrum für diverse Veranstaltungen genutzt werden und eine Bibliothek sowie Freizeiteinrichtungen wie Cafés oder Restaurants beheimaten. Die wichtigsten Räumlichkeiten stellten Versammlungssäle für 15.000 und 6000 Personen dar. Konzeptuell kann der unausgeführt gebliebene Palast

[251] Stracke 2008, S. 93.
[252] Chemlnizki 2004, S. 80; Dotzler/Müller 1995, S. 121.
[253] Anderson 2010, S. 56.
[254] Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.188f., zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 236.
[255] Chmelnizki 2004, S. 50.
[256] Durch die Verfassung von 1936 wurden die Kongresse durch den Obersten Sowjet ersetzt, der nun von der Bevölkerung direkt gewählt wurde; für weiterführende Informationen zu den einzelnen Raumfunktionen siehe: Schlögel 1992, S. 177; auch nachfolgend: Krämer 2010, S. 177.

der Arbeit (1923) für Moskau als Vorläufer des Palastes der Sowjets gelten, der, nachdem die ersten ökonomischen Erfolge der NÖP überhaupt erst das Bauen in einem größeren Maßstab wieder ermöglicht hatten, als erste Aufgabe, die den Architekten gestellt worden sei, rezipiert wurde.[257] Der konstruktivistische Entwurf der Brüder Wesnin erhielt in diesem Wettbewerb zwar nur den dritten Preis, allerdings wurde er von der Fachpresse sowie von den Architekturorganisationen am häufigsten – wenn auch nicht ohne Kritik zu üben – rezipiert.[258] Er sollte wie der Palast der Sowjets das Plenum des Obersten Sowjets beherbergen als auch symbolisch für die große sowjetische Nation unter der Herrschaft des Proletariats stehen. Damit wurde bereits knapp zehn Jahre vor dem Beginn des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets die Idee eines symbolischen Gebäudes formuliert, das der sowjetischen Utopie der klassenlosen Gesellschaft Ausdruck verleihen sollte, wenn es auch eine ganz andere Formensprache zeigte.

2. 4. 1. Standort und Verwaltungsstruktur des Palastes der Sowjets

Die Organisationsstruktur für den Bau des Palastes der Sowjets bestand aus dem Technischen Rat, dem Baurat und der Bauverwaltung und wurde im Februar 1931 bei dem Zentralexekutivkomitee der UdSSR eingerichtet, was den offiziellen Beginn des Bauprojekts markiert.[259] Dem Baurat, der über gesetzgebende Kompetenzen verfügte, kam dabei die Führungsrolle zu.[260] Sein Vorsitzender war der Vorsitzende des Rates der Volkskommissare W. Molotow.[261] Darüber hinaus war er mit drei weiteren hochrangigen Parteifunktionären besetzt: K. Woroschilow, A. Jenukidse und K. Uchanow.[262] Der Technische Rat, der zunächst als vorübergehendes und dann dauerhaftes Beratungsorgan für das Bauprojekt fungierte, versammelte 36 prominente sowjetische Architekten verschiedener Architekturgruppierungen und Personen des kulturellen sowjetischen Lebens wie Maxim Gorki, Kusma Petrow-Wodkin, Arkadi Mordwinow (Leiter der WOPRA), Alexander und Wiktor Wesnin (OSA), Artur Loleit (AS-

[257] Lissitzky 1965, S. 14; Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 25.
[258] Sauter/Hartmann/Katz 2011, S. 147.
[259] Chmelnizki 2004, S. 45.
[260] Ebd., S. 45.
[261] Wjatscheslaw Molotow war zunächst, ab 1921, Sekretär des Sekretariats des ZK (bis 1930), ab 1926 Vollmitglied des Politbüros, 1930-41 als Vorsitzender des Rates der Volkskommissare sowjetischer Regierungschef, 1939-49 sowie 1953-56 sowjetischer Außenminister bzw. Volkskommissar für Auswärtige Angelegenheiten.
[262] Kliment Woroschilow war Politbüro-Mitglied und 1925-40 Verteidigungsminister bzw. Volkskommissar für Verteidigung.; Abel Jenukidse war ein – wie Stalin – aus Georgien stammender und von da an enger Vertrauter Stalins. Er war Mitglied des ZK und Sekretär des Zentralen Exekutivkomitees der UdSSR. 1937 wurde er im Rahmen der „großen Säuberungen“ hingerichtet (Rogowin 2000, S. 155f.).; Konstantin Uchanow war Volkskommissar der RSFSR für lokale Industrie und Mitglied des ZK sowie des Zentralen Exekutivkomitees der UdSSR. Er wurde ebenso 1937 im Rahmen der „Großen Säuberungen“ hingerichtet (Schlögel 2008, S. 96).; Chmelnizki 2007, S. 97; Anderson 2010, S. 67; Kostyuk 2019, S. 37.

NOWA) sowie „Neoklassizisten“ wie Iwan Scholtowski, wobei all die hier versammelten Architekten später an den Wettbewerben teilnahmen.[263] Auch die späteren Wettbewerbssieger Iofan, Gelfreich und Schtschuko waren Mitglieder des Technischen Rats.[264] Iofan war darüber hinaus Mitglied der Bauverwaltung, die als Exekutivorgan fungierte.[265] Neben ihm existierten vier weitere Mitglieder des Technischen Rates, ebenso Mitglieder der Bauverwaltung: der Vorsitzende der Bauverwaltung M. Krjukow sowie G. Krassin, A. F. Loleit und I. Maschkow.[266]

Boris Iofan war 1924 nach seinem knapp zehnjährigen Architekturstudium und anschließendem Aufenthalt in Rom wieder in die Sowjetunion zurückgekehrt und bekleidete in den 1930er und 40er Jahren – neben wenigen anderen Architekten wie Schtschussew und Alabjan – den Posten eines „Hofarchitekten“ am Kreml.[267] In Rom arbeitete er weitestgehend traditionalistisch-historisierend unter Verwendung zahlreicher Elemente, Formen, Prinzipien und Proportionen klassischer Ordnungen und vergangener Stile – besonders des Barock und der Renaissance –, die er jedoch stets zu variieren suchte.[268] Einer seiner wichtigsten Lehrer in Italien, Armando Brasini, der in der Forschung als Begründer des „totalitären Neoklassizismus“ in Italien gilt und ein Vertreter des „Urbanismus“ war, sollte später ebenso einen Entwurf für den Palast der Sowjets-Wettbewerb einreichen.[269] Iofans in Italien entworfene Gebäude wirken dabei deutlich leichter sowie weniger monumental als die meisten seiner späteren, besonders seit den 30er Jahren angefertigten Entwürfe in der Sowjetunion.[270] In der Sowjetunion entwickelte Iofan dann eine sowohl monumentalere als auch weniger direkt an klassischen Ordnungen, sondern eher an neoklassizistischen (vgl. Karpow Institut für physikalische Chemie, Moskau, 1926/27) wie zugleich an modernen, konstruktivistischen und rationalistischen (vgl. Timirzyaew Landwirtschaftsakademie, 1927-1933 oder Barwicha-Sanatorium, 1929-

[263] Mitglieder des Technischen Rates waren: „W. M. Michajlow (der Vorsitzende und der Bauleiter), I. A. Brodskij, W. A. Wesnin, A. A. Wolter, W. G. Gelfreich, A. Gorkij, I. Grabar, I. Sholtowskij, B. M. Iofan, G. B. Krassin, G. M. Krshishanowskij, M. W. Krjukow, F. K. Lecht, A. F. Loleit, A.W. Lunatscharskij, G. M. Ludwig, M. G. Maniser, A. T. Matweew, I. P. Maschkow, W. E. Meierhold, S. D. Merkurow, A. G. Mordwinow, K. S. Petrow-Wodkin, P. P. Rottert, W. N. Semenow, K. Stanislawskij, A. I. Stetzkij, P. O. Streletskij, F. F. Fedorowskij, T. S. Chwessin, I. K. Tscherkasskij, I. D. Schadr-Ivanow, N. M. Schwernik, W. A. Schtschuko, A. W. Schtschussew, K. S. Alabjan (der Sekretär)” (Chmelniziki 2004, S. 45f.); Chmelnizki 2004, S. 46; Kostyuk 2019, S. 37.

[264] Chmelnizki 2004, S. 46.

[265] Ebd., S. 45.

[266] Krassin wird auch gelegentlich Krasin geschrieben.; Chmelnizki 2004, S. 45.

[267] Kat. Ausst. Paris 2019, S. 274; Anderson 2010, S. 69; Chmelnizki 2004, S. 73.

[268] Kostyuk 2019, S. 7.

[269] Cheredina/Lykoshin 2015, S. 245; Kostyuk 2019, S. 13f.; ebd., S. 34; Boris Iofan: ohne Titel, in: Arhitectura SSSR, Nr. 6 (1935), S. 24, in: Czech/Doll 2007, S. 48ff.

[270] Siehe zu seiner Entwurfstätigkeit in Rom: Kostyuk 2019, S. 13-21. Nach der Rückkehr in die Sowjetunion entwirft Iofan zunächst noch ein paar wenige, auch italienisch-südeuropäisch anmutende Gebäude, die sowohl historisierende italienische Anleihen als auch moderne, konstruktivistische und rationalistische Elemente zeigen (vgl. Wohngebäude in der Rusakowskaja Straße, 1925) (Schulz 2019; Kostyuk 2019, S. 23).

1931) Elementen, Prinzipien sowie Formen orientierte Architektur (Abb 3).[271] Noch vor dem Palast der Sowjets wurde das Haus an der Uferstraße (offiziell: Haus der Regierung) im Auftrag der Regierung nach einem Entwurf Iofans errichtet (1927-1931), das deutlich eine Orientierung sowohl an konstruktivistischen als auch klassischen und historischen Ordnungen und Elementen erkennen lässt (Abb 4).[272] Dieser monumentale Wohnkomplex mit u.a. mehreren hundert Wohnungen, zahlreichen miteinander verbundenen Innenhöfen, Läden, einem Kino und einem Kindergarten, in unmittelbarer Nähe des Kremls und zukünftigen Bauplatzes des Palasts der Sowjets, bot zahlreichen Mitgliedern der Parteielite, Marschällen und Admiralen als eine Art „Stadt in der Stadt" Platz in „bourgeoisen", nicht an den neuen Wohnungsstandards des kommunalen Wohnens orientierten Wohnungen zu leben und einen geschützten Rückzugsort zu haben.[273] Auch Iofan selbst wohnte hier, ebenso wie der damalige Vorsitzende des Rates der Volkskommissare, Alexei Rykow, den Alessandro de Magistris als „patron" Iofans benannte.[274]

Es ist genau dieses Gebäude, in dem am 6. Februar 1931 das erste wichtige Treffen bezüglich des Palastes der Sowjets (damals noch dt. als Kongresspalast bezeichnet) stattfand.[275] G. Krassin, A. F. Loleit und I. Maschkow – drei der späteren fünf Mitglieder der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets – nahmen hier neben A.A. Ostrogradski sowie V.S. Martinowitsch teil.[276] Iofan war dabei von Anfang an maßgeblich in das Geschehen involviert, was durch sein Amt in der Bauverwaltung sowie seinen Status als Mitglied des Technischen Rats, aber darüber hinaus durch Dokumente, die ihn übersetzt als „Vorsitzenden", „Leiter der Arbeiten" oder als „Chefarchitekt" bezeichnen, offensichtlich wird.[277] Iofan wurde möglicherweise von Beginn an zum leitenden Architekten des Palastprojekts ernannt, ohne dass dies öffentlich gemacht wurde.[278] Der Verlauf des Wettbewerbes spricht für diese These, was es noch zu zeigen gilt.

Für den Vorwettbewerb wurde ein Expertenteam unter der Leitung G. Krschischanowskis gegründet, das die Entwürfe bewerten sollte.[279] Darüber hinaus existierte für die Durchführung der Wettbewerbe keine Fachjury, was zur Folge hatte, dass alle wichtigen Entscheidungen

[271] Kostyuk 2019, S. 7ff.; ebd., S. 23; ebd., S. 27ff.; Schulz 2019.
[272] Kostyuk 2019, S. 24f.
[273] Schulz 2019; Kostyuk 2019, S. 24.
[274] Ebd., S. 61f.
[275] Ebd., S. 60f.
[276] Ebd., S. 60f.
[277] Ebd., S. 61; siehe auch: Patti, F.: Boris Iofan (1891-1976). Dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica, Tesi di Dottorato, Politecnico di Torino, Politecnico di Milano, XX ciclo, 2009, zit. nach: Kostyuk 2019, S. 61 [von der Autorin übersetzt].
[278] Anderson 2010, S. 69f.
[279] Krschischanowski war 1920 für die Entwicklung und Umsetzung des Elektrifizierungsplans Golero zuständig, 1921-23 und 1925-30 war er Leiter der staatlichen Planungsbehörde Gosplan, 1924-39 Mitglied des ZK, von 1930-32 war er Vorsitzender des Staatskomitees für Energiepolitik Glawenergo (vgl. Boris Yeltsin. Presidential Libary, URL: https://www.prlib.ru/history/618973 (12.1.2020)).

offiziell von dem Leiter des Baurats Wjatscheslaw Molotow und den Mitgliedern des Baurats Woroschilow, Jenukidse und Uchanow getroffen wurden.[280] Inoffiziell traf wahrscheinlich Stalin, dessen engster Mitarbeiter der damalige Regierungschef und Bauratsvorsitzende Molotow war, alle – zumindest alle wichtigen – Entscheidungen, die die Wettbewerbe und den Bau des Palastes der Sowjets betrafen – zu Beginn oftmals ohne dabei namentlich in Erscheinung zu treten. Als Stellvertreter Stalins „traten in den 30-er Jahren in der Regel Molotow und Kaganowitsch auf".[281] Das Bauprojekt sollte von Anfang an durch den tatsächlich nur dekorativen Technischen Rat den Anschein von Professionalität, Fachkompetenz und gemeinschaftlicher Zusammenarbeit vermitteln und so Entscheidungen als Gruppenfindungen, kollektive Arbeit und Fachurteile legitimieren.[282]

Diese Rolle des Technischen Rates als „Scheingremium" wird bereits angesichts des Findungsprozesses für einen geeigneten Bauplatz deutlich. Der Technische Rat hielt zwischen dem 25. April und 4. Juni 1931 – während des laufenden Vorwettbewerbs – sechs Sitzungen ab, zu der z.T. noch weitere Architekten wie Hannes Meyer und Kurt Meyer eingeladen waren, um die Frage des Ortes für den geplanten Bau zu klären.[283] Im März 1931 war noch Ochotnyj Rjad, der Bauplatz zwischen Ochotnyi Rjad, Twerskaja-Straße, Georgiyevskiy Pereulok und Bolschaja Dmitrowka, nordwestlich des Kremls und der Christ-Erlöser-Kathedrale, mehrheitlich präferiert worden, für den bereits 1922 der Wettbewerb für den Palast der Arbeit ausgeschrieben worden war.[284] Der Baurat erklärte sich mit diesem Bauplatz nicht einverstanden und veranlasste den Technischen Rat nach weiteren Lösungen zu suchen.[285]

Bei einer Abstimmung im Technischen Rat am 30. Mai legten die Mitglieder die Reihenfolge der Bauplätze, wie sie dem Baurat weiterzuleiten war, schließlich wie folgt fest: „Kitaj-Gorod, dann Ochotnyj Rjad und Boloto und als letzte Variante […] [die] Christus-Erlöser-Kathedrale".[286] Am 31. Mai teilte Krjukow, der Mitglied des technischen Rats und Vorsitzender der Bauverwaltung war, dem Baurat diese Ergebnisse mit.[287] Der Baurat berief den Technischen Rat kurz darauf, am 2. Juni, zu einer Sitzung in den Kreml, wobei der Technische Rat nach

[280] Auch nachfolgend: Chmelnizki 2007, S. 97.
[281] Chmelnizki 2004, S. 51.
[282] Ebd., S. 46.
[283] Chmelnizki 2007, S. 96; Anderson 2010, S. 67; Kostyuk 2019, S. 62.
[284] Kostyuk 2019, S. 62; Chmelnizki 2007, S. 98f.
[285] Chmelnizki 2004, S. 46.
[286] И. Эйгель: К истории создания и разрушения Храма Христа Спасителя (dt.: I. Eigel: Zur Geschichte der Errichtung und Abtragung der Christ-Erlöser Kathedrale), in: „Architektura i stroitelstvo Moskvy", 1988, Nr. 7, zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 46.
[287] Chmelnizki 2004, S. 46.

erneuter Beratung nun nur noch die Möglichkeiten Kitaj-Gorod und Bolotnaja-Platz vorschlug.[288] Ungeachtet dessen wurde danach bei einer Beratung im Kreml „an der Stalin, Molotow, Kaganwitsch [= Kaganowitsch], Woroschilow, acht führende sowjetische Architekten und Hannes Meyer teilnahmen", die Christ-Erlöser-Kathedrale als Bauplatz für den Palast der Sowjets beschlossen.[289] Diese Anordnung und der damit verbundene Abriss der Kathedrale wurden am 13. Juli 1931 von dem Sekretariat des Baurats erlassen.[290]

Die Vertreter von ASNOWA setzten sich dabei besonders für den Bauplatz Christ-Erlöser-Kathedrale ein. Bereits 1924 hatte ein ASNOWA-Mitglied und ehemaliger Student Ladowskis, W. Balichin, vorgeschlagen „an der Stelle des [sic!] Christus-Erlöser-Kathedrale ein grandioses Lenin-Denkmal zu errichten und entwarf aus eigener Initiative Skizzen".[291]

Die Christ-Erlöser-Kathedrale (1838-1883) war die bedeutendste Kirche der russisch-orthodoxen Religion und stand im russischen Kaiserreich symbolisch für die Größe des zaristischen Imperiums.[292] Der Anlass für den Bau der Kathedrale war der Sieg des Russischen Reichs über Napoleon Bonaparte im Jahr 1812 gewesen.[293] Sowohl dieser gesteigerte Symbolgehalt als auch die langjährige Baugeschichte (der Bau wurde erst 1838 nach Entwürfen Konstantin Thons begonnen) der Kirche weisen retrospektiv betrachtet Parallelen zu dem Projekt des Palasts der Sowjets auf.[294]

Das ehemalige Kirchenareal, welches letztendlich als Bauplatz für den Palast der Sowjets auserkoren wurde, liegt in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kreml, dem Stadt- und Regierungszentrum. Der Kreml befindet sich etwa einen Kilometer nordöstlich des Bauplatzes des Palastes der Sowjets, wobei beide Grundstücke entlang des Ufers der Moskwa liegen. Lediglich eine Uferstraße trennt den Fluss vom Kreml sowie dem Bauplatz für den Palast. Der annähernd trapezförmige Baugrund mit den Ausmaßen von etwa 700 Metern Länge sowie 300 und 150 Metern Breitseitenlänge wird von allen Seiten durch Straßen begrenzt.

---

[288] Chmelnizki 2007, S. 98f.

[289] Lasar Moissejewitsch Kaganowitsch war Sekretär des Zentralkomitees 1924/25 und 1928-39 und 1926-30 zusätzlich Kandidat des Politbüros; 1930-57 Vollmitglied des Politbüros und bis zum Tod Stalins (1953) mit wenigen anderen wie Woroschilow und Molotow einer der mächtigsten Parteiführer unter Stalin.; Hannes Meyer war 1930 Hochschullehrer in Moskau.; Chmelnizki 2007, S. 98f.

[290] Anderson 2010, S. 70.

[291] С.О. Хан-Магомедов: К истории выбора места для Дворца Советов (dt: S.O. Chan-Magomedow: Zur Geschichte der Standortwahl für den Palast der Sowjets), in: „Architektura i stroitelstvo Moskvy", 1988, Nr. 11, S. 21-23, zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 46; Kostyuk 2019, S. 62; Vöhringer 2007, S. 45.

[292] Schlögel 1992, S. 123.

[293] Ebd., S. 123ff.

[294] Cheauré 1997, S. 124ff.

2. 4. 2. Die Wettbewerbe für den Palast der Sowjets

2. 4. 2. 1. Der Vorwettbewerb

Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets fand in insgesamt vier Durchgängen statt und dauerte von Februar 1931 bis Februar 1933. Der Wettbewerb bestand aus einem geschlossenen Vorwettbewerb (Februar 1931 - Juli 1931), einem offenen Allunionswettbewerb (Juli 1931 - Dezember 1931) sowie zwei weiteren geschlossenen Wettbewerbsrunden (März 1932 - Juli 1932, August 1932 - Februar 1933). Der Bauplatz stand bei dem geschlossenen Vorwettbewerb noch nicht fest.[295] Die endgültige Entscheidung für den Standort der Christ-Erlöser-Kathedrale fiel im Juni 1931.[296]

Der Vorwettbewerb sollte dazu dienen „eine fachliche Begründung für die Aufstellung des Allunionswettbewerbsprogramms zu geben".[297] Am 17. April 1931 wurden zahlreiche etablierte sowjetische Architekten und alle großen Architektenvereinigungen, die die diverse Moskauer und auch Leningrader Architektenlandschaft repräsentierten, eingeladen an dem Vorwettbewerb und damit an der Erarbeitung des zukünftigen Wettbewerbsprogramms mitzuwirken.[298] Für den Vorwettbewerb wurden hinsichtlich der formalen und/oder stilistischen Gestaltung des Gebäudes keine direkten Angaben gemacht. Das Gebäude sollte jedoch „sowohl seinem architektonischen als auch seinem künstlerischen Platz in der gesamten Architekturgestalt Moskaus nach herausragend" sein und sich von „allen anderen, wenn auch einzigartigen öffentlichen Gebäuden unterscheiden".[299] Als zentrales Bewertungskriterium für die eingereichten Entwürfe sollte deren „Einzigartigkeit" gelten.[300] Sowohl die ungewöhnliche Durchführung eines solchen Vorwettbewerbs, als auch die wenig konkreten Angaben leiteten den langwierigen, propagandistisch inszenierten und in der internationalen Fachpresse aufmerksam verfolgten Wettbewerbsprozess ein, an dessen Ende eine neue Architektursprache stand, die sich als gebaute Utopie der harmonischen, großen Arbeitergemeinschaft wie auch als Herrschaftslegitimation Stalins interpretieren lässt. Dieser Prozess läuft parallel zu der Neukonzeption des (Stadt-)Raums ab, die die utopische Interpretation des Palastprojekts als Utopisierungsraum ergänzt und im Anschluss an das Palastprojekt dargelegt werden soll.

---

[295] Kostyuk 2019, S. 62.
[296] Chmelnizki 2004, S. 46f.; Kostyuk 2019, S. 37; ebd., S. 62.
[297] М. Астафьева-Длугач, Ю. Волчек: О конкурсе на Дворец Советов, "Зодчество" (dt.: M. Astafjeva-Dlugac/J.Volcek: Über den Wettbewerb für Palast der Sowjets. "Zodcestvo"), Nr. 3 (22), 1989, S. 225, zit. nach: Chmelnizki 2007, S. 99.
[298] Kostyuk 2019, S. 37; Chmelnizki 2004, S. 47.
[299] Бюллетень управления строительством ДС, Москва (dt.: Bulletin der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets, Moskau), Nr. 2-3, 1931, S. 35, zit. nach: Chmelnizki 2007, S. 100; М. Астафьева-Длугач,б Ю. Волчек: О конкурсе на Дворец Советов, "Зодчество" (dt.: M. Astafjeva-Dlugac/J. Volcek: Über den Wettbewerb für Palast der Sowjets. „Zodcestvo"), Nr.3 (22), 1989, S. 225, zit. nach: Chmelnizki 2007, S. 100f.
[300] Chmelnizki 2004, S. 47.

Mitte Juli 1931 wurden 15 Entwürfe von Architekten und Architektenteams vorgelegt, von denen nicht wenige aus den Reihen des Technischen Rates bzw. der Bauverwaltung selbst kamen: Boris Iofan, Genreich Ludwig, Alexei Schtschussew (Architekt des Lenin-Mausoleums), Daniil Fridman, Nikolai Ladowski, Alexander Nikolski, A. Rosenbljum/Rosenblum, G. Krasin, L. Bronshteyn/Bronschtein (P. Kutsaew, D. Iofan in chmelnizki 47) sowie Teams der WOPRA, SASS, ARU, ASNOWA und MOWANO (Moskauer Abteilung der WANO)).[301] Drei dieser Entwürfe gingen auf Initiativbewerbungen zurück.[302] Neun der Entwürfe wurden für das Areal der Christ-Erlöser Kathedrale konzipiert.[303]

Insgesamt zeichneten sich die eingereichten Entwürfe durch einen hohen Grad an Experimentierfreude und technisch sowie architektonisch innovativen Lösungen aus.[304] „[T]he general character of the architectural design was in keeping with innovative experiments seen in the architecture of the 1920s".[305] Zudem lässt sich eine Tendenz zu horizontal gelagerten, monumentalen Gebäudeensembles mit Turm ausmachen, die nach Funktionsbereichen – kleines Auditorium, großes Auditorium, Bibliothek – gegliedert sind. Boris Iofan reichte sowohl Entwürfe für den Standort Christ-Erlöser-Kathedrale als auch für andere Bauplätze ein.[306] Eine konstruktivistisch anmutende Komposition mit drei aufeinander bezogenen Gebäuden für das Areal der Christ-Erlöser-Kathedrale, entlang der Moskwa, stellte seinen Entwurf dar, der später, im Oktober 1931, mit den anderen 14 Einreichungen in der zweiten Ausgabe des Bulletins der Bauverwaltung veröffentlicht wurde (Abb. 1).[307] Dabei befand sich im Südwesten eine konstruktivistisch-futuristisch interpretierte Kuppelhalle (eine Art „konstruktivistisches Pantheon") mit abgestuftem Unterbau, einer schräg aufgesetzten Kuppel sowie einem schräg eingelassenen Fensterband. Auf der gegenüberliegenden Seite wurde das Ensemble durch ein Gebäude über etwa halbkreisförmigem Grundriss mit Querhaus abgeschlossen, das typologisch an römisch-antike Theaterarchitektur und stilistisch an im weitesten Sinne moderne – schlichte, geometrische und verglaste – Fassaden erinnert. Zwischen diesen Randgebäuden lag zentral ein Turm, der nach oben hin Rücksprünge aufwies und von einer großdimensionierten Skulptur eines Arbeiters mit einer Fackel in der Hand, die gen Kreml leuchtete, bekrönt wurde. Ein flacher, überdachter, dreiseitiger Umgang mit schmalen Rundpfeilern (vgl. Pilothys) verband die Randgebäude miteinander und begrenzte den zentralen, längsrechteckigen

[301] Nikolski war als einziger aus Leningrad (Kostyuk 2019, S. 61); SASS = dt.: „Vereinigung der Architekten der Sowjetunion" und Nachfolgename der OSA (Stracke 2008, S. 91ff.); Kostyuk 2019, S. 37.
[302] Chmelnizki 2004, S. 47.
[303] Anderson 2010, S. 68f.
[304] Kostyuk 2019, S. 37.
[305] Ebd., S. 37.
[306] Ebd., S. 62.
[307] Ebd., S. 61ff.; Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 25.

Platz mit dem dort mittig gelegenen Turmbau. Für diesen Entwurf Iofans hätte ein großflächiges, in der Stadt zentral gelegenes und bereits bebautes Areal abgerissen werden müssen.
Dieser Vorwettbewerb brachte keinen Sieger hervor. Lediglich der Entwurf Ludwigs, der in der Aufsicht einen fünfzackigen Stern mit aufgesetzter, fünfeckiger Stufenpyramide zeigte, fand als der gelungenste Erwähnung (Abb. 2). Der Entwurf dieses monumentalen Zentralbaus zeigt neben der symbolischen Formensprache sowohl zahlreiche modern-konstruktivistische Elemente – wie die horizontal gelagerten sowie schmalen, vertikalen Fensterbänder und die aus dem Hauptvolumina hervortretenden Sternspitzen, die an Konstantin Melnikows konstruktivistischen Rusakow Arbeiterklub erinnern – als auch historisierende, jedoch abstrahierte Elemente wie den typologischen Verweis auf altertümliche Stufenpyramiden oder Kolossalpilaster. Die Stufenpyramide erinnert zudem an das Lenin-Mausoleum Schtschussews, das erst kurz zuvor in der Version aus Stein, die den Holzbau ersetzte, fertiggestellt worden war (Abb. 3). Die von der Baukommission geforderte Einzigartigkeit war in diesem symbolisch-eklektizistischem Entwurf daher offenbar gegeben. Er zeigt ein durch verschränkte Volumina entstandenes, sowohl in der Gestalt als auch den Fassaden aufwendig moduliertes, mehrfach profiliertes, eklektizistisches und symbolisch-monumentales Raumgefüge.
Die fünfzehn Entwürfe des Vorwettbewerbs wurden am 14. Juli 1931, nahezu zeitgleich mit der Ankündigung des offenen Allunionswettbewerbs, in der Zeitung „Izvestija“ am 18. Juli 1931 auf der ständigen Allunions-Bauausstellung in Moskau ausgestellt und damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[308] Eine weitere Ausstellung war als Wanderausstellung, mit Beginn in Moskau, für Ende Sommer 1931 geplant.[309] Dabei reichte Iofan für die Ausstellung sowohl die größte Anzahl an Entwurfszeichnungen als auch als Einziger ein Modell ein.[310]
„Die Öffentlichkeit wurde aufgefordert, Vorschläge und Bemerkungen zu machen“, zu denen im Anschluss alle Teilnehmer der nächsten Wettbewerbsrunde Zugang erhalten sollten.[311] Nach der Museumsausstellung wurden die Entwürfe zusätzlich in der AMO-Automobilfabrik ausgestellt, um von der dortigen Arbeiter-Belegschaft beurteilt werden zu können. Dieses pseudo-demokratische Vorgehen stellte eine politische, wirkmächtige Inszenierung dar, die die Bevölkerung für das geplante Bauvorhaben begeistern sollte. Angesichts der vorangegangenen Hungersnöte und der Überbevölkerung der Städte lässt sich diese mediale Inszenierung des Projekts als das Rühren der Werbetrommel für eine kollektiv aufgebaute, bessere Zukunft interpretieren, als Appell an eine kollektive Zusammenarbeit mit den Zielen allgemeiner Har-

[308] Kivelitz 2000, S. 293ff.; Kostyuk 2019, S. 63; ebd., S. 37.
[309] Anderson 2010, S. 68; Kostyuk 2019, S. 61; Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 25; im Museum für bildende Künste wurden 1931 bis Juni 1932 die preisgekrönten Entwürfe gezeigt.
[310] Kostyuk 2019, S. 61.
[311] Auch nachfolgend: Chmelnizki 2007, S. 103.

monie und Wohlstand, sowie als vermeintlicher Beweis der Existenz einer klassenlosen Gesellschaft. Alle Menschen, besonders die Proletarier, sollten das Gefühl haben, dass ihre Beteiligung an der Formfindung des Palastes von großer Relevanz sei. Alle sollten aktiv am Aufbau der neuen sozialistischen Gesellschaft teilnehmen – so konnte nachher der finale Entwurf zudem auf keine Kritik aus der Bevölkerung stoßen, war sie doch vermeintlich an dem Entwurf beteiligt. Etwa ein Jahr zuvor setzte bereits der Wettbewerb für den Kulturpalast des Proletarskij-Bezirkes auf eine Beteiligung der „Arbeiteröffentlichkeit".[312] Diese Vorgänge dienten ebenso der „ideologische[n] Konsolidierung der Bevölkerung um die neue stalinistische Leitung".[313]

2. 4. 2. 2. Der Allunionswettbewerb: Wettbewerbsprogramm und Teilnehmer

Nachdem die Bedingungen des Allunionswettbewerbs am 18. Juli publiziert und bereits am 15. Juni 1931 bei einem Treffen des Politbüros genehmigt worden waren, wurde das Wettbewerbsprogramm erneut im September 1931 in der ersten Ausgabe des von dem Präsidium des Zentralexekutivkomitees der UdSSR herausgegeben Sonderhefts „Berichte der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets", das wiederum die Öffentlichkeit über das Bauprojekt und entsprechende Entwicklungen informieren sollte, abgedruckt.[314] Sie beruhten maßgeblich auf den vagen Konditionen des Vorwettbewerbs und präzisierten diese geringfügig.[315] Es wurde erneut auf die große Bedeutung des Bauvorhabens hingewiesen, das das Monument einer neuen Ära werden solle und somit für die gesamte Bevölkerung der Sowjetunion sowie für alle progressiven Kräfte weltweit stehen solle. Neben einer grundlegend funktionalen Bestimmung des Gebäudes als Ort für Massentagungen, Versammlungen und für Massendemonstrationen von Arbeitern und Werktätigen, weshalb der Palast technisch und räumlich ausreichend auszustatten sei, um auch die Veranstaltung revolutionärer Feste sicherstellen zu können, fanden sich weder Angaben zur Finanzierung, zur Konstruktionsweise, noch zum Stil und kaum zur äußeren Gestalt.[316] Es war lediglich weiterhin die Rede von einem „monumentalen" Gebäude, das „dem Charakter des Zeitalters entsprechen soll, der den Willen der arbeitenden Massen zum Aufbau des Sozialismus zum Ausdruck gebracht hat".[317] Als Standort war nun das Areal um die Christ-Erlöser-Kathedrale angegeben.

---

[312] Chmelnizki 2004, S. 28.
[313] Ebd., S. 50.
[314] Kostyuk 2019, S. 63; Chmelnizki 2004, S. 50.
[315] Siehe Bedingungen des Vorwettbewerbs, in: Kostyuk 2019, S. 37.
[316] Chmelnizki 2004, S. 50.
[317] Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 27; zitiert und ins Deutsche übersetzt durch die Autorin: Kostyuk 2019, S. 64.

Der geforderte symbolische Gehalt des Palastes wurde in diesen Verlautbarungen offenbar, jedoch nicht, in welcher Weise dieser umzusetzen war. Darüber hinaus wurde betont, dass „[d]er Charakter des Gebäudes, seine Eigenschaften […] die Bauspezialisten vor solch ungewöhnliche Aufgaben [stellen], dass deren Lösung von nur einer Gruppe allein unmöglich ist".[318] Diese Formulierung steht im Einklang mit der voranschreitenden Zentralisierung im Bereich der Architekturinstitutionen und Architektenverbände sowie der allgemeinen Gleichschaltung.

Während des Allunionswettbewerbs, im Oktober 1931, wurden die Entwürfe des Vorwettbewerbs in der Zweiten Ausgabe der „Berichte der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets" publiziert. Iofan erschien hier im Gegensatz zu den anderen Architekten mit zwei Entwurfsvarianten, die beide für den Bauplatz der Christ-Erlöser-Kathedrale konzipiert worden waren, obwohl er zuvor auch andere Bauplätze erprobt hatte.[319]

In dem offenen Allunionswettbewerb, der ursprünglich bis zum 20. Oktober 1931 stattfinden sollte, dann aber bis zum 1. Dezember 1931 verlängert wurde, wurden 160 Projekte von Architekten und weitere 112 Entwürfe von Laien eingesandt.[320] Unter den gesamten Einsendungen befanden sich 24 Entwürfe ausländischer, europäischer und nordamerikanischer Architekten.[321] Zwölf der 160 Entwürfe wurden beauftragt.[322] Keines der eingereichten Projekte wurde von der aus 70 Personen bestehenden Expertenkommission, die erst anlässlich dieses Durchgangs gegründet worden war, als Sieger ausgezeichnet.[323] Stattdessen vergab die Jury im Februar 1932 ohne detaillierte Begründung 16 Preise, wovon die drei höchsten dem in England geborenen und in New York bei Hamilton and Green arbeitenden Hector O. Hamilton sowie den Moskauer Architekten Iwan Scholtowski und Boris Iofan verliehen wurden (Abb. 4-6).[324] Iofan nahm entgegen den Bedingungen des Vorwettbewerbs, die vorsahen, dass die Teilnehmer dieser Runde nicht an dem nächsten Durchgang teilnehmen dürfen, wie auch Alabjan und Krassin an dem Allunionswettbewerb teil.[325] Erneut wurden die eingereichten Projekte der Öffentlichkeit präsentiert und nicht nur in der Fachpresse ausführlich besprochen und größtenteils publiziert.[326] Die Entwürfe dieser Runde zeigten insgesamt keine Übereinst-

[318] Chmelnizki 2007, S. 105.
[319] Kostyuk 2019, S. 61.
[320] Ebd., S. 38f.; Chmelnizki 2007, S. 104.
[321] Kostyuk 2019, S. 42.
[322] Ebd., S. 39.
[323] Chmelnizki 2007, S. 97; ebd., S. 106.
[324] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 801; Chmelnizki 2007, S. 108; Anderson 2010, S. 71; Es wurden neben den drei höchsten Preisen drei erste, fünf zweite und fünf dritte Preise vergeben (Chmelnizki 2004, S. 52); Hamilton wurde sein Preis wenige Monate später ohne Angabe von Gründen aberkannt (Gray 2010).
[325] Chmelnizki 2007, S. 102.
[326] Kostyuk 2019, S. 39.

immungen in deren stilistisch-gestalterischer Ausführung. Unter ihnen befanden sich zahlreiche traditionell-akademische, historisierende Projektierungen, aber ebenso moderne, konstruktivistische Entwürfe sowie Mischformen, wobei den Entwürfen der ausländischen Architekten in der bisherigen Forschung besonders viel Aufmerksamkeit zuteil geworden ist (Naum Gabo, Le Corbusier, Erich Medelsohn, Hans Poelzig u.a.).[327] Die eingeladenen ausländischen Architekten wurden für ihre Teilnahme an diesem Wettbewerb teilweise mit 2000-3000 Rubel entlohnt und sollten dafür offenbar auch bei der Nicht-Wahl ihres Projekts im weiteren Verlauf als technische Berater fungieren, ohne aber darüber hinaus auf die Gestaltung des Palasts einwirken zu können.[328]

Trotz der großen Varianz der eingereichten Entwürfe kann nach Kostyuk festgehalten werden, dass sich die meisten Einsendungen durch „a reworking of Classical elements" auszeichneten, aber „also took into account the achievements of the avant-garde, setting out to modernize traditional forms in the light of the contemporary situation".[329] Der Turm als Höhendominate fand wie schon im Vorwettbewerb häufige Verwendung.

Iofans Entwurf dieses Durchgangs ist seinem zuvor besprochenen ähnlich (vgl. Abb. 5, Abb. 1). Die Gebäudedispositionen und Bauformen unterscheiden sich geringfügig voneinander. Stilistisch zeigt sich in diesem Entwurf eine gesteigerte Verwendung historisierender Elemente. Die das Areal beidseitig abschließenden Gebäude liegen erneut gemeinsam mit einem Turm auf der Längsmittelachse des Gesamtkomplexes. Zwischen den Randgebäuden befindet sich – ähnlich wie im Vorwettbewerb – ein dreiseitig durch eine Art Säulengang eingefasster, längsrechteckiger Platz. Dieser durch ein Flachdach geschlossene Umgang, der alle Gebäude miteinander verbindet, erinnert mit seinen schmalen Rundpfeilern weiterhin an eine modern interpretierte Kolonnadengangarchitektur (vgl. Pilothys). Der Turm ist nun allerdings sowohl aus der Mitte des Ensembles vor das Auditorium in der Rundhalle im Südwesten versetzt als auch in seiner Bauform variiert.[330] Er weist schräg ansteigende Abstufungen auf, die von einem schrägen Dach abgeschlossen werden, wodurch der Turm – trotz der weiterhin gleichmäßigen Vertikalgliederung der Fassade (und entgegen der Deutung Chmelnizkis) – deutlich dynamischer und nach oben aufsteigend wirkt und darin an Tatlins Monument der Dritten Internationale erinnert. Auch andere Architekten griffen die Form des spiralförmig steigenden Turms in diesem Wettbewerb auf.[331] Die bekrönende Figur ist im Verhältnis zu dem Turm kleiner und ebenfalls, durch das sich im Laufschritt befindende Bein, dynamischer projektiert.

[327] Ebd., S. 64; ebd., S. 39.
[328] Ebd., S. 64.
[329] Ebd., S. 40.
[330] In dem Turm sollte sich eine Bibliothek befinden (Kostyuk 2019, S. 41).
[331] Kostyuk 2019, S. 41.

Sie hält weiterhin eine zum Kreml ausgerichtete Fackel in der Hand.[332] Die beiden Randgebäude weisen dahingegen eine gesteigerte Statik auf und erinnern zudem in ihren Grundrissen sowie in ihren Aufrissen eher an klassische und klassizistische Architektur. Die konstruktivistische Kuppelhalle wich einer Halle auf rundem Grundriss mit zwei sich nach oben hin verjüngenden Baukörpern, die den Grundriss des Sockels wiederholen. Der mittlere dieser abgestuften Baukörper weist dabei eine homogene, umlaufende Kolonnade auf. Das Gebäude wird von einem Flachdach abgeschlossen. Der im Grundriss theaterartige Bau auf der gegenüberliegenden Seite des Ensembles ist im Grundriss und der Gestalt ähnlich wie der des vorangegangenen Entwurfs, aber in seinen Abstufungen reduziert und damit auf die Rücksprünge des Rundbaus angepasst. Zudem finden sich an der Fassade ebenso umlaufende Kolonnaden, die die modernen, schlichten und in einfacher Geometrie rhythmisierten Fassadenflächen des Entwurfs des Vorwettbewerbs ersetzen.

Scholtowski entwarf ebenso wie Iofan einen Gebäudekomplex mit einem von einer Statue bekrönten Turm als Höhendominante der Anlage. Die trapezoide Platzanlage mit Säulenumgang, einem kolosseumsartigen Rundbau sowie einem weiteren Baukörper, bestehend aus einem Teilrundbau und einem Querhaus, das an antik-römische Theaterarchitektur erinnert, war der durchgängig historisierendste Entwurf dieses Durchgangs.[333] Im Gegensatz zu Iofans Entwurf präsentierte Scholtowski eine deutlich geschlossenere Anlage, die sich in gesteigertem Maße historisierender und kaum „moderner“ Anleihen bediente. Die Platzanlage war durch Arkadenstellungen und Kolonnaden geschlossen und erinnerte in ihrem Aufbau und der Gebäude- und Platzabfolge an römische Forenarchitektur.[334]

Nur Hamilton erhielt den höchsten Preis – und zwar für den Entwurf eines einzigen Baukörpers. Dieser bestand jedoch ebenso aus zahlreichen Rücksprüngen und einer insgesamt sich nach oben hin verjüngenden Form, die zentral in einem höchsten, turmartigen Baukörper kulminierte. Die zu einer Bauform verschränkten Baukörper ließen ebenso – und ähnlich den Entwürfen von Scholtowski und Iofan – verschiedene Räume bzw. Funktionsbereiche assozieren.

Die die Fassade gleichförmig strukturierenden Vertikalstreben in Hamiltons Entwurf tragen trotz der hier im Verhältnis zu den anderen beiden ausgezeichneten Entwürfen gesteigerten Massivität und bodengelagerten Monumentalität der Bauform zu einer Vertikalorientierung bei. Historisierende Elemente fehlen bei Hamilton weitestgehend – die Vertikalstreben lassen sich maximal als reduzierte und entfunktionalisierte Pilaster interpretieren, erinnern aber in ihrer Engstellung vor allem an den nordamerikanischen Hochhausbau.

---

[332] Ebd., S. 41.
[333] Ebd., S. 40.
[334] Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 27; Chmelnizki 2004, S. 95.

Allen ausgezeichneten Entwürfen sind so zumindest eine annähernd symmetrische Anlage sowie eine noch relativ geringe Höhenausdehnung – jedoch jeweils akzentuierte Höhendominanten – gemeinsam.

Armando Brasini, bei dem Iofan in Rom arbeitete, wurde ebenso zu dem Wettbewerb eingeladen. Er reichte einen Entwurf ein, der in Gestalt und Komposition dem Iofans nicht ähnlich ist, aber sich ebenso durch eine Neuinterpretation klassischer architektonischer Elemente auszeichnete, ohne diese einfach zu kopieren. Interessant ist, dass Brasini der erste in diesem Wettbewerb war, der den Vorschlag machte das Ensemble mit einer Leninskulptur zu bekrönen.[335]

2. 4. 2. 3. Ergebnisse: Die Niederlage der „modernen" Architektur

Nach der Preisvergabe dieses internationalen Wettbewerbs kam es in der Fachwelt, sowohl in der Sowjetunion als auch im Ausland, unabhängig von der stilistischen Ausrichtung der jeweiligen Architekten, insbesondere aber seitens der europäischen, dem „modernen" Bauen (Neuen Bauen) verschriebenen CIAM zu Protesten.[336]

Vor allem Hamiltons Entwurf stand dabei im Fokus der Kritik. Siegfried Giedion, Generalsekretär der CIAM, fertigte im Namen der CIAM eine an Stalin gerichtete Protest-Collage an, die neben vier kurzen Textstücken Hamiltons Entwurf für den Palast der Sowjets sowie die Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin (1930-34) nach Entwürfen Ossip Klarweins des Architekturbüros Fritz Höger und das Warenhaus Karstadt am Hermannplatz in Berlin-Neukölln (Architekt: Philipp Schaefer, 1927-29) zeigte (vgl. Abb. 6). Der in der größten Schrift und handschriftlich verfasste Text, der mit einem Pfeil auf den zwischen den anderen Gebäuden aufgeklebten Entwurf Scholtowskis deutete, las: „Der Palast der Sowjets, der zur Ausführung gelangen soll, im Vergleich mit pseudo-moderner Warenhaus- und Kirchenarchitektur".[337]

Die „modernen", im Umfeld der CIAM angesiedelten Architekten kritisierten den Entwurf des in Nordamerika arbeitenden Hamiltons als „pseudo-modern" besonders scharf, wohingegen die eher historisierenden Entwürfe Iofans und Scholtowskis als „Nachahmung akademischer […] Architektur" zwar ebenso auf Ablehnung stießen, jedoch als in einer anderen Tradition stehende Projektierungen eine gewisse Toleranz erfuhren.[338] Eine ähnliche Niederlage hatten die dem Neuen Bauen verschriebenen Architekten und besonders Le Corbusier bereits

[335] Kostyuk 2019, S. 41; ebd., S. 64.

[336] 1928 versammelten sich im schweizerischen La Sarraz erstmals dem „Neuen Bauen" verschriebene Architekten zu den Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM). Diese internationalen Kongresse für „Neues Bauen" sollten der Diskussion, Propagierung und internationalen Verbreitung „moderner Architektur" dienen. Architekten wie Le Corbusier, Walter Gropius, Hannes Meyer oder Ernst May waren hier versammelt (Kohlrausch 2007).

[337] Flierl 2019.

[338] CIAM-Stellungnahme, zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 63f.

mit dem Völkerbundpalastwettbewerb in Genf erlitten. Die ausgewählten Bildausschnitte auf Giedions Collage legen nahe, dass es in erster Linie die dicht gestellten Vertikalstreben waren, die als „pseudo-moderne" Elemente auf Ablehnung stießen so wie auch die nach oben hin abgetreppte Form des Gebäudes mit seinem turmartigen Aufsatz. Beides Elemente, die durch den nordamerikanischen und besonders den New Yorker Hochhausbau in den 1920er Jahren Verbreitung gefunden hatten, aber eben nicht in Form eines massiven, horizontal gelagerten Flachbaus wie bei Hamilton. Zwar war Hamiltons Entwurf eher „modern", aber eben „pseudo-modern" laut CIAM – ihm fehlte das horizontale Fassadenelement ebenso wie eine schlichtere Fassadengestaltung und Tektonik – und Iofans sowie besonders Scholtowskis Entwurf waren eher einer neoklassizistischen Architektursprache verpflichtet, welche jedoch deutlich variiert wurde.

Das Neue Bauen, und die CIAM als eine ihrer zentralen „Werbeorganisationen", war von Beginn an durch die mit der technisierten Fortschrittsideologie der Zeit einhergehenden Fokussierung auf funktionales Bauen sowie funktionale Bauten und Städte mit gesellschaftspolitischen Fragen verknüpft. „Nachdem zunächst vorrangig technische Probleme wie ‚Die Wohnung für das Existenzminimum' (Frankfurt 1929) und ‚Rationelle Bebauungsweisen' (Brüssel 1930) verhandelt worden waren, stand seit Anfang 1931 die ‚Funktionelle Stadt' auf der CIAM-Agenda".[339] Sowohl der soziale Wohnungsbau als auch die funktionale Stadt und die damit einhergehenden Typenprojekte und -produktion thematisierten soziale, politische, ökonomische, architektonische sowie urbanistische Fragen und stellten so den Zusammenhang neuer Konzepte von Gemeinschaftsformen mit Architektur und Städteplanung in einen weitgreifend politischen Kontext. Die an die modernistische Fortschrittsidee sowie das Konzept des „Neuen Menschen" gekoppelte sowjetische Utopie und das Neue Bauen schienen sich so bestens zu ergänzen. Die an Stalin herangetragene Kritik des „Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine" (CIRPAC) der CIAM macht deutlich, dass die „modernen" Architekten dachten, nur sie könnten die sowjetische Utopie bauen, womit sie die politische Lage in der Sowjetunion vollkommen falsch einschätzten. In der Zeitschrift „Die neue Stadt", die sich als offizielles Sprachrohr der CIAM verstand, wurden die Vorgänge um den Wettbewerb des Palastes der Sowjets wie folgt kommuniziert:

„*Es war den Gruppen unverständlich, dass Projekte, die zum Teil als Nachahmung akademischer und pseudomoderner Architektur bezeichnet werden müssen, als Krönung des Fünfjahresplanes in Betracht kämen. Besonders unsere nordamerikanischen Mitglieder konnten es nicht begreifen, dass ein Vertreter pseudomoderner Architektur-Symbolik in erster Linie für*

[339] Kohlrausch 2007.

die Ausführung des Sowjetpalastes herangezogen würde [...]. Der Cirpac [Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine] wendete sich deshalb direkt an die oberste Instanz, um auf direktem Wege die Rückziehung eines unglücklichen Urteils des Preisgerichtes zu erreichen [...]. Der Beweggrund unseres Handelns war, den Palast der Sowjets seinem Sinn entsprechend ausgeführt zu sehen, und wir möchten hoffen, daß unser augenblickliches Missverständnis in weiterem Sinn dazu führen möge, dieses Ziel zu erreichen".[340]

Die Sowjetunion suchte als krönenden Abschluss des Fünfjahresplans ein Gebäude, das als Utopisierungsraum die neue sozialistische Lebensweise – maßgeblich durch das Schaffen einer entsprechenden Umwelt – hervorbringen konnte und musste dafür eine entsprechend neue, „sozialistisch-kommunistische" Form bekommen. Während die nicht-sowjetischen Architekten des „International Style" davon überzeugt waren, dass nur ihre „modernen" Entwürfe diese neue Form bereithalten konnten, stand für das sowjetische Regime zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest, wie die Architektur der Zukunft konkret aussehen sollte, jedoch deuteten die Ergebnisse des Allunionswettbewerbs bereits an, dass sie wohl nicht von „modernen" Architekten zu entwickeln sein würde.[341] Von den Architekten des „Neuen Bauens" wurde zwar durchaus wahrgenommen, dass sich kein „moderner", sondern nur ein „pseudomoderner" Entwurf unter den ausgezeichneten Entwürfen befand, doch sie schätzten die Bedeutung dessen und damit die (gesellschafts-)politische Situation in der Sowjetunion in unterschiedlicher Weise falsch ein. Die Auswahl des „pseudomodernen" Entwurfs bedeutete nicht, dass noch die Möglichkeit bestand, eine „moderne" Architektur für den Palast der Sowjets durchzusetzen, sondern dass „moderne", mit dem „Kosmopolitismus" assoziierte Entwürfe für den Bau der Utopie ebenso ungeeignet waren wie neoklassische und neoklassizistische, auch mit dem monarchischen Russland und der Bourgeoisie konnotierte, Architekturen, denn es galt schließlich eine neue und noch nie dagewesene Welt für den „neuen Menschen" zu errichten.
Erst Ende 1932 bis Mitte 1933 wurde den CIAM Architekten klar, dass sich die architektonische und auch urbanistische Lage im Zusammenhang mit der politischen Situation des Landes verändert hatte. So sollte der vierte Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) zum Thema der funktionalen Stadt Anfang Juni 1933 in Moskau stattfinden und wurde noch bis März 1933 für diesen Ort geplant, obwohl schon nach Ende des Allunionswettbewerbs im Dezember 1931 sichtbar wurde, dass die moderne Architektur in der Sowjetunion und von ihrem Regime offenbar nicht mehr bevorzugt wurde.[342] Im März 1933 war bereits die letzte

[340] Die neue Stadt, Nr. 6-7, 1932-33, S. 146, zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 63f.
[341] Krämer 2013, S. 14.
[342] Mumford 2000, S. 73.

Wettbewerbsrunde beendet, die Siegerentwürfe jedoch noch nicht veröffentlicht worden. Nachdem sich Siegfried Giedion und Cornelius Van Eesteren im Dezember 1932 zur Organisation des Kongresses in Moskau u.a. mit Vertretern der SSA, Moissei Ginsburg, Nikolai Kolli und einem der Wesnin Brüder getroffen hatten, schrieb Giedion an Le Corbusier, dass die Abhaltung des Kongresses als Opposition wichtig sei.[343] Er war sich also durchaus der antimodernen Haltung des sowjetischen Regimes bewusst, jedoch schien es ihm deshalb umso wichtiger, den Kongress nun eben in Moskau abzuhalten. Offenbar ahnte er also trotz der bereits zuvor stattgefundenen Gleichschaltung der Architekturvereinigungen und -institutionen nicht, dass Stalin keine Opposition irgendeiner Art im Land wünschte und dulden würde. Der vierte Kongress fand schließlich im Juli/August 1933 an Bord der SS Patris II im Mittelmeer, zwischen Marseille und Athen, statt. Die Ergebnisse dieses Kongresses wurden schriftlich festgehalten und im November 1933 in der Zeitschrift der Akademischen Technischen Kammer Griechenlands (Technika Chronika) publiziert.[344] Dies bildete die Grundlage für das, was Le Corbusier 1943 als „La charte d'Athènes" (die Charta von Athen) veröffentlichte und bis heute noch Auswirkungen auf den Städtebau hat.

2. 4. 2. 4. Ein Wettbewerb?

Die Ergebnisse des Allunionswettbewerbs lassen sich als „erste deutliche Zeichen der Kontrolle und Lenkung der Architektur" interpretieren, die nun nach außen sichtbar – jedoch noch nicht in ihren umfassenden Auswirkungen verstanden – wurden.[345] Tatsächlich scheint es auf Grund des unkonkreten Wettbewerbsprogramms, des Fehlens einer Fachjury und der von Beginn an exponierten Stellung Iofans unwahrscheinlich, dass dieser Wettbewerb jemals in dem eigentlichen Sinne des Wortes als gleichberechtigter/chancengleicher Wettstreit, dessen Ausgang ungewiss war, konzipiert wurde.[346] Iofan war von Anfang an maßgeblich in das Geschehen und die verschiedenen Gremien involviert: er tritt sowohl als Chefarchitekt in Erscheinung als auch seinen Entwürfen in Ausstellungen und entsprechenden Publikationen eine größere Plattform gegeben wird – möglicherweise war er bereits im Vorfeld des (allunions-)Wettbewerbs als ausführender bzw. für das Projekt verantwortlicher Architekt bestimmt worden.[347] Mit dem Wettbewerb scheint vielmehr vor allem das Ziel verfolgt worden zu sein, einen großangelegten, öffentlichkeitswirksamen Ideenwettbewerb zu veranstalten, der sowohl möglichst

[343] Ebd., S. 73.
[344] Ebd., S. 73.
[345] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 801.
[346] Chmelnizki 2007, S. 149f.
[347] Kostyuk 2019, S. 61; siehe auch: Patti, F.: Boris Iofan (1891-1976). Dagli anni romani all´ascesa professionale in Unione Sovietica, Diss. Politecnio di Torino/Politecnico di Milano, 2009.

viele Gestaltungsideen sowie bautechnische Innovationen als auch bereits einen Utopisierungsraum hervorbringen sollte, bevor der Bau der Utopie begonnen werden konnte. In diesem Sinne lässt sich der Wettbewerb auch als Propagandainstrument verstehen, da eine erzwungene – auch formale – Gleichschaltung, die die Machtposition Stalins stärkte, als notwendigerweise gemeinsame Suche, wobei Stalin als Wegweiser in Erscheinung tritt, mit dem Ziel der Erschaffung der zukünftigen, sozialistisch-kommunistischen, gleichberechtigten und idealen Welt inszeniert wurde.[348]

Stalin hatte vor Beginn des Wettbewerbes offenbar noch keine klaren, formal-stilistischen Vorstellungen von der zukünftigen Gestalt des Palastes, jedoch von seiner symbolischen Funktion. Durch den internationalen Wettbewerb erhielt er nun innerhalb kürzester Zeit einen Überblick über verschiedenste Architekturen – von Laien wie von sowjetischen und international tätigen Architekten.[349] Mit der Annahme von Laienentwürfen setzte das sowjetische Regime den „Status des Architekturberufes herab“ und Architekten mit Laien gleich.[350] Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets läuft parallel zu der Gleichschaltung der Architekturorganisationen sowie -institutionen ab und stellt auch darin eine politische Aktion dar: den praktischen Teil der durch neue Gesetze und Regeln verordneten – aber auch von einigen gewünschten – kollektiven, sowjetisch-sozialistischen Zusammenarbeit ganz im Dienst der Realisierung der Utopie unter der Führung Stalins. Durch die geforderte Beteiligung und Meinungsäußerung aller – sprich: sowjetischer Architekten aller Richtungen, internationaler Architekten und Laienarchitekten sowie der Bevölkerung durch Ausstellungen, Zeitungsartikel und weitere Publikationen – sollte der Eindruck einer erwünschten, aktiven Teilhabe am politisch-gesellschaftlichen Leben der Sowjetunion als auch das Vorhandensein demokratischer Entscheidungsstrukturen und damit die gemeinsame Hervorbringung der Zukunft und ihrer Architektur suggeriert werden. Außerdem sollte der Palast die Krönung des Ersten Fünfjahresplanes darstellen, wodurch er unmittelbar an die vermeintliche – ökonomische, technische sowie künstlerische – Leistungsfähigkeit der sowjetischen, sozialistischen Bevölkerung gekoppelt wurde. Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets konnte so zum Beweis der Effizienz des Regimes, seiner Politik und der Leistungsbereitschaft des Volkes werden. Der Wettbewerb wurde öffentlichkeitswirksam inszeniert, um – noch vor Baubeginn – das zukünftige Gebäude als Resultat sowjetisch-sozialistischen, gemeinschaftlichen Arbeitens zu präsentieren. Damit konnte der Wettbewerb bereits als – wenn auch nicht faktisch-architektonisch hergestellter – Utopisierungsraum wirksam werden, in dem alle sowjetisch-sozialistischen Menschen ihrer harmonische Zukunft gemeinsam hervorbrachten. Die kommunistische Utopie

[348] Kostyuk 2019, S. 64.
[349] Chmelnizki 2007, S. 152.
[350] Ebd., S. 152.

wurde damit in planbare, absehbare Nähe gerückt und schien nun unter der Führerschaft Stalins umsetzbar zu sein. Der Wettbewerb stellt sich als vermeintlich erfolgreiche Zusammenarbeit von politischer Führung und sowjetischer Bevölkerung dar, wobei das Vertrauen der Bevölkerung in die Führungssqualitäten Stalins gestärkt wurde und damit die Legitimationsbasis seiner Herrschaft ausgebaut werden konnte. Zeitgleich mit der Isolation nach innen, die unter Stalin einsetzte, galt es nun eine von Sowjetbürgern und nicht von ausländischen Architekten entwickelte Staatsarchitektur und Architektur des Kommunismus zu erschaffen. Die ausländischen Architekten wurden sowohl auf Grund ihrer Expertise als auch zur Generierung oder Steigerung öffentlichen Interesses an dem Palast-Projekt – und damit dem beginnenden Bau der Utopie – sowie möglicherweise als Entwerfer ästhetisch-formaler Korrelate des Kapitalismus und Kosmopolitismus herangezogen, gegen die sich der neue Utopisierungsraum gestalterisch richten sollte. Die Entwürfe der ausländischen Architekten wären somit auch als Gegenfolie und Ausgangspunkt der ästhetisch-formal und räumlich zu formulierenden Kritik an dem Kapitalismus als wesentliches Element der kommunistischen Utopie zu verstehen.
Der Palast der Sowjets sollte der Bevölkerung trotz eklatanter Missstände wie einer akuten Wohnungsnot und Hungersnöten als Beleg dienen, dass es nach den unbefriedigenden Entwicklungen seit der Oktoberrevolution doch noch möglich sei, die vollkommene, harmonisch lebende kommunistische Gesellschaft zu schaffen – und zwar nicht im Sinne der Weltherrschaft des Proletariats sondern in seiner nationalen Ausformulierung als sowjetisch-kommunistische Utopie unter der Führung Stalins. Der gegen Ende der 1920er Jahre eingeschlagene politische Weg der Isolation nach innen war zwar den CIAM Architekten entgangen, als sie sich nach dem Allunionswettbewerb zu den Ergebnissen äußerten, nicht aber den sowjetischen Architekten wie Wladimir Tatlin, die sich nun zugleich ihrer ausländischen Konkurrenz entledigen konnten. Seine Kritik an den Palast-Entwürfen der zweiten Etappe formulierte Tatlin zwar noch ganz im Pathos der Revolutionsjahre, jedoch in einer nationalen Abwandelung, denn das Ziel – das war ihm bewusst – war nun nicht mehr die proletarische Weltrevolution: *„[D]ie vorgelegten Entwürfe haben den Ausdruck der bourgeoisen Ideologie. Unsere eigene sowjetische Form ist nicht vertreten. Ich wende mich an Sie mit einem Vorschlag, eine neue konstruktive Form zu formulieren, die mit der bourgeoisen Form bricht”*.[351]

2. 4. 2. 5. Dritter Wettbewerbsdurchgang: Nationale Kollektive

Die beiden letzten Wettbewerbsdurchgänge wurden als geschlossene Durchgänge veranstaltet und das Wettbewerbsprogramm Ende Februar 1932 konkretisiert:

[351] Tatlin, zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 55.

„*Das Gebäude des Palastes ist auf einem offenen Platz unterzubringen, Kolonnaden oder andere Bauten, die den Eindruck der offenen Lage stören, sind unzulässig […] Die in vielen Entwürfen dominierende Untersetztheit des Gebäudes ist mit einer kühnen Hochkomposition des Gebäudes zu überwinden. Dabei ist es erwünscht, dem Gebäude eine krönende Vollendung zu geben, aber zugleich in seiner Gestaltung Tempelmotive zu vermeiden. […] Monumentalität, Einfachheit, Einheitlichkeit und Eleganz der Architekturgestaltung des Palastes der Sowjets, der die Größe unseres sozialistischen Baues ausdrücken soll, fanden ihre vollendete Lösung in keinem der vorgelegten Entwürfe. Der Baurat ist der Meinung, ohne dabei einen bestimmten Stil vorzugeben, dass die Suche in der Richtung sowohl neuer als auch besserer Methoden der klassischen Architektur zu führen sind*".[352]

Zwölf Teilnehmer, allesamt bekannte Architekten verschiedener stilistisch-formaler Architekturrichtungen, die bereits zuvor an den anderen Runden teilgenommen hatten (u.a. Boris Iofan, Iwan Scholtowski, die Wesnin-Brüder, Alexei Duschkin mit Jakow Doditza, Ilja Golossow, Moissei Ginsburg, Nikolai Ladowski, Schtschuko mit Gelfreich, die Alabjan-Gruppe und Schtschussew), wurden zu dieser dritten Wettbewerbsrunde eingeladen. Alle Architekten waren nun sowjetischer Herkunft und sowohl den Reihen der Konstruktivisten/Rationalisten als auch der Traditionalisten/Historisten zuzuordnen.[353] Darüber hinaus reichten zehn weitere, nicht eingeladene Architekten auf eigene Initiative Entwürfe ein.[354]
Aus diesem dritten Durchgang (März 1932 – Juli 1932) ging erneut kein Sieger hervor.[355] Iofan addierte in dieser Runde seine Einzelgebäude – den Empfehlungen des Baurats folgend – und überführte sie in einen sich nach oben hin durch Rücksprünge verjüngenden Zentralbau, der auf einem massiven trapezförmigen Sockelbau stand, aus dem ein theaterartiger, mit Flachdach geschlossener Anbau über halbkreisförmigem Grundriss einseitig herauskragte (Abb. 7, Abb. 8).[356] Er fertigte mehrere Skizzen für zumeist zwei- bis vierfach abgestufte, zylindrische Gebäude – mit Flach- sowie Kuppeldach – mit verschiedenen, stets homogenen Fassadengestaltungen an, wobei manche Versionen bereits deutlich dem späteren Siegerentwurf ähnelten und z.T. auch schon bekrönende Arbeiterskulpturen zeigten.[357] Die vier zylindrischen Baukörper sowie die Fassaden des theaterartigen Anbaus werden durch umlaufende Kolonnaden aus Rundpfeilern regelmäßig gegliedert (vgl. Abb. 7). Der auf dem Sockel auf-

[352] zit. nach: Chmelnizki 2007, S. 116.
[353] Kostyuk 2019, S. 45f., Lizon 1971, S. 125f.
[354] Chmelnizki 2007, S. 95; bei Kostyuk 2019, S. 45 lautet die Angabe: elf.
[355] Nach Chmelnizki wurde kein Entwurf als der beste hervorgehoben (siehe: Chmelnizki 2007, S. 142).
[356] Vgl. die Ähnlichkeit mit Iofans Vordiplom-Projekt „Memorial" (Kostyuk 2019, S. 46).
[357] Kostyuk 2019, S. 46.

stehende Baukörper mit kreisrundem Grundriss weist ein vorgelagertes, als eine Art Säulenhalle aus Rundpfeilern ausgebildetes Portal auf, das sich in Analogie mit dem nach oben abgestuften Gebäudeaufbau in reduzierten Ausmaßen in der anschließenden Ebene als nun dekoratives Element fortgesetzt findet. Dadurch wird diese Seite als Hauptfassade markiert und zugleich in ihrer vertikalen Ausrichtung betont. Die den Baukörper horizontal gliedernden Elemente (Friese, Gesimse) nehmen in ihrer Anzahl, Betonung und Höhe nach oben hin ab. Dadurch wirkt das Gebäude zwar zugleich weiterhin standhaft, stabil, massiv und fest auf dem großflächigen Sockel und dem Boden aufstehend, aber ebenso nach oben hin – bedingt – dynamisch ansteigend; wenn auch deutlich statischer als in den vorangegangenen Entwürfen. Insgesamt wiesen die Entwürfe der dritten Runde eine gesteigerte Monumentalität sowie Höhenausdehnung auf und wurden vermehrt als Zentralbauten und nicht als Gebäudeensembles projektiert.[358] Lediglich die Entwürfe von Ladowski und Ginsburg verletzten alle Hauptanweisungen des Baurates: „[K]eine Dichte, keine Höhe, keine Klassik".[359] Die Alabjan-Gruppe sowie die Brüder Wesnin gingen Kompromisse zwischen konstruktivistischen und klassizistischen Gestaltungsweisen ein.[360] Der Entwurf der Wesnins war formal konstruktivistisch. Er zeigte einen konstruktivistischen, zur Seite versetzten Hochhausturm, der jedoch mit einer großen Leninskulptur versehen war, wodurch er zu einer Art Sockel für die Skulptur wurde.[361] Mehrere Architekten dieses Durchgangs wie auch Glossow integrierten nun Leninskulpturen in ihre Entwürfe.[362]

Die Tatsache, dass der Baurat übersetzt mitteilte, dass „die Mehrzahl der neuen Entwürfe ihrer Qualität nach viel besser als die vorherigen Arbeiten sind", gilt es im Kontext des am 23. April 1932 vom ZK erlassenen Beschlusses „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen" zu verorten.[363] Dieser Beschluss kam zu der damaligen Zeit relativ überraschend und bedeutete „die Liquidierung der proletarischen Kunstorganisationen".[364] Diese hatten auch nach dem seit 1931 verkündeten Ende des vermeintlich erfolgreich geführten Klassenkampfes, der bereits eine sozialistische Gesellschaft hervorgebracht habe, weiterhin Kontroversen über das Aussehen der neuen kommunistischen Welt ausgetragen – besonders durch die WOPRA-Mitglieder hervorgerufen, die die Rolle des Allunionsparteikomitees der Architektur für sich beanspruchten.[365] Das Regime beschloss so die Auflösung der proletarischen Organisationen und kommunizierte diesen Beschluss als folgerichtige Entwicklung aus der in

[358] Ebd., S. 45f.
[359] Chmelnizki 2007, S. 140.
[360] Chmelnizki 2004, S. 67f.
[361] Ebd., S. 67; Kostyuk 2019, S. 45.
[362] Ebd., S. 45f.
[363] Lizon 1971, S. 127; zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 69; Udovicki-Selb 2020, S. 1f.
[364] Stadelmann 2013, S. 3.
[365] Chmelnizki 2004, S. 24f.; Stadelmann 2013, S. 3.

den letzten Jahren mit dem Aufbau des Sozialismus kontinuierlich gestiegenen künstlerischen Qualität und Produktivität, die es nun überflüssig mache die Künstler und Architekten weiterhin durch diese diversen Künstler- und Architektenorganisationen zu „fördern".[366] Stalin forderte nicht mehr lediglich Engagement der Architekten für den sozialistischen Aufbau, sondern deren zwingend kollektives und harmonisch-einstimmiges Arbeiten sowie absoluten Gehorsam.[367] Nach Marx sowie der Logik des utopischen Ziels folgend konnte nur eine dialektische Lösung, eine kollektive Zusammenarbeit aller Organisationen, zum Aufbau des Sozialismus führen. In der neueren Forschung wird der Beschluss „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen" keineswegs so interpretiert, als habe Stalin damit lediglich die Hegemonie über Literatur und Kunst erreichen wollen, sondern vielmehr scheint „es das Ziel gewesen zu sein, nach den verstörenden Jahren der Kulturrevolution für (sozialistische) Konsolidierung und Stabilität […] sorgen [zu wollen] sowie die dem System wohlgesonnene künstlerische Intelligenz nicht zu verprellen, sondern einzubinden".[368] Denn um eine Utopie auch architektonisch realisieren zu können, bedarf es der Architekten und im Hinblick auf das utopische Ziel der Harmonie müssen dafür Konflikte auf allen Ebenen des Gesellschafts- und Staatssystems ausgeschlossen werden. Die dritte Wettbewerbsrunde macht nun deutlich, was sich zuvor andeutete: die gesuchte kommunistische Architektur sollte national sein und konnte nur von sowjetischen Architekten in Zusammenarbeit „gefunden" bzw. entworfen werden – der Palastwettbewerb war dabei weder eine „Stilfrage" noch ein Wettkampf der Stile, sondern es ging um den Bedeutungsgehalt der Architektur, um den Wettkampf der Systeme und der mit ihnen assoziierten Architekturen (und Architekten) bzw. den auf der Kritik an „kosmopolitisch-kapitalistischer" Architektur basierenden Entwurf einer architektonisch-räumlichen Utopie als Utopisierungsraum. Die Bewertung der Wettbewerbsergebnisse als „viel besser" als in den vorangegangen Runden ist somit als Selbstbestätigung des Regimes und seines Führers Stalin für die Richtigkeit des Beschlusses zu interpretieren wie auch als Verweis auf die Führungsqualitäten Stalins, der den – auch architektonischen – Weg zur Errichtung der Utopie kennt.[369] Darüber hinaus erhalten somit nun auch die Architekten die Bestätigung und den Hinweis auf dem richtigen Weg zu sein, die Gestalt der Utopie bald finden zu können und dass dieser Findungsprozess an das Befolgen der Verlautbarungen Stalins gekoppelt ist.

[366] Ebd., S. 4.
[367] Chmelnizki 2004, S. 25.
[368] Stadelmann 2013, S. 4.
[369] Chmelnizki 2004, S. 69.

2. 4. 2. 6. Vierter Wettbewerbsdurchgang: Ein vorläufiger Siegerentwurf

Für die Teilnahme an dem schließlich letzten Durchgang (August 1932 - Februar 1933) wurden fünf der Arbeitsgruppen des vorausgegangenen Durchgangs ausgewählt: die Gruppe von Boris Iofan, die der Brüder Wesnin, Schtschuko mit Gelfreich, die beiden zwangsweise kombinierten Gruppen Alabjan, Mordwinow, Simbirtzew mit Doditza, Duschkin sowie Scholtowski mit Schtschussew.[370] Damit waren in diesem vierten Durchgang nun überwiegend neoklassizistisch arbeitende Architekten und solche, die entsprechende traditionell-historisierende sowie monumentale Formensprachen in ihre vorherigen Entwürfe eingearbeitet hatten, vertreten. „Iofan, Golossow, Schtschussew, Schtschuko mit Gelfreich, Alabjan und sogar die Brüder Wesnin machten den Anpassungsprozess durch und gingen jetzt gemeinsam in die gleiche Richtung, um eine gemeinsame Aufgabe zu lösen“ oder auch um sich als Architekten des neuen Stalin-Systems zu bewähren, in dem nun Anpassungsfähigkeit (an die Wünsche Stalins) und Gehorsam zu den entscheidenden Kriterien der Konstruktion des Kommunismus wurden.[371] Die Entwürfe dieser letzten Runde erreichten einen hohen Grad an Homogenität. Sie alle zeigten monumentale, tempelartige Zentralbauten als Hochhäuser mit historisierenden Elementen – zumeist in eklektizistischen Arrangements.[372] Der konstruktivistische Stil der Brüder Wesnin gereichte lediglich noch zum Dekor ihres rechteckigen, tempelartigen Gebäudes, das deutlich massiver war, als ihre vorangegangenen Entwürfe.[373] Der Entwurf Schtschukos und Gelfreichs zeigt ein monumentales, massives, historisierendes und mit umlaufenden Arkaden versehenes Gebäude über einem rechteckigen Grundriss, das auf einem mehrfach profilierten Stylobat steht und entfernt an eine in den Proportionen und Details modifizierte und monumentalere Variante des Dogenpalastes in Venedig erinnert.[374] Neben Schtschukos und Gelfreichs Palast war ein zylindrischer, hoher Turm mit abschließender Skulptur projektiert, der erneut Assoziationen an Venedig und den Campanile auf dem Markusplatz hervorruft, aber besonders durch die bekrönende Skulptur auch an die Trajanssäule oder die Säulen vor der Karlskirche in Wien erinnert.[375]

Am 10. Mai 1933 wurde schließlich Iofan nach diesem Durchgang als Sieger bekanntgegeben und zum Projektleiter des Palastes der Sowjets ernannt.[376] Einen endgültigen Palastentwurf gab es jedoch immer noch nicht, da Iofan angewiesen wurde seine Entwürfe zu modifizieren

[370] Doditza und Duschkin hatten schon in der Runde zuvor am Wettbewerb teilgenommen (Kostyuk 2019, S. 45); Chmelnizki 2004, S. 69.
[371] Ebd., S. 71.
[372] Ebd., S. 69; Kostyuk 2019, S. 45f.
[373] Chmelnizki 2004, S. 69; Kostyuk 2019, S. 46.
[374] Chmelnizki 2007, S. 143; Kostyuk 2019, S. 46.
[375] Chmelnizki 2007, S. 139ff.
[376] Lizon 1971, S. 134; Udovicki-Selb 2020, S. xiii.

und zu überarbeiten. In der vom Baurat erlassenen Resolution, hinter der Stalin persönlich stand, hieß es übersetzt:

„1. Der Entwurf vom Genossen B. M. Iofan ist dem Entwurf des Palastes der Sowjets zugrunde zu legen.
2. Der obere Teil des Palastes ist mit einer gewaltigen Lenin-Skulptur 50-70 Meter hoch zu krönen, damit der Palast der Sowjets ein Podest für die Lenin-Figur darstellt.
3. Der Genosse Iofan ist zu beauftragen, die Erarbeitung des Entwurfes des Palastes der Sowjets aufgrund des vorliegenden Beschlusses fortzusetzen, damit auch die gelungensten Teile der Entwürfe anderer Architekten dabei benutzt wurden.
4. Das Heranziehen auch anderer Architekten an der weiteren Arbeit über den Entwurf ist für möglich zu halten".[377]

Iofan hatte in dieser Runde seine zuvor oft etwas unvermittelt zusammengesetzt wirkenden Zentralbauentwürfe zu insgesamt einheitlicheren und hohen Zentralbauten überarbeitet. Der Siegerentwurf zeigte erneut eine abgestufte Pyramidenform (Abb. 9). Über einem weiträumigen, trapezförmigen Stylobat erheben sich – auf rechteckigem Grundriss – fünf sich nach oben hin verjüngende Baukörper.[378] Auf das Stylobat folgen so zunächst zwei flachere, quadrische Baukörper – wobei der obere eine geringere Höhenausdehnung aufweist als der untere –, an die drei höhere, zylindrische Volumina anschließen.[379] Den Abschluss des Gebäudes bildete eine etwa 18 m hohe Skulptur eines Arbeiters, dessen rechter Arm energetisch in die Höhe gestreckt ist.[380] Der Baukomplex war in dieser vorläufigen Fassung etwa 220 m hoch.[381] Seiner äußeren Gesamterscheinung nach erinnert der Palast an altertümliche Stufenpyramiden oder die Form eines Zikkurats.[382] Der Gebäudekomplex separiert sich optisch – neben den unterschiedlichen Grundrissen und Ausmaßen der Gebäudevolumina durch die Fassadengestaltung bedingt – in zwei relativ autonome Einheiten – einen treppenartigen Sockel und einen gestaffelten, zylindrischen Baukörper.[383] Für die Fassadengestaltung fertigte Iofan mehrere Skizzen an, wobei sich der Siegerentwurf wie auch der nach den Anweisungen Stalins leicht modifizierte Entwurf mit entsprechend vergrößerter bekrönender Skulptur, „der als Grundlage für die abschließende Planung diente", durch das folgende Strukturprinzip beschreiben lassen:

[377] Zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 70f.; ebd., S. 69.
[378] Kostyuk 2019, S. 46; Krämer 2010, S. 178.
[379] Kostyuk 2019, S. 46.
[380] Chmelnizki 2004, S. 69.
[381] Krämer 2010, S. 178.
[382] Chmelnizki 2007, S. 147; Krämer 2010, S. 179.
[383] Chmelnizki 2007, S. 147; Krämer 2010, S. 179.

Die Fassaden der zylindrischen Volumina weisen umlaufende, schmale und eng gestellte Vertikalstreben auf, die nur zentral an der Hauptfassade durch eine geschossübergreifende Gestaltung, die auf Elemente klassischer, antiker und anderer historischer, besonders italienischer Architektur zurückgriff, unterbrochen wurde, während der eckige Unterbau im Erdgeschoss, zu dem eine breite Treppenanlage führte, jeweils eine durchgängige Pfeilerkolonnade aufwies und der darüber liegende quadrische Baukörper durch seine Gestaltung zwischen Erdgeschoss und zylindrischem Aufbau vermittelte (Abb. 10).[384] In dem Entwurf, der dann als Grundlage für die weiteren Planungen diente, werden die drei zylindrischen Baukörper durch einen massiven, geschossübergreifenden Risalit zusammengefasst, wobei die beiden oberen Ebenen durch die Kolossalordnung zweier zentral angeordneter, kannelierter Pilaster, die den Risalit an dieser Stelle rahmen, optisch zusammengefasst werden. Die darunterliegende, zylindrische Ebene leitet durch einen, dem hier ohnehin weiter vorgelagerten Mittelrisalit vorgeblendeten Aufbau – einem nahezu geschosshohen Ädikula-Motiv mit Dreiecksgiebel, das auf einem Segmentbogen steht und sich in einem kleineren Maßstab ausgeführt auf beiden Seiten des Segmentbogens wiederholt findet – zu der Kolossalordnung der oberen beiden Ebenen über. Die beiden quadrischen Baukörper weisen – nur in veränderten Ausmaßen – den gleichen Grundriss, nicht aber die gleiche oder eine übergreifende Gestaltung auf. Über dem Stylobat befindet sich das Hauptgeschoss, auffällig durch die durchgängige Pfeilerkolonnade mit abschließendem, dekoriertem Gesims als solches gekennzeichnet, das mit seinen beiden reliefverzierten Seitenflügeln das Podest der Treppenanlage einschließt und so zwischen diesem Geschoss und dem riesigen, vorgelagerten Platz vermittelt. Die nachfolgende Ebene wartet mit einer schlichten Gestaltung ohne Pfeilerkolonnade auf – in diesem Fall einer nahezu ungestalteten Wandfläche. Zudem ist das Gebäude an mehreren Stellen und nicht nur an der Spitze mit Skulpturen ausgestattet – so hier etwa die Flachdächer der Seitenflügel und die umlaufenden Streben.
Der pyramidale, graduell ansteigende Aufbau des Gebäudes, wie er sich im Siegerentwurf und dem Entwurf für die abschließenden Planungen zeigte, wird zusätzlich durch die Fassadengestaltung unterstützt. Die Arbeiterskulptur steht dabei zudem auf einem Sockel und ist nicht mittig auf dem Dach platziert, sondern zur Fassadenseite hin versetzt. Der Bau erinnert hierin – wenn auch in gesteigert historisierender, neoklassizistischer und statischer Ausformulierung – an den späteren Entwurf Iofans des UdSSR-Pavillons für die Weltausstellung in Paris 1937.[385] Der turmartige Palast der Sowjets bildet nicht zuletzt wegen der an den Rand versetzten Skulptur eine klar erkennbare, axialsymmetrisch aufgebaute Fassadenseite aus. Die Fassade ist dabei Richtung Kreml ausgerichtet. Die Mittelachse der Fassade – zugleich Spiegelachse – wird neben der Skulptur durch ein zu ihr überleitendes, geschossübergreifendes, mit

[384] Ebd., S. 179; Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 156.
[385] Siehe: Kostyuk S. 46; ebd., S. 68-79.

historisierenden Elementen gestaltetes Interkolumnium – oder wie gerade beschrieben durch einen geschossübergreifenden Risalit – betont, da nur an dieser Stelle die sonst durch die Vertikalstreben regelmäßig gegliederten Fassaden der zylindrischen Baukörper unterbrochen werden.

Der auf das Erdgeschoss folgende, quadrische Baukörper leitet (im Siegerentwurf) an der Hauptfassade wiederum mit zwei von der Mittelachse nach außen führenden, einläufigen Treppen zu den nachfolgenden zylindrischen Baukörpern über. Der Palastbau dominiert hier sowohl in seiner Höhenstruktur als auch in seinem, eine monumentale Platzanlage integrierenden Charakter in auffälliger Weise den Stadtraum, den naheliegenden Kreml sowie die umliegenden Gebäude. Die nach oben abgestufte Bauform, die vertikalen Gestaltungselemente sowie die Verbindung des Baus mit einer vom Platz überleitenden monumentalen Treppenanlage sowie dem Treppenelement der zweiten Ebene, laufen allesamt auf die Arbeiterskulptur zu und entsprechen damit dem utopischen Bild einer wortwörtlich aufgestiegenen Gesellschaft, in der der Proletarier, der neue Mensch, an der Spitze steht.

Der Palast sollte – auch durch die symmetrische Anlage und die gleichgestellten Streben – die Utopie des Kommunismus errichten, die alle Proletarier harmonisch und im Einklang miteinander leben lassen sollte. Der „neue Mensch", der „befreite Proletarier" – verkörpert durch die Skulptur – stand nun buchstäblich über allem.[386] Der Palast hätte somit ausgehend vom Stadtzentrum einen weit ausgreifenden Utopisierungsraum erzeugt, in dem sich die Utopie als bereits erreicht präsentiert und dem Proletarier im Sinne der Herrschaft des Proletariats bereits ein, auch mit historisierenden Elementen versehenes und damit als in bestimmter Weise geschichtsträchtiges Denkmal gebaut wurde. Die umlaufenden Kolonnaden, die Kolossalordnung der Pilaster sowie die Ädikulamotive stellen so etwa neuzeitliche Anleihen dar.[387] Der Palast zeigte den Proletarier zugleich an der Spitze der „Siegessäule" und im Kampf der Systeme, was auch durch Analogien mit nordamerikanischer Hochhausarchitektur deutlich wird, wie sie hier u.a. in den schon an Hamiltons Entwurf erinnernden Vertikalstreben angelegt sind, über die es im Anschluss noch zu sprechen gilt.

Im September 1933 wurden die Ergebnisse des internationalen Wettbewerbs in Buchform mit dem Titel „Palast der Sowjets" veröffentlicht.[388] Obwohl offensichtlich die Ergebnisse der beiden letzten Runden abgewartet wurden, fanden die Entwürfe der dritten und vierten Runde hier keinerlei Erwähnung.[389] Lediglich Iofans Siegerentwurf der vierten Runde wurde unkommentiert neben die Entwürfe des Allunionswettbewerbs gestellt. Diese politische Kommuni-

[386] Chemlnizki 2004, S. 69.
[387] Krämer 2010, S. 179.
[388] Chmelnizki 2007, S. 104.
[389] Auch nachfolgend: Chmelnizki 2007, S. 110f.

kationsstrategie lässt sich erneut mit dem ZK-Beschluss vom 23. April 1932 „Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“ und der im Zuge dessen durch kollektive Arbeit und staatliche Lenkung – tatsächlich erst nach unzähligen Entwürfen – herbeigeführten „Verbesserung“ der „künstlerischen Qualität“ in Einklang bringen: Es sollte nicht so aussehen, als sei dieser Entwurf mühsam entwickelt worden, sondern als sei er nach dem Allunionswettbewerb und im Zuge des kurz danach erlassen ZK-Beschlusses ad hoc – auch durch die „geniale“ Staats- und Parteiführung, durch den Beschluss sowie durch die harmonische Zusammenarbeit aller „Proletarier“ – als Form der kommunistischen Zukunft, die nun zum Hier und Jetzt werden könne, gefunden worden. Die Parteiführung konnte so zudem vermeintlich beweisen, dass der Sozialismus bereits entwickelt worden sei und somit ihre Entscheidung die Künstlerorganisationen auf Grund dessen aufgelöst zu haben richtig gewesen sei, denn diese haben nun gemeinsam direkt die neue Formensprache des Kommunismus gefunden.
Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets hatte neben einer offenbar subjektiv-ästhetischen und symbolisch-rezeptionsästhetischen Bevorzugung neoklassizistischer Elemente durch Stalin in erster Linie eine Bedeutungsarchitektur zum Resultat, die bereits von vornherein Ziel des Wettbewerbs gewesen war. Die Architektur sollte kein Abbild politscher, sozialer und ökonomischer Bedingungen sein, sondern als Utopisierungsraum und Bild der Zukunft auf die Schaffung der neuen sozialistischen Menschen einwirken. Die Verwendung historisierender Elemente erweist sich im Rückblick aus der Zukunft als gesteigert geschichtsträchtig. Im Hier und Jetzt soll sie zudem zur Schaffung des neuen Menschen als Herrscher – im Sinne der Herrschaft des Proletariats – beitragen, indem eine Nobilitierung der Arbeiter durch diese Architektur stattfindet. Die Menschen hätten somit in einem Utopisierungsraum gelebt, der die Herrschaft des Proletariats hervorbringen soll, die zugleich architektonisch schon realisiert scheint. Durch die Architektur sollten die Menschen ebenso zu diesen „Herrschern“, den zukünftigen Menschen gemacht werden.

2. 4. 3. Utopie und Ideologie

Der vorläufige Siegerentwurf des Palastes der Sowjets von Boris Iofan wurde zunächst von diesem noch knapp einen Monat lang alleine und ab Juni 1933, nach dem Beschluss des Baurates vom 4. Juni 1933, der Wladimir Alexejewitsch Schtschuko (1878-1939) und Georgewitsch Gelfreich (1885-1967) als Mitautoren des Palastes bestimmte, gemeinsam mit diesen diverse Male modifiziert (Abb. 11).[390] Zudem wurde hier festgelegt, dass der endgültige Aus-

[390] Chmelnizki 2004, S. 69f.

führungsentwurf bis Januar 1934 zu erarbeiten sei, damit im Mai mit dem Bau begonnen werden könne.[391] Es existiert so eine Vielzahl an Entwürfen für den Palast der Sowjets, die sich vornehmlich durch ihre Anzahl an Rücksprüngen und die Grundrisse der übereinander gestapelten Volumina – eckig oder rund – sowie Fassadendetails und die verschiedenartigen Ausführungen des Mittelrisalits voneinander unterscheiden.[392] Während der folgenden Entwurfsphase gab es Unstimmigkeiten zwischen den zwangsweise zusammengespannten Architekten, besonders in Hinblick auf die mittige versus dezentrale Positionierung der, nun nicht mehr Arbeiter-, sondern Leninskulptur auf dem Gebäude. Die Skulptur eines Arbeiters hatte Lunatscharski noch so interpretiert, dass der Mensch im Sozialismus über allem stehe.[393] Die Ambiguität von Ideologie und Utopie fällt in dieser programmatischen Veränderung der Skulptur deutlich auf. Lenin, dem Kommunistenführer, der ebenso auf den vollendeten Zustand des Kommunismus verweist, wie er den Weg dorthin schon bereitet hat, wird nun ein Denkmal gebaut. Nicht der Arbeiter, sondern der durch Lenin in der Sowjetunion eingeführte Sozialismus-Kommunismus steht an der Spitze des Palastes. Darüber hinaus diente die Skulptur Lenins, als dessen Nachfolger sich Stalin präsentierte, diesem nun als Herrschaftslegitimation. Die eher akademisch-klassisch arbeitenden Architekten Schtschuko und Gelfreich favorisierten dabei die zentrale, klassisch-harmonische Position der Leninskulptur, während Iofan die zur Hauptfassade versetzte Aufstellung bevorzugte, wie er sie bereits in dem als Ausführungsbasis akzeptierten Entwurf projektiert hatte. Neben der geforderten kollektiven Zusammenarbeit, die dem utopischen Ziel der Harmonie sowie der kommunistischen Ideologie entsprach, sollte durch das Hinzuziehen der erfahreneren Architekten Schtschuko und Gelfreich möglicherweise zusätzliche Expertise gewonnen werden oder auch der durch die beiden Architekten vertretene neoklassizistische „Stil“ durch Stalin protegiert werden.[394] Stalin war im Rahmen dieser Resolution persönlich als Mitverfasser des Palastentwurfes aufgetreten und äußerte sich über konkrete Vorstellungen zur Formgebung.[395] Weitere Treffen zwischen Stalin und den Palast-Autoren fanden nachweislich am 25. und 29. November 1933 statt.[396] Am 19. Februar 1934 wurde der finale Entwurf für den Palast der Sowjets genehmigt (Abb. 12).[397] Auch dieser wurde allerdings in den folgenden Jahren weiterhin variiert, besonders in den Details der Hauptfassade, der Anzahl der Abstufungen sowie der Leninstatue, bei der der nach oben gestreckte Arm nun oftmals in eine moderatere Geste überführt wurde.

[391] Lizon 1971, S. 139.
[392] Kostyuk 2019, S. 49.
[393] Anatoli Lunatscharski: Das sozialistische Architekturmonument, 1933, zit. nach: Krämer 2010, S. 180.
[394] Lizon 1971, S. 138; Chmelnizki 2007, S. 152; Kostyuk 2019, S. 49.
[395] Chmelnizki 2004, S. 69.
[396] Udovicki-Selb 2020, S. xiiif.
[397] Krämer 2010, S. 176, Krämer 2013, S. 15; Udovicki-Selb 2020, S. xiv.

Im Mai 1937 wurde mit den Fundamentarbeiten für den Palast der Sowjets begonnen.[398] 1938 begann man mit der Montage der Stahlkonstruktion für den Turm und 1939 betonte Molotow weiterhin, dass der Palast bis zum Ende des dritten Fünfjahresplans (1942) fertiggestellt sein werde.[399]

2. 4. 3. 1. Vom monumentalen Gebäude zum Monument

Der als final akzeptierte Entwurf von Iofan, Schtschuko und Gelfreich, der Anfang 1934 zur Ausführung bestimmt wurde, soll nachfolgend kurz im Verhältnis zu Iofans Entwürfen des vierten Durchgangs beschrieben werden, um den utopischen Gehalt des Palastes der Sowjets, der mit der urbanistischen Planung Moskaus, die es im Anschluss zu skizzieren gilt, komplementiert wurde, herauszustellen.

Der Ausführungsentwurf von 1934 lässt sich als auf die Spitze getriebene Ausformulierung von Iofans Siegerentwurf von 1933 interpretieren, sowohl im wortwörtlichen wie auch im metaphorischen Sinne. Das Gebäude sollte auf Anweisung Stalins nun knapp doppelt so hoch (415 Meter) werden. Die Arbeiterskulptur wurde ebenfalls auf Grund des „Vorschlags" Stalins durch eine Leninskulptur ersetzt, die laut der Resolution des Baurats vom 10. Mai 1933 50-75 Meter hoch werden sollte – in einigen Literaturangaben finden sich gar Angaben von 100 Metern Höhe.[400] Die Statue – sie sollte aus rostfreiem Stahl ausgeführt werden – wäre jedoch auch mit 50-75 Metern höher als die damals höchste Statue, die Freiheitsstatue in New York (46 Meter) gewesen, ebenso wie der Palastbau das höchste Gebäude der Welt, das Empire State Building (381 Meter), übertroffen hätte.[401] Wie Martin Warnke in seiner Politischen Ikonologie herausgestellt hat, ist „[d]ie geläufigste Art, eine soziale oder politische Überlegenheit geltend zu machen, […] das Imponieren durch quantitative Größe".[402] Die im Monumentalpropagandaplan „begonnene Inszenierung von Macht im öffentlichen Raum" erreicht mit dem Denkmal des Palastes der Sowjets neue Maßstäbe.[403] Die Größe des Palastes ist sowohl als (Ab-)Bild der Macht Stalins wie auch als architekturutopische Manifestation des „großen" Kommunismus zu interpretieren. Stalin kann sich via Lenin als die Utopie vollendende Ausführungsgewalt präsentieren. Der Palast der Sowjets erscheint durch das Wissen über das totalitäre und gewalttätige Regime Stalins meist lediglich als größenwahnsinnige und absurde Machtmanifestation und -demonstration, doch das ist nur eine Seite der Medaille. Die Höhe des Gebäudes kann auch als Verweis auf die Größe des schon erreichten Sozialismus und die

[398] Krämer 2013, S. 14.
[399] Schlögel 2008, S. 706.
[400] Chmelnizki 2007, S. 145; Bown 1991, S. 46; Chmelnizki 2007, S. 145: hier ist die Höhe mit 100 m angegeben.
[401] Krämer 2010, S. 177.
[402] Warnke 1984, S. 14.
[403] Rüthers 2007, S. 88.

Utopie des Kommunismus verstanden werden und hätte so als über den Stadtraum und in den Himmel ausstrahlender Utopisierungsraum fungieren können, der die – zumindest architektonisch-räumliche – Ankunft im Kommunismus verkündet. Die Höhe des Palastes ist somit auch dessen augenscheinlichster utopischer Aspekt, in dem alle weiteren utopischen Aspekte kulminieren.

Der Entwurf von 1934 wirkt auf Grund der gesteigerten Höhe des Gebäudes sowie mit seinen sich nach oben hin extrem verjüngenden Geschossen weniger kompakt und plump als Iofans Siegerentwurf von 1933. Der Palast wurde durch drei zusätzliche zylindrische Baukörper ergänzt – einer wurde als niedriger, zwischen quadrischem Unterbau und sukzessive in der Höhe ansteigendem zylindrischem Aufbau vermittelnder eingesetzt und einer als elongierter, turmartiger Aufsatz, auf den ein niedriger, sockelartiger Abschluss folgt. Der Palast erinnert in dieser vielfach profilierten Form an ein ausgezogenes Teleskop, da die Höhe des obersten Geschosses unverhältnismäßig gesteigert wurde und sich dadurch von den anderen Ebenen, die kontinuierlich in ihrer Höhenausdehnung ansteigen, deutlich abhebt. In dieser neuen Gestalt ist die Silhouette des Palastbaus ebenso den Kremltürmen ähnlich. Die Skulptur, die nun mittig platziert wurde, steht nicht mehr lediglich auf dem Gebäude, sondern es scheint als sei das Gebäude ausschließlich dafür konzipiert worden die Figur Lenins zu tragen. Das Gebäude fungiert nun ganz im Sinne Stalins als Denkmalsockel. Die gesteigerte Vertikalorientierung sowie die mehrfach profilierte Bauform konzentrieren sich durch den gesteigert punktsymmetrischen Aufbau in nahezu einem Punkt – der Leninskulptur. Die Fassadengestaltung wurde etwas variiert, was besonders im Bereich der Vertikalstreben auffällt, die nun pro Ebene von jeweils vier gleichmäßig verteilten, pylonartigen Vertikalstreben mit Skulpturenabschluss gegliedert werden. Dies unterstützt sowohl die Punktsymmetrie des Gebäudes und die Zentrierung auf die Leninskulptur als auch den stabilen, massiven Gebäudeeindruck, der durch die nun ausgedehnte Vertikaltendenz sonst zunehmend verloren gegangen wäre. Darüber hinaus bedienten sich Iofan, Gelfreich und Schtschuko erneut diverser antiker, klassizistischer aber auch zeitgenössischer Anleihen sowie zu dieser Zeit modernster Baukonstruktion und -technik.[404] Die Stahlskelettkonstruktion, die wie die Vertikalstreben im nordamerikanischen Hochhausbau Verwendung fand, sollte dabei als Gerüst die massiv wirkende Steinverkleidung tragen.

Der Palastbau hat einerseits keine konkreten Vorbilder und erinnert von außen weder an zu diesem Zeitpunkt bekannte Palastarchitekturen, noch an Theater- oder Parlaments- bzw. Sowjetarchitekturen. Andererseits orientierten sich die Architekten jedoch sowohl an antiken Elementen, Ordnungen sowie Grundrissen bzw. Typologien (vgl. der theaterartige Anbau auf der

[404] Krämer 2010, S. 179.

Rückseite als kleiner Sitzungssaal) und deren (neo-)klassizistischen Umformungen, als sie diese auch mit Gestaltungsprinzipien und -elementen des amerikanischen Hochhausbaus kombinierten. „Die Stilbildung begann sich in freier Handhabung am Historismus zu orientieren, wobei klassizistische Prinzipien zur Organisation der Struktur mit einer gewissen ‚Modernität' verbunden wurden".[405] Die „eng gestellten Vertikalstreben des […] Turmaufsatzes [zeigen] formale Analogien zu jenem gotisierenden Historismus, wie er für nordamerikanische Hochhäuser der 1920er Jahre, etwa für den Tribune Tower in Chicago oder das American Radiator Building in New York, typisch ist".[406] Auch die Bauform des Palastes erinnert nicht nur an die Form eines Zikurrats oder die Kremltürme, sondern auch an nordamerikanische Hochhausbauten wie die erst kurz zuvor errichteten Chrysler Building und Empire State Building.[407] Die abgestufte Bauform der Hochhäuser mit ihren charakteristischen Rückstufungen (setbacks) hatte sich durch die New Yorker Bauverordnung von 1916 („Zoning Law") entwickelt und von New York ausgehend in den 1920er Jahren international verbreitet.[408] Das Zoning Law schrieb vor, dass eine steigende Gebäudehöhe mit einer geringer werdenden Grundrissfläche einherzugehen hatte und keine planare Fassade höher als 37,5 Meter gebaut werden kann. Damit sollte der Schattenwurf auf umliegende Gebäude reduziert werden. Das 1931 (Eröffnung: 1. Mai 1931) fertiggestellte und öffentlichkeitswirksam eingeweihte Empire State Building (Architekt: William Frederick Lamb), mit dem der Palast der Sowjets allein schon auf Grund seiner Höhe in Konkurrenz trat, blieb auch auf Grund des nie fertiggestellten Palastes mit einer Höhe von 381 Metern, aber mit Antenne 443 Metern, bis 1972 das höchste Gebäude der Welt; auch wenn es der Anspruch des Palasts der Sowjets war, das 8. Weltwunder zu werden.[409] Die Sozialisten wollten zeigen, dass auch sie Hochhäuser bauen konnten wie die Kapitalisten, nur eben sozialistisch-kommunistische.[410] Dabei ist es nur insofern „eine fast hoffnungslose Aufgabe", wie Chmelnizki meint, den „Stil" des Gebäudes zu bestimmen, als dass hier definitiv mehrere Reminiszenzen an verschiedene Stile und Gestaltungsprinzipien auszumachen sind, die wiederum frei variiert wurden.[411] Das war auch notwendig, denn es sollte schließlich eine einzigartige, monumentale, an historischen Stilen orientierte Formensprache gefunden werden – die neue, heroische, proletarische Kunst einer idealen Gesellschaft. Durch diesen Eklektizismus wurde definitiv etwas „Einzigartiges" geschaffen – und monumental war der Palast gewiss auch.

[405] Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 33.
[406] Krämer 2010, S. 179.
[407] Architekt des Chrysler Buildings in New York: William Van Alen, 1928-1930. Das Gebäude ist 319 m hoch und war damit für ein Jahr lang, bis zur Fertigstellung des Empire State Building, das höchste Gebäude der Welt (Nash 1999, S. 63).
[408] Nash 1999, S. xi; ebd. S. 63ff.; 1961 trat ein neues „Zoning Law" in Kraft (Ebd. S. 174).
[409] Bascomb 2004, S. 247; Tauranac 2014, S. 149; Nash 1999, S. 45ff.
[410] Lizon 1971, S. 190.
[411] Chmelnizki 2007, S. 146.

Der Siegerentwurf von 1934 zeigt nicht nur ein höheres, sondern das zu dieser Zeit höchste Gebäude der Welt und symbolisiert damit sowohl für alle ersichtlich die vermeintliche Größe des Sozialismus-Kommunismus und ihres Führers Lenins wie auch der Stalinschen Sowjetunion. Die geplante Skulptur ist ebenfalls die größte der Welt. Außerdem handelt es sich bei ihr nun um eine monumentale Leninskulptur. Die veränderten Höhenausdehnungen des Gebäudes und der Skulptur führen zu entschieden veränderten Proportionen des Gesamtkomplexes – zu Gunsten der Leninstatue. Diese Kombination von Skulptur(en) und Gebäude wurde nachfolgend zum Vorbild für die von der Partei stärker geforderte Synthese der Künste Architektur, Skulptur und Malerei, wie sie schon im Plan zur Monumentalpropaganda angelegt war.[412] Die im Monumentalpropagandaplan „begonnene Inszenierung von Macht im öffentlichen Raum" erreicht mit dem Lenin-Denkmal, als das sich der Palast der Sowjets nun auch bezeichnen lässt, neue Maßstäbe.[413] Zudem hat das Gebäude nun eine intensivierte dynamische und aufstrebende Wirkung und gleichzeitig eine massivere und monumentalere Erscheinung. Auch die gesteigerte Symmetrie lässt Rückschlüsse auf den utopischen Gehalt des Palastentwurfes zu. Die ausgeprägte Symmetrie des Gebäudes ist ein Zeichen von Ordnung und Harmonie. Sie evoziert das Bild einer geordneten, stabilen und harmonischen Gesellschaft. Die Punktsymmetrie des gestaffelten zylindrischen Aufbaus sowie die aneinandergereihten Vertikalstreben können als Verweise auf einen egalitären Zustand und eine klassenlose Gesellschaft interpretiert werden. Die starke Vertikalorientierung ist Ausdruck eines aufstrebenden Sozialismus/Kommunismus, der keine Grenzen kennt. Lenin, der als großer Revolutionsführer die Sowjetunion und ihre Menschen schon so weit vorangebracht hat, vollendet nun sein Werk – zumindest dem Willen Stalins nach – und führt die Menschen in die Utopie, die glorreiche Zukunft, die sich durch seine gestreckte und selbstbewusste Arm- und Handhaltung als Paradies auf Erden oder auch durch die Sonne erleuchteter Idealzustand der Harmonie präsentiert. Die Proletarier, die auf der Erde im bereits erreichten Sozialismus leben, müssen nun nur noch die Treppen des Palastes emporsteigen, bis sie alle gemeinsam mit Lenin in glücklich-harmonischer Eintracht leben können. Es gibt nichts, was sie bei ihrem Weg aufhalten könnte, alle Vertikalstreben wie Menschen streben nach oben. Ihre kollektive Identität und glorreiche Zukunft ist durch die ruhmreiche Entwicklung zum Sozialismus, die das sowjetische Regime vorgibt schon hinter sich zu haben, sowie durch den in der marxistischen Ideologie angelegten, quasi naturgesetzlichen Sieg der kommunistischen Gesellschaftsordnung bereits gewährleistet.[414] Lenin, der große Revolutionsführer, weist weiterhin den Weg in die Utopie der klassenlosen und egalitären Gesellschaft. Die Massivität des Gebäudes lässt keine

[412] Chmelnizki 2004, S. 100.
[413] Rüthers 2007, S. 88.
[414] Hartung 2001, S. 1.

Zweifel daran, dass die Sowjetunion schon große Fortschritte gemacht hat und weiterhin gemeinsam diesen ruhmreichen Weg bestreiten wird. Der Baukomplex lagert dennoch auf einer großen Grundfläche, auf einer stabilen Basis und ist so auch fest im Stadtraum verwurzelt. Er ist zudem mit schwer wirkenden, hellen Steinen verkleidet, die wie schon die pylonartigen Streben die Stabilität des Gebäudes und damit den auf Ewigkeit gestellten Zustand der Utopie betonen, der frei von Konflikten jeglicher Art ist. Die vorgeblendeten Natursteine lassen zudem, wie die Größe des Gebäudes, die ewige, überdauernde, große Herrschaft des Bauherren Stalin und seiner Utopie assoziieren, wie dies etwa auch mit Großbauten in NS-Deutschland (vgl. Kongresshalle) der Fall ist. Die zylindrischen Geschosse sind bis auf den Turmaufsatz jeweils mit vier regelmäßig angeordneten, massiven Eckpfeilern verstärkt. Noch treffender als bei dem Siegerentwurf des vierten Durchgangs lässt sich der Palast der Sowjets nun mit einer Triumphsäule vergleichen – dem Triumph des Kommunismus. Dass der Weg zur Utopie, trotz aller Größe des Baus, nicht mehr weit ist, zeigen der abgestufte Gesamtaufbau des Palastes sowie die imposanten Treppenanlagen, die den Menschen graduell dem Himmel und dem Paradies auf Erden ein Stück näherbringen. Neben der tempelähnlichen Eingangssituation mit den flach ansteigenden, den Zugang erleichternden Stufen existiert nun eine noch auffälliger gestaltete und betonte, zentral positionierte, zweiarmige Treppenanlage mit geraden, zweiläufigen Treppen. Sind diese Treppen erst einmal erklommen, so folgt ein zwischen den Sockelgeschossen und den zylindrischen Geschossen vermittelndes Kompartiment, das sich durch gleichmäßig angeordnete Rundbogenöffnungen von den anderen Geschossen unterscheidet und beim Übergang in die ideale Zukunft zu helfen scheint.

Der Palast der Sowjets bringt die Menschen im Hier und Jetzt in die Zukunft – vom Boden über die Riesen-Treppe in den Himmel, zur Sonne, jedenfalls nach oben bzw. an die Spitze. Er zeugt von der glorreichen Zusammenarbeit der sowjetischen Menschen im Sozialismus, die nicht am Turmbau zu Babel gescheitert sind, sondern ihn in Zusammenarbeit gemeistert haben.[415] Die Formation der menschlichen Pyramide erfordert Zusammenhalt, gemeinsame Arbeit und Konzentration. Ist sie jedoch errichtet, so zeugt sie von einer gelungenen Gruppenleistung. Nicht zufällig wählte bereits Tatlin die Grundform der Pyramide als Symbol der gemeinschaftlich, in die ideale Zukunft aufsteigenden Menschen. Die gesteigerte Dynamik und Gerichtetheit als Ausdruck der noch bevorstehenden Zukunft in Tatlins „Denkmal der III. Internationale“ wurde im Palast der Sowjets durch eine – wenn auch nach oben strebende – Statik der erreichten Zukunft ersetzt. Beide Denkmäler sollten ca. 400 Meter hoch sein und stimmten somit in der antizipierten „Großartigkeit“ der idealen Zukunft überein – mit dem

[415] Siehe auch: Lion Feuchtwanger: Ein Reisebericht für meine Freunde, 1937, in: Schlögel 1992, S. 131.

entscheidenden Unterschied, dass die Utopie mit dem Palast der Sowjets, zumindest architektonisch, erreicht zu sein schien. Retrospektiv aus der dort erreichten Zukunft betrachtet könnte es sich bei dem Palast damit sowohl um ein Sozialismus- als auch ein Kommunismus-Denkmal handeln.

2. 4. 3. 2. Zentralisierung und der Sozialistische Realismus

„Jetzt, - sagte Wesnin, - stehen vor uns Aufgaben, ...denen wir nur gerecht werden können, indem wir uns mit der Methode bewaffnen, die uns die bolschewistische Partei zur Verfügung gestellt hat, der Methode des sozialistischen Realismus. Nur diese Methode weist uns eine richtige ideologische Richtung... Bei dieser ununterbrochenen Bewegung vorwärts muss man jegliche Versuche diese Bewegung zu bremsen aus dem Weg schaffen, ganz gleich wie diese Bremsen auch heißen mögen: Restauration, Eklektizismus, Formalismus, Simplifizierung, Konstruktivismus u.s.w. “.[416]

Im Laufe des Palastwettbewerbs durchliefen die sowjetischen Architekten die Umerziehung, indem sie lernten den Wünschen und Vorgaben Stalins nachzukommen sowie in konfliktfreier Zusammenarbeit untereinander und mit Stalin Lösungen für den Bau der Zukunft zu entwickeln. Für Konflikte durfte es in der harmonistischen Utopie keinen Platz geben. Der Klassenkampf wurde für beendet erklärt, und es ging nun nicht mehr um eine internationale Solidarität mit den Arbeitern, sondern um die Utopie der klassenlosen Gesellschaft in der Sowjetunion, deren Bau mit dem Palastwettbewerb vermeintlich schon begonnen worden war – das sollten entsprechende Medien sowie Publikationen vermitteln.[417] Stalin wurde im Laufe des Palastwettbewerbs zum „Architekten des Kommunismus“, indem er zunächst durch den Baurat und im Mai 1933 persönlich mit verbindlichen, formal-stilistischen Angaben zur Gestaltung in Erscheinung trat, die stets mit einem politischen Bedeutungsgehalt einhergingen.[418] Stalin benötigte die Architekten für die Gestaltung seines Imperiums und der Utopie – die sich retrospektiv treffender als Dystopie bezeichnen ließe – wie die Architekten den Staat und die Partei und damit letztlich Stalin als Auftraggeber benötigten, abgesehen davon, dass auch die meisten Architekten weiterhin Anteil an der Gestaltung der Zukunft haben wollten. Aus der „Krise“ der Architektur und der damit verbundenen Enttäuschung vieler CIAM-Architekten über die (Gestalt der) Utopie, wie sie sich im Umfeld des Allunionswettbewerbs besonders bei den ausländischen, „modernen“ Architekten gezeigt hatte, resultierte der Formfindungsprozess der

[416] Wiktor Wesnin: Дискуссия на съезде (Diskussioa na s'ezde), in: Архитектура СССР (Architektura SSSR), Nr. 7-8, 1937, S. 28f., zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 106.
[417] Chmelnizki 2004, S. 84.
[418] Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009, S. 133.

sowjetischen Architekten – auch durch Befolgen der Anweisungen des Baurats und Stalins – nach der allgemeinverbindlichen zukünftigen Architektur der sowjetischen Utopie. Der Versuch, diese neuen Anforderungen an die Architektur theoretisch zu fundieren, wurde erst ab Oktober 1933 mit der Gründung der Architekturakademie in Moskau unternommen.[419] Damit wurde erstmalig eine zentrale Struktur für architekturtheoretische Forschungen geschaffen.[420] Die Ende der 20er Jahre begonnene Zentralisierung wurde in den 30er Jahren abgeschlossen. Ende 1932 beginnt die restaurative Phase des Stalinismus. Die eklektizistische Kombination historisierender Elemente und solcher des nordamerikanischen Hochhausbaus, eine gewisse Monumentalität sowie die Integration von Türmen und/oder nach oben hin abgestufter Bauformen setzten sich nach dem Palastwettbewerb als „Methode" – wie Wesnin schreibt – und nicht als „Stil" des „Sozialistischen Realismus" durch. Mit dem 1934 proklamierten, in der Folge berühmt gewordenen Diktum „national in der Form" und „sozialistisch dem Inhalt nach" wurde die im Laufe des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets entwickelte Formensprache als „Sozialistischer Realismus" institutionalisiert und zum zukünftig formbestimmenden Gestaltungsprinzip erhoben. Dahlke spricht, anders als in der Forschung weitverbreitet (vgl. Chmelnizki), nicht vom „Stil" des Sozialistischen Realismus, sondern von der „radikale[n] Utopie des Sozialistischen Realismus" und bringt damit den Anspruch dieser Architektur bzw. ihrer Erfinder treffend auf den Punkt.[421] Der Palast der Sowjets war der „Präzedenzfall, der erstmals die Symbolgestalt als Grundsatz der architektonischen Formgestaltung postulierte".[422] Er war die architektonische Manifestation der Utopie des Kommunismus und zugleich das „Symbol der Utopie" als auch das aus dieser idealen Zukunft retrospektiv betrachtete Denkmal des Sozialismus-Kommunismus.[423] Darüber hinaus sollte er als Utopisierungsraum zur Erzeugung der Utopie beitragen. Viele der Architekten, die vormals konstruktivistisch oder rationalistisch arbeiteten, wie auch die Brüder Wesnin, entwarfen fortan im Sinne des Sozialistischen Realismus die Zukunft im Hier und Jetzt.[424]

2. 4. 3. 3. Die Zukunft der Geschichte: „Stil" und „Bedeutungsarchitektur"

Gleichzeitig mit dem vierten Durchgang des Palastwettbewerbs wurden seit Sommer 1932 in der UdSSR insgesamt immer weniger konstruktivistische Bauten genehmigt. Anders als die weitverbreitete Forschungsmeinung, dass unmittelbar nach dem Wettbewerb des Palastes der Sowjets keine konstruktivistischen Neubauten mehr begonnen wurden, gab es sie in einer

[419] Anderson 2010, S. 99f.
[420] Auch nachfolgend: Chmelnizki 2004, S. 115.
[421] Dahlke 2010, S. 386.
[422] Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 32.
[423] Ebd., S. 32.
[424] Chmelnizki 2004, S.79f.

Übergangsphase jedoch weiterhin.[425] Die auch konstruktivistischen U-Bahn Stationen von Duschkin (Sowjetpalast) oder Kolli (Mjasnickaja (Čistyje prudy)) etwa belegen, dass selbst das stalinistisch-sowjetische Prestigeprojekt der Metro – wenn auch bei gleichzeitiger Bevorzugung historisierender und konkret mit der Typologie des Palastbaus assoziierter Elemente und Formen – nicht vollkommen auf konstruktivistisch-moderne Formen verzichtete.[426] Bei Wettbewerben wurden ebenfalls weiterhin konstruktivistische wie historisierende und eklektizistische Entwürfe projektiert, so etwa bei dem Wettbewerb für das Gebäude der Schwerindustrie (1934). Dennoch verschwanden die konstruktivistisch-modernen Bauten – deutlicher als neoklassizistische, eklektische Bauten wie etwa die Scholtowskis – alsbald nach einer kurzen Übergangsperiode aus dem Neubaubetrieb in den sowjetischen Städten. Rudolf Wolters, ein späterer enger Mitarbeiter Albert Speers, wurde etwa im Sommer 1932 in Nowosibirsk davon unterrichtet, dass im „klassischen Stil" zu bauen sei.[427] Das 1936 fertiggestellte, aber bereits 1929 begonnene Zentrosojus-Gebäude von Le Corbusier und Nikolai Kolli in Moskau war einer der letzten noch konstruktivistisch-modern ausgeführten Bauten in der Sowjetunion.[428]

Viel mehr als eine „Stilfrage" war die neue Architektur, wie sie mit dem Palast der Sowjets entwickelt worden war, eine Inhaltsfrage im Hinblick auf die Konstruktion des Utopisierungsraumes Sowjetunion, ausgehend von Moskau. Die Architektur des Palastes zitierte so vieles, ohne dabei zu eindeutig zu werden. Wäre der Palast der Sowjets etwa wie noch in Iofans früheren Turmentwürfen eckig gewesen, hätte er womöglich zu sehr an den nordamerikanischen Hochhausbau oder auch den Konstruktivismus erinnert.[429] Wären zu viele historisierende Elemente wie etwa kannelierte Säulen anstatt der Pfeiler zum Einsatz gekommen, wäre möglicherweise der für den utopischen Inhalt (und die Zeitgenossen) wichtige Fortschrittscharakter – der in der Moderne maßgeblich mit technischem Fortschritt verbunden war – abhandengekommen. Auch in Mussolinis Italien fanden zu dieser Zeit noch „moderne", formalgestalterisch reduzierte und nicht-historisierende Architekturen staatliche Anerkennung und in Hitler-Deutschland entstanden erste Projekte im Sinne einer neusachlich reduzierten, vor allem durch die Proportionen und den Natur- bzw. Werkstein monumentalisierenden Formensprache. Als bauliche Manifestation der Utopie des Kommunismus musste eine neue Formensprache gefunden werden, da schließlich auch der Kommunismus noch nie gebaut worden

[425] Siehe u.a. Chmelnizki 2004.
[426] Udovicki-Selb 2020, S. 2f.
[427] Chmelnizki 2007, S. 17; Chmelnizki 2004, S .80; Rudolf Wolters: Spezialist in Sibirien, Berlin 1933, S. 83, zit. nach: Chmelnizki 2004, S. 80.
[428] Kolli, ehemaliges CIAM Mitglied und Mitautor des Zentrosojus-Gebäudes, hatte sich 1936, als der Bau fertiggestellt wurde, bereits mehrfach und öffentlich von konstruktivistischer Architektur distanziert und diese mit der Nennung entsprechender Vertreter des ehemaligen Ginchuk und Wchuetin innerhalb der SSA und in der ersten Allunions-Architektentagung in Moskau (1935) scharf verurteilt.
[429] Lizon 1971, S. 192f.

war. Das auch mit dem Kapitalismus/Kosmopolitismus – dem Systemfeind – assoziierte Elemente beim Palastbau Verwendung finden sollten, ist insofern konsequent, als dass er ja übertroffen werden sollte, was so auch für alle offensichtlich hätte werden können. Dennoch durfte keine Verwechslungsgefahr bestehen. Und auch die konstruktivistische Architektur war zwar Teil der eigenen Geschichte, jedoch hatte sie sich seit jeher im Austausch mit Architekturen anderer „moderner" und „westlicher" Architekten entwickelt, und stand so synonym für die anfängliche Revolutionszeit, die jedoch durch die Stalinsche Proklamation der Erreichung des Sozialismus durch den Beginn einer neuen Entwicklungsphase nicht mehr aktuell war. Der Fünfjahresplan hatte die Sowjetunion der utopischen Zukunft durch die Erreichung des Sozialismus bereits ein Stück nähergebracht und auch die folgenden Fünfjahrespläne sollten dazu führen den Kommunismus planbar zu erreichen.[430] Da die Zukunft das Ziel parat hielt, war es für Stalin unmöglich einfach abzuwarten. Die in den 1920er Jahren vorherrschende Kontingenz des Weges zum Sozialismus wurde aufgehoben. Das Regime war sich nicht nur seiner geschichtlichen Zeit bewusst geworden, sondern hatte „sie in sein Aufbauprojekt integriert".[431] Die zwanghafte Handlungskette, die sich aus dem gewandelten Zeit- und Geschichtsverständnis ergab, musste zu dem Ziel führen der Zukunft näher gekommen zu sein oder sie idealiter erreicht zu haben. Um dieser neuen zukünftigen Zeit eine entsprechende Gestalt zu verleihen, musste die Umwelt im Hier und Jetzt umgestaltet werden. Anders als in den 1920er Jahren musste nun ad hoc die kommunistische, ideale Zukunft gebaut werden, wobei die Architektur allein schon durch ihren räumlich-allgegenwärtigen und physisch-materiellen Charakter als geeignetstes Mittel erscheinen konnte, um die erreichte Zukunft wirkmächtig zu manifestieren. Die gebaute Umwelt sollte den sozialistischen Menschen nicht daran zweifeln lassen, dass der Weg in die endgültig glorreiche, nicht nur architektonisch realisierte Zukunft unaufhaltsam bevorstand. Die Fünfjahresrhythmen gaben zusätzliche Hoffnung, da ihnen ein prognostischer Charakter inhärent ist und die Zeit bis zum Ziel zudem überschaubar und somit vermeintlich leicht erreichbar schien.

Der Palast der Sowjets entwarf so als Krönung des Fünfjahresplans bereits die Zukunft und hätte als Utopisierungsraum auf die Erreichung und Erzeugung der kommunistischen Utopie in toto einwirken können. Die geschichtliche Zeit eilte der tatsächlichen Zeit voraus. Die errichtete Utopie hatte die geschichtliche Entwicklung übersprungen und sich in die Zukunft gebaut. Der Palast sollte so auch möglichst schnell, innerhalb von drei Jahren, gebaut werden – er wurde allerdings erst 1937 begonnen, durch den Kriegseinbruch 1941 unterbrochen und nie fertiggestellt. Schon im Plan zur Monumentalpropaganda errichtete man Denkmäler nur in schlechter Qualität oder provisorisch – Hauptsache sie standen prompt an Ort und Stelle.

[430] Plaggenborg 2006, S. 89.
[431] Ebd., S. 90.

Die Außerzeitlichkeit, die der Gestaltung des Palastes der Sowjets auf Grund der verschiedenen Stile und Formen, die er in sich vereinigte, inhärent ist, stellt einen der auffälligsten utopischen Aspekte des Palastes dar. Utopien benötigen einen außerzeitlichen Zustand, um ihre Perfektion zu erhalten und um keinen unkontrollierbaren Entwicklungen ausgesetzt zu sein.[432] Die bei dem Palastbau eingesetzten und variierten Stile, Formen und technischen Mittel waren jedoch keine beliebigen, sondern mit Progressivität konnotierte.[433] Als progressive Kunst galten in Bezug auf die marxistische Lehre insbesondere die griechische und römische Antike sowie die italienische Hochrenaissance.[434] Zudem wurde die Antike seit dem Frühhumanismus und damit seit ihrer „Wiederentdeckung" als Inbegriff des idealen Gemeinwesens interpretiert. Das war schon in Morus' „Utopia" so und auch der in der Sowjetunion in den frühen 1920er Jahren populäre, futuristische Dichter Welimir Chlebnikow griff in seiner, an Bacons „Nova Atlantis" orientierten utopischen Schrift zur Architektur der Zukunft, „My i doma. My i ulicetvorcy" (1915), auf die Vorstellung zurück, dass das ideale antike Gemeinwesen das Ziel der Architektur sei.[435] Gleiches gilt für Lunatscharski, der in seinem Denken wohl als das Gegenteil zu Chlebnikows schicksalhaftem Determinismus anzusehen ist, aber dennoch antike Formen als Ausdruck idealer Gesellschaftsordnungen verstand.[436]

Der Rückgriff auf historisierende Formen bot durch seine Anschlussfähigkeit weitere willkommene Möglichkeiten, um die Menschen zum idealen Kommunismus führen zu können. Zum einen war der Klassizismus schon im 19. Jahrhundert in Russland – zumindest in den Städten wie St. Petersburg und auch Moskau – weit verbreitet und wurde damit als weniger fremd als die noch neueren, „modernen" Formen empfunden.[437] Zum anderen war der Klassizismus das, was für den Großteil der Bevölkerung weiterhin symbolisch für die erstrebenswerten Dinge des Lebens stand, in erster Linie für Wohlstand.[438] Die Architektur „hatte die Aufgabe, Objekte zu erstellen, die das ‚Morgen' in Pracht und Überfluss repräsentierten, und dabei eine Sprache zu benützen, die den Vorlieben der Massenkultur entsprach".[439] „Ein Kollektiv, das sich auf eine gemeinsame Geschichte stützen kann, benötigt keine weiteren Formen der Legitimierung".[440] Dazu diente schon die seit Beginn an alljährlich feierlich inszenierte Revolutionsgeschichte, die darüber hinaus zur Erzeugung der Zukunft beitragen sollte, die die

[432] Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 31.
[433] Boris Groys, zit. nach: Krämer 2010, S. 180.
[434] Chmelnizki 2007, S. 103.
[435] Langner 1990, S. 465; Ebd., S. 471.
[436] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 798.
[437] Lizon 1971, S. 219f.
[438] Ebd., S. 220.
[439] Kat. Aust. München/Wien 1994/1995, S. 31.
[440] Klein 2004.

Revolution in Aussicht gestellt hatte. Außerdem war der Klassizismus schon die Herrschaftssprache Napoleons gewesen und auch die der russischen Zaren des 19. Jahrhunderts, auf die Stalin nun zurückgreifen, sie variieren und „modernisieren" lassen konnte, um so eine neue Herrschaftsarchitektur zu finden, mit der er sich – zusätzlich via Lenin, als dessen rechtmäßiger Nachfolger er sich präsentierte – als der „Kommunisten-Führer" legitimieren konnte.[441] Nicht unähnlich Stalins Rekurs auf in der Vergangenheit Liegendes als Ersatz für eine lange, weit zurückreichende, ruhmreiche Geschichte erwies sich bereits Lenins Monumentalpropagandaplan. Im Gegensatz zu Lenin plante Stalin nun den kommunistischen Aufbau in einem Land – der Sowjetunion – über das er als „Woshd" herrschte. Dadurch erlangte die Sowjetunion den für Utopien typischen Zustand einer gewissen Isolation – man denke nur an Morus' Insel im Nirgendwo. Der Palast der Sowjets stellt sich als Resultat der herrschaftlichen, ideologisch-utopischen und ästhetisch-räumlichen Formfindung dar, wie sie wenig später in der berühmt gewordenen Formel des Sozialistischen Realismus ihren Ausdruck fand.[442]

2. 4. 4. Palast-Innenraum und Totenkult

Der 1931 noch vorhandene Charakter eines funktionalen Mehrzweckgebäudes ging im Laufe des Wettbewerbs verloren. Entwürfe für das Innere des Palastes waren bei dem Wettbewerb spätestens ab der dritten Runde nebensächlich.[443] Der Palast der Sowjets, der im Ausführungsentwurf vielmehr als Sockel für eine Skulptur und damit als monumentales Denkmal erscheint, lässt keine Rückschlüsse mehr auf seine Funktion als Parlaments-, Tagungs- und Bibliotheksgebäude zu. Er war nun „[e]in Gebäude, dessen funktionale Bedeutung rein symbolisch war. Die ‚Sowjets' (Räte) spielten keine Rolle im politischen System des Landes. Der Hauptsaal für 15000 Personen und ein Präsidium mit 300 Personen und einer Bühne, auf der gleichzeitig bis zu 500 Personen auftreten konnten, war nicht für die parlamentarische Arbeit, sondern für Kundgebungen bestimmt".[444] Für die Innenräume gibt es keine Ausführungspläne, die Auskunft über die definitive Gestaltung geben könnten, jedoch zeigen die Raumskizzen zumeist den zentralen monumentalen, überkuppelten Saal mit historisierenden Arrangements in weißem Marmor oder auch aus Mosaiken, Fresken und Skulpturen (Abb. 13). Diese waren entgegen dem ursprünglichen Bauprogramm wenig funktional organisiert und wirkten in erster Linie an den Maßstab von Menschenmassen sowie die symbolische – nun vermeintlich tatsächliche – Größe des Kommunismus angepasst, aber nicht an den einzelnen Menschen und seine

[441] Durth 1994, S. 84.
[442] Kat. Ausst. Wien 1994, S. 776.
[443] Lizon 1971, S. 193.
[444] Chmelnizki 2007, S. 96.

individuellen Bedürfnisse. Der große Saal im Zentrum des Gebäudes, unterhalb der Leninskulptur, wurde so etwa mit drei Kuppeln überdacht projektiert, die mit Opaien versehen sind (vgl. Abb. 13). Diese Opaien rufen ohne Zweifel Assoziationen mit dem römischen Pantheon hervor. Neben einer antikisierenden und erhabenen Raumlösung wäre es ebenso gut möglich, dass es sich bei dem Einsatz der Opaien um eine Bedeutungsübertragung des Pantheons als Ort, an dem Götter verehrt wurden, handelt. Zudem verweist die Projektion von gleich drei Opaien auf den Versuch, die außergewöhnliche, ingenieurstechnische Meisterleistung des Kuppelbaus des Pantheons zu übertreffen. Die Kuppeln im Palast der Sowjets, die in Iofans Darstellung durch die Opaien den Himmel erkennen lassen, erweisen sich schon hierin als hochgradig bedeutungsaufgeladen und eine ideal-fantastische Darstellung. Der Tageslichteinfall, der durch die Opaien hergestellt wird, wäre so nicht zu erreichen gewesen und wohl auch nicht in ähnlicher Weise durch einen seitlichen Lichteinfall bei einer Kuppel. Es ist fraglich, wie viel Licht bei einer Gebäudehöhe von über 400 Metern in dem Saal de facto angekommen wäre, aber Iofan stellte sich den Hauptraum im Herzen des Palastes ganz offensichtlich als gold-gelb strahlenden, lichterfüllten und überkuppelten Raum dar.[445] Die Bedeutung des Pantheons als ein Ort, an dem alle Götter verehrt wurden, fügt sich passend in die utopische Gesamtkonzeption des Palastbaus ein. Auch der Vorgängerbau, die Christ-Erlöser-Kathedrale, wies bereits eine zentrale Kuppel auf, die nicht ganz unähnlich aufgestelzt in die Höhe – wenn auch im Verhältnis nur sehr gering – weitergeführt wurde. Die Anordnung der regelmäßig umlaufenden, mehrfach profilierten Bogenstellungen lässt Seitenkapellen in einer variierten byzantinisch-russischen Formensprache assoziieren – in diesem Stil war auch die einstige (heute wieder aufgebaute) Christ-Erlöser-Kathedrale ausgeführt worden. Dass an dieser Stelle einst die Christ-Erlöser-Kathedrale stand, unterstreicht neben diesen Parallelen den utopischen Gehalt des zentralen Saales als Ort, der zur Verehrung des neuen Gottes Lenin – aber dadurch auch seines Stellvertreters auf Erden, Stalin – aufruft, der die Proletarier ins Paradies auf Erden geführt hat. Zugleich können sich auch die „neuen Menschen“ in diesem Utopisierungsort versammeln – Iofan projektiert diese Menschen in seinem Saal nicht als „Masse“, sondern eher in einer an eine leerere „Schule von Athen“ (vgl. Raffael: Die Schule von Athen, 1510/1511, Stanza della Segnatura, Rom) und ein antikes Gemeinwesen erinnernden Manier – jeder kann sich hier frei bewegen (wenn auch zumeist in Gruppen) und seinen/ihren Gedanken oder Gesprächen über Lenin und Stalin nachgehen, die dieses Leben in Harmonie und Freiheit erst ermöglicht haben. Durch den Lichteinfall von oben können die Menschen in dem Saal bereits in ihrer reichen, an Ort und Stelle gemeinsam vereinten und lichterfüllten Zukunft leben, die durch Lenin erst ermöglicht und durch seinen Nachfolger Stalin realisiert wurde.

[445] Lizon 1971, S. 193.

Der Innenraum – besonders der zentrale Saal – hätte durch seine gewisse Isoliert- und Abgeschlossenheit nach innen und den „göttlichen“ bzw. Leninschen Lichteinfall, die gold-gelbfarbene Innenraumgestaltung sowie weitere sakrale und auch antike Anleihen, die jedoch etwa durch rote fünfzackige Stern-Fresken deutlich ideologisch-utopisch neubesetzt worden waren, eine Sphäre der Außerzeitlichkeit herstellen können, in der der ideale Zustand des Kommunismus bereits erreicht ist. Anstatt der einst symbolträchtigen Kirche des zaristischen Russlands sollte hier nun der Palast der Sowjets stehen, was zusätzlich die utopische Konzeption des Palastes verstärkt und zugleich auf den Machtanspruch Stalins verweist, der diese Kirche erst hat sprengen lassen. In der Utopie als einem ganzheitlichen Entwurf gibt es keinen Platz für etwas nicht Beeinflussbares und Kontrollierbares wie die Religion, die ihr eigenes Paradies in Aussicht stellt. Die Utopie beruft sich gerade darauf, den perfekten Zustand aus eigener, menschlicher Kraft und kollektivem Arbeiten aufbauen zu können, ohne auf den Eintritt ins Paradies warten zu müssen. Stalin übernimmt die Rolle desjenigen, der die Menschen in den Himmel, ins Jenseits zu führen vermag, indem er sich u.a. über den Verweis auf Lenin und die historisierenden Elemente, sprich: durch Geschichte, legitimiert.

Die proletarischen Massen sollten jedoch ohnehin in erster Linie vor dem wirkmächtigen Gebäude aufmarschieren und den riesigen Palast von jedem Standort aus von außen sehen und im Stadtraum wahrnehmen können (vgl. Abb. 14). Die Paraden und Feste, wie sie vor allem anlässlich des Jahrestags der Revolution und zum Tag der Arbeit am 1. Mai veranstaltet wurden und bei denen Tausende von Menschen prozessionsartig durch die Straßen zogen, hatten mit dem Palast nicht nur einen neuen inhaltlich-symbolischen, sondern zudem räumlich-utopischen Mittelpunkt – der Moskauer Stadtplan wird anschließend noch zu besprechen sein. Der Palast, der Regierungssitz, aber ebenso Kulturhaus sein sollte, ist spätestens in dem überarbeiteten Siegerentwurf von 1934 „zu einem Tempel, zum Postament für eine Gottesstatue“ geworden, der sowohl „für die Ausübung von rein rituellen Funktionen eingerichtet werden sollte“ – „[e]ine direkte Analogie dazu sind die altägyptischen Tempel zu Ehren der verstorbenen Pharaonen“ – als auch zur Erzeugung der Utopie.[446]

Es war vorgesehen, die Leninskulptur so zu positionieren, dass sie in Blickkontakt – zumindest auf einer Luftlinie – mit dem Leninmausoleum vor den Kremlmauern, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft befand, gestanden hätte. Es lassen sich neben architekturutopischen auch formale Analogien zu dem 1924 zunächst aus Holz und 1929/30 aus rotem Granit und Labradorstein errichteten Leninmausoleum nach Entwürfen von Schtschussew ausmachen, die die utopische Dimension des Palastes der Sowjets unterstreichen. Auch das Leninmausoleum ist ein nach oben hin abgetrepptes Gebäude, das allerdings deutlich horizontal gelagert ist und

[446] Chmelnizki 2004, S. 70.

nichts von der Dynamik des Palastes aufweist sowie in einem bedeutend kleineren Maßstab ausgeführt wurde. Die zentrale Positionierung des Leninmausoleums vor den Kremlmauern ist eine weitere Parallele zum Palastprojekt. Die typologischen Assoziationen mit einer Stufenpyramide oder einem Zikkurat sowie mit den Kremltürmen sind sowohl beim Palast wie auch beim Mausoleum vorhanden. Andere, nicht ausgeführte Entwürfe für das Mausoleum, wie der Agafonows, sind den späteren Entwürfen für den Palast der Sowjets noch sehr viel ähnlicher (Abb. 15). Agafonow projektierte ähnlich wie Schtschussew einen abgestuften Turmbau aus vier aufeinander gestapelten Quadern, der jedoch wie in Iofans Palastentwurf von einer Leninskulptur, die nun zusätzlich den roten Stern in dem nach oben gestreckten Arm hält, bekrönt wird. Außerdem ist der Entwurf Agafonows sehr viel monumentaler und stärker vertikal orientiert als der Schtschussews und somit dem Entwurf Iofans wesentlich ähnlicher. Doch wie bei Schtschussew waren auch bei Agafonow schlichte Steinblöcke ohne Dekorationen für das Mausoleum vorgesehen, was eine entscheidende Abweichung von dem Stil des Palastentwurfes darstellt. Schtschussew konzipierte den Bau in einer für ihn eher ungewöhnlichen „modernen" – schlichten, geometrischen und kubischen – Formensprache. In dem Agafonows Mausoleum nicht unähnlichen Entwurf Kolotows, der jedoch asymmetrisch aufgebaut ist, erinnert zusätzlich das von oben in den Innenraum einfallende Licht an die späteren Palastentwürfe Iofans.

Die formale Analogie zum Leninmausoleum als nach oben hin abgestufte Pyramide wurde zu einem stilprägenden Element der weiteren stalinistischen Architekturentwicklung, wie sie auch schon als eine der Grundformen in Tatlins Monument der III. Internationale – wenn auch in dynamisierter Form – angelegt war. Das Mausoleum Lenins war ein bedeutender Schritt, um den Totenkult um Lenin zu initiieren. Nur dadurch konnte Stalin beim Palast der Sowjets auf die Leninskulptur zurückgreifen, da nun der tote Lenin schon als gottähnlicher Führer und Symbol des Sozialismus-Kommunismus institutionalisiert worden war. Das Mausoleum selbst fungierte so zunächst nicht als Utopisierungsraum, sondern als Ort kultischer Verehrung einer verstorbenen – also an die Vergangenheit und durch die Architektur an die Gegenwart gekoppelten – Person und nicht als Abbild einer Zukunft oder Raum der Zukunft. Dennoch ließe sich das Mausoleum so vielleicht als Architektur für die Utopie bezeichnen und wird definitiv durch den Bau des Palastes der Sowjets zum Utopisierungsraum. Denn durch die Architektur wurden die Ideen Lenins und das Ziel der Herrschaft des Proletariats als auf die Zukunft verweisender Gehalt materialisiert und im Stadtraum und damit in der Öffentlichkeit erzeugt und aufrechterhalten. Der Totenkult war eine zentrale Voraussetzung, um mit dem Palast der Sowjets – in Berufung auf den großen Führer Lenin als Symbol der ruhmreichen Geschichte und Zukunft der Sowjetunion bzw. der Proletarier – die Zukunft als bereits antizipierte, quasi naturgegebene, ideale Weiterentwicklung zum Kommunismus architektonisch manifestieren zu

können. Lenin wurde somit zum Symbol der Utopie. Den Totenkult, den Stalin gegen den Willen Lenins, der sich nun nicht mehr zur Wehr setzen konnte, inszenierte, legitimierte so einerseits – auch im Sinne Max Webers charismatischer Herrschaft, für die es „Mechanismen der Verstetigung" bedarf – Stalins Herrschaft.[447] Andererseits wurde Lenin dadurch zum Symbol der fortschrittlichen, die Zukunft bereits bereithaltenden Geschichte der Sowjetunion stilisiert, als das er beim Palastbau Verwendung finden konnte.[448]

Die Tatsache, dass Stalin sich ungewöhnlicher Weise persönlich für den Bau des Mausoleums einsetzte, diesen initiierte und auch „die Hauptgenehmigungsinstanz in allen drei Phasen der Planung (des ersten hölzernen Mausoleums, des zweiten hölzernen und des dritten, steinernen)" war, stellt eine weitere Analogie zum Wettbewerb für den Palast der Sowjets dar und verdeutlicht, welchen hohen Stellenwert Stalin Architektur als Symbol, Herrschaftslegitimation und schließlich auch Gestaltungsmittel der Zukunft im Hier und Jetzt zumaß.[449] Stalin konnte bei der utopischen Konzeption des Palastes der Sowjets mit der Leninstatue auf ein politisches, ideologisch-utopisches, diachrones und raumübergreifendes – kurz außerzeitliches und -räumliches, dennoch in Zeiten und Orten verankertes – Symbol (Lenin als Kommunistenführer, Bringer des Sozialismus und historische, verstorbene Person) zurückgreifen, das den utopischen Gehalt des Palastes – ebenso wie den ideologischen – um ein Vielfaches erhöhte. Der Umbau des Mausoleums zu der endgültigen steinernen Version wurde erst 1930 abgeschlossen – unmittelbar vor Beginn des Projekts für den Palast der Sowjets. Dabei drängte Stalin auf eine schnelle Fertigstellung des im Frühling 1929 begonnenen Mausoleums. Die Zeit war wie immer knapp, insbesondere wenn es um die Errichtung der Utopie ging.

2. 5. Utopie im ganzen Land

2. 5. 1. Architektur und Stadtplanung im Wandel

Der Palast der Sowjets beantwortete bis auf Weiteres nicht nur alle Fragen bezüglich der von Stalin gewünschten sozialistisch-kommunistischen und sowjetischen Formensprache, sondern stand als neue Stadtkrone im unmittelbaren Kontext mit der weitgreifenden urbanistischen Rekonstruktion Moskaus. Seit der Oktoberrevolution, aber dann besonders Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre, wurden gleichzeitig mit den Diskussionen über die zukünftige sozialistische Architektur intensive städtebautheoretische Kontroversen (vgl. Urbanisten versus Desurbanisten) über die neue sozialistische Stadt geführt. In der Sowjetunion der frühen 1920er Jahre war es zunächst maßgeblich das dezentralisierende Gartenstadtmodell Ebenezer

[447] Böhme 2006, S. 271.
[448] Chmelnizki 2007, S. 101f.
[449] Ebd., S. 101.

Howards (1898), das vorbildlich auf die Planungen für die Rekonstruktion schon bestehender Städte und für den Neubau von Städten wirkte – ganz im Sinne der auf Marx und Engels zurückgehende Vorstellung einer sozialistischen Stadt, die den Stadt-Land-Gegensatz aufzuheben suchte und die Stadt als Krisenherd begriff.[450] Das Gartenstadtmodell von Howard sieht ein System radialsymmetrisch aufgebauter, in ihrer Einwohnerzahl beschränkter Kleinstädte mit Ein- oder Zweifamilienhäusern vor, wobei diese Gartenstädte durch eine stern- oder netzförmige Infrastruktur miteinander verbunden sind. Das Stadtzentrum ist jeweils begrünt und darüber hinaus sind sie in Funktionsbereiche gegliedert, so dass die Wohn- und Lebensqualität sowohl durch Grünanlagen als auch durch die Trennung von Wohnbereichen und an der Peripherie gelegenen Industriebereichen verbessert wird. Entsprechende Auflockerungskonzepte der Stadt konnten erst durch die Erfindung der Eisenbahn funktionieren, die auch bei Howard die Städte erschließt, und erhielten im Zuge der Verstädterung und Industrialisierung an Bedeutung. Ähnliche Ansätze fanden sich bereits in den „anarchistischen Theorien von der Notwendigkeit einer ‚Auflösung der Städte' aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", die in der Sowjetunion vor allem bis in die erste Hälfte der 1920er Jahre hinein zu der Planung von Siedlungen mit einer begrenzten Einwohnerzahl, kleinen Hütten, einer grünen Umwelt, öffentlichen Einrichtungen wie Schulen und gemeinsamen Speisesälen sowie nahgelegenen Erholungszentren geführt hatten.[451]

Die ersten Pläne für die Umgestaltung der seit März 1918 neuen Hauptstadt Moskau standen so zwar auch in der Tradition der Gartenstadtidee, hielten aber an der Stadt als solcher dennoch fest. Iwan Scholtowski, der das 1918 neu eingerichtete Sonderarchitekturbüro bei der Moskauer Stadtverwaltung ebenso wie die Architekturabteilung des Narkompros leitete, legte 1918 einen ersten umfassenden Plan für Moskau vor, der u.a. die Begrünung des Stadtzentrums, eine Funktionsteilung, eine Ringstruktur sowie eine radiale Anlage von als Gartenstädten organisierten Neubauwohngebieten im Umkreis von etwa 15 Kilometern um das Zentrum Moskaus vorsah.[452] Etwas später, 1923, veröffentlichte er den seit 1921 gemeinsam mit Schtschussew erarbeiteten, umfassenden Stadtentwicklungsplan „Neues Moskau", der wie der unter Leitung Sergei Schestakows entwickelte Plan „Groß-Moskau" (1921-1925) erneut die Gartenstadt und den Plan von Scholtowski des Jahres 1918 zum Vorbild hatte.[453] Beide Pläne – „Neues Moskau" und „Groß-Moskau" – sahen wie Scholtowskis Plan von 1918 den Ausbau des Ring- und Radialmagistralensystems vor, eine nach Industrie-, Wohn- und Erholungszonen sowie -ringen gegliederte Stadt, neue Gartenstädte in den außenliegenden Gebieten, eine

[450] Bohn 2002, S. 284.
[451] Jahn 1990, S. 223f.
[452] Möbius 2015, S. 517.
[453] Ebd., S. 517f.

Begrünung und Auflockerung des Zentrums sowie den grundsätzlichen Erhalt des historischen Stadtzentrums als neues politisches und kulturelles Zentrum.[454] Die Erhaltung des Großteils des innerstädtischen Altbaubestands war dabei ganz im Sinne der neoklassizistisch-traditionell arbeitenden Planer und offenbar auch Lenins, dem dieses an westeuropäische Städte erinnernde Ideal durch sein Exil bestens bekannt war.[455] Von den „Avantgardisten" wie El Lissitzky, die eine radikale Neustrukturierung und auch Auflösung der Stadt in Analogie zum „neuen Menschen" und der marxistischen Ideologie erreichen wollten, wurden diese im Auftrag der Stadtverwaltung entwickelten Pläne scharf als rückständig kritisiert.[456]

Aufgrund der wirtschaftlichen Lage der UdSSR wurden die Pläne zur Umstrukturierung Moskaus jedoch allesamt nicht umgesetzt. Erst als sich mit der NÖP die Wirtschaft erholte, wurden überhaupt erste Bauvorhaben realisiert – und dann vor allem im Bereich des Wohnungs- und Industriebaus –, so dass lediglich mancherorts neue Gartenstadtsiedlungen zu schon bestehenden Städten, wie Sokol zu Moskau (1923-1925), hinzukamen.[457] In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre geriet die Gartenstadt zunehmend, besonders auf Grund ihrer Ein- und Zweifamilienhäuser, in die Kritik.[458] Aus ideologisch-utopischer sowie ökonomischer Perspektive waren diese Häuser nicht geeignet um die kollektive, sozialistische, egalitäre Gemeinschaft – wie etwa durch Kommunenhäuser – zu errichten. Sie beförderten vermeintlich das individuelle und nicht das kollektive Leben und waren zudem zu teuer, um sie für die Unterbringung aller Menschen – im Sinne der gleichen Lebensbedingungen für alle – bauen zu können, was darüber hinaus aus Platzgründen nicht möglich gewesen wäre.

Ende der 1920er Jahre entfachten im Kontext der Einführung des ersten Fünfjahresplanes (1929) und dem dort beschlossenen forcierten Aufbau der Schwer-/Großindustrie, der mit dem Neubau hunderter Fabriken im ganzen Land und damit notwendigerweise mit dem Bau neuer Städte für die Arbeiterschaft einhergehen sollte, die Debatten über das Aussehen sozialistischer Städte erneut (vgl. u.a. Magnitogorsk, Stalingrad).[459] Die zentralen Planungsbehörden des Fünfjahresplanes und der Sowjetunion (Gosplan) dominierten diesmal die öffentlichkeitswirksamen Diskurse über das Aussehen der neuen sozialistischen Stadt, wobei die notwendige Entsprechung der neuen Städte mit der Lebensweise und -welt der sozialistischen Menschen als Konsens auszumachen war.[460] Die zentralen Leitkonzepte stellten dabei nach wie vor die

[454] Ebd., S. 517ff.
[455] Ebd., S. 518f.
[456] Ebd., S. 518.
[457] Ebd., S. 520f.
[458] Ebd., S. 521.
[459] Post/Oswalt 2005, S. 196.
[460] Bodenschatz/Post 2003, S. 27ff.

Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land sowie nun die Vergesellschaftung der Lebensweise dar.[461] Während die Urbanisten an einer grundsätzlich verdichteten Stadtstruktur festhalten wollten – wobei die Industriestandorte dezentral gelegen, die Wohnzonen aus gemeinschaftlichen Wohnkomplexen (Kommunenhäusern) mit Gemeinschaftseinrichtungen zusammengesetzt sein sollten und das historische Zentrum als begrüntes, politisches, öffentliches und kulturelles Zentrum projektiert wurde – entwarfen die Desurbanisten Konzepte zur Auflösung der kompakten Stadtstruktur zugunsten von Siedlungsbändern.[462] Das bereits im 19. Jahrhundert entworfene Band- oder Linearstadtkonzept (vgl. Arturo Soria y Matas „Ciudad Lineal", 1882) sah dabei vor, die auch nach Funktionen gegliederten Bereiche der Stadt ohne Zentrum linear und parallel zueinander anzulegen, infrastrukturell zu erschließen und mit den anderen, netzartig angelegten Städten zu verbinden.[463] Besonders Nikolai Miljutins lineare Wohnstadt, die er in seinem Buch Sozgorod (Sozialistische Stadt) (1930) als „Stadtlandschaft" entwarf, sowie Michail Ochitowitschs (1929/1930), aber auch Moissei Ginsburgs Ausführungen über die Linearstadt setzten den Urbanisten-Konzepten 1929/1930 andere, radikalere Vorschläge der sozialistischen Stadt entgegen.[464]

Allen Konzepten dieser Zeit ist gemeinsam, dass sie nicht nur Städte, sondern das gesamte Leben der sozialistischen Gesellschaft zu entwerfen suchten. Einen interessanten Fall stellt der Wettbewerb für Selenyj Gorod (1929 ausgeschrieben) dar, das nicht Industriestadt, sondern Kultur- und Erholungsstadt in Ergänzung zu dem dicht bebauten Moskau werden sollte. Ginsburg und Barschtsch fassten die Aufgabe dabei weiter und entwarfen Moskau als grüne Bandstand, da „die sozialistische Stadtplanung als ‚Prophylaxe' wirken müsse und nicht als ‚Medizin'".[465] Seit Mitte 1930 sprach sich die sowjetische Staats- und Parteiführung entschieden gegen diese „Tabula Rasa"-Konzepte aus, wie auch grundsätzlich gegen eine Dezentralisierung oder gar Auflösung der Städte.[466] Die Diskussionen um die sozialistische Stadt beendete das Regime mit der ZK-Resolution „Zur Umgestaltung der Lebensweise" (Mai 1930) und

[461] Möbius 2015, S. 522.
[462] Ebd., S. 522f.; Jahn 1990, S. 223.
[463] Arturo Soria y Matas „Ciudad Lineal", veröffentlicht als Artikel „Cosas de Madrid" in El Progreso, 22.1.1882; siehe auch: Henry Fords Anti-Stadt Fordlândia; Möbius 2015, S. 523; Post/Oswalt 2005, S. 197.
[464] Möbius 2015, S. 523f.; siehe auch: Nikolai Miljutin: Sozgorod. Probleme des Planens sozialistischer Städte. Faksimile der Originalausgabe und deutsche Übersetzung, Berlin 2008; Ochitowitsch publizierte mehrere Artikel 1929/1930 in der OSA-Zeitschrift SA. Seine Konzepte zeigen Ähnlichkeiten zu Frank Lloyd Wrights wenige Jahre später publizierten Darlegungen zur Broadacre City (1932). 1933 wurde er wegen seiner oppositionellen Haltung abgemahnt. Weiteres oppositionelles Verhalten, seine öffentliche Kritik des Nationalismus und der Hierarchie des Stalin-Regimes sowie möglicherweise die Verteidigung seiner architektonisch-konstruktivistischen und planerischen Entwürfe führten 1935 zu seiner Verhaftung und Verurteilung zu Arbeitslagerhaft. 1937 wurde er erneut festgenommen und hingerichtet (siehe: Hudson, Hugh D. Jr.: Terror in Soviet Architecture. The Murder of Mikhail Okhitovich, in: Slavic Review Ausg. 51, Nr. 3, 1992, S. 448ff.); auch Le Corbusiers Ville Radieuse (1930) oder Frank Lloyd Wrights Broadacare City (1932) entstanden in Auseinandersetzung mit linearen Städten.
[465] Möbius 2015, S. 525ff.
[466] Chmelnizki 2004, S. 98; Jenni 2006, S. 3; Möbius 2015, S. 532.

schließlich endgültig mit dem ZK-Plenum zur Kommunalwirtschaft (Juni 1931), mit denen eine neue Richtung in der urbanistischen Entwicklung Moskaus und der Sowjetunion eingeschlagen wurde.[467] Kaganowitsch – Mitglied des Politbüros und enger Vertrauter Stalins – ließ die Architekten wissen, dass die Stadt seit der Oktoberrevolution genuin sozialistisch und dieser sozialistische Charakter nicht anzuzweifeln sei, was solche Diskussionen überflüssig mache – Moskau sei schon sozialistisch.[468] Auch dem Konzept der Kommunenhäuser, das vorsah das in Individual- oder Familienstrukturen organisierte Leben und Wohnen durch kollektive Wohn- und somit Lebensstrukturen mit Gemeinschaftsküchen, Gemeinschaftsbädern und weiteren Gemeinschaftseinrichtungen zu ersetzten, wie es noch den Vorstellungen Lenins entsprochen hatte, wurde im Juni-Plenum 1931 eine Absage erteilt. Es sollte jetzt vielmehr um den „schrittweisen Aufbau eines die Familie entlastenden kommunalen Dienstleistungssektors" gehen, als um die sofortige, massenhafte Errichtung neuer Kommunenhäuser.[469] Nach dem Palastprojekt – bei dem im Juli 1931 die Phase des Allunionswettbewerbs begann – glich schließlich bald „[g]anz Moskau […] einer Baustelle, auf der der ‚Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus' in die Tat umgesetzt wurde".[470] Mit dem Generalplan von 1935 begann der Ausbau Moskaus zur Vorzeigestadt des vermeintlich schon erreichten Kommunismus – die Lebensrealität der meisten Menschen sah zumeist anders aus.

2. 5. 2. Baracke versus Palast

Mit Einsetzen des ersten Fünfjahresplanes fand ab den späten 1920er Jahren (vom ZK 1929 verabschiedet, aber auf 1928 rückdatiert) auf Grund der radikalen Industrialisierung mit der Fokussierung auf den Bereich der Schwerindustrie sowie der Kollektivierung und der daraus resultierenden Landflucht eine forcierte Urbanisierung statt.[471] Der Bevölkerungsdruck auf die urbanen Zentren wurde enorm und führte zu einer „Auswaschung" der Dörfer, wohingegen die Hochphase der Industrialisierung zu einer „Verbäuerlichung" der Städte führte.[472] Um dennoch das Bild einer mit der kommunistischen Ideologie übereinstimmenden Entwicklung assoziieren zu lassen blieb schlichtweg „‚Urbanisierung' noch bis zum Zweiten Weltkrieg [ein] Unwort, das sich nur auf die ‚kapitalistische Stadt' anwenden" ließe.[473] Die Regierung richtete mit Einsetzen des Fünfjahresplanes den baupolitischen Fokus auf die Errichtung von

[467] Ebd., S. 532.
[468] Jahn 1990, S. 223/Möbius 2015, S. 532/Jenni 2006, S. 3/Lasar Kaganowitsch: L'Urbanisme soviétique. La réorganisation socialiste de Moscou et des autres villes de l'URSS, Paris 1932, S. 95, zit. nach: Essaïan 2014.
[469] Möbius 2015, S. 532.
[470] Dahlke 2010, S. 386.
[471] Bohn 2002, S. 284.
[472] Ebd., S. 286.
[473] Ebd., S. 284.

Groß- und Industriebauten im ganzen Land, die zwangsläufig mit dem Wohnungs- und Siedlungsbau einhergingen. Doch das Regime hatte es schlichtweg verpasst sich Fragen der Planung der im ganzen Land neu entstehenden Städte zu widmen.[474] Anfänglich lebten die Menschen in den neu entstehenden Industriestädten zumeist lediglich in Zelten, da der Fabrikbau priorisiert wurde und die Arbeiter von Beginn an Unterkünfte brauchten.[475] Diesem Versäumnis sollte durch die im März 1931 verabschiedete ZK-Direktive über den Barackenbau Rechnung getragen werden, in der Ordzonikidzes die zentral gelenkte, industrielle Herstellung standardisierter, vorgefertigter Baukasten-Holzhäuser forderte, um die große Wohnungsnot vorübergehend einzudämmen.[476] Magnitogorsk wurde so etwa 1931-1933 nach Plänen von Ernst May und seiner Architekten-Brigade mit homogenen, standardisierten und regelmäßig angeordneten Baracken erbaut, die später durch bessere Häuser ersetzt werden sollten, und zeitgleich medial als Symbol der sowjetischen Industrialisierung und des schnellen Aufbaus inszeniert.[477] Die Stadt war zuvor bereits seit Herbst 1929 unter der Leitung Tschernischews – der dann auch im Kollektiv May weiterhin mitarbeitete, aber eben nicht mehr als Chefarchitekt – im Zusammenhang mit der Errichtung der zentralen sowjetischen Metallurgieanlage geplant worden, die ein Schlüsselelement in dem sowjetischen Industrialisierungsplan darstellte.[478] Nach heftiger Kritik Miljutins an der an Familien- und nicht Kollektivstrukturen orientierten, vermeintlich „kapitalistischen" Stadtplanung Tschernischews war Magnitogorsk kurzer Hand vom Rat der Volkskommissare zur „sozialistischen Stadt" erklärt und in der Folge ein entsprechender Wettbewerb für die Stadtplanung ausgeschrieben worden.[479] Im Herbst 1930 war so Ernst May nach Magnitogorsk eingeladen worden, um wie der in der Zwischenzeit zum Projekteiter ernannte Tschernischew einen Plan für die Stadt zu entwerfen, um die katastrophalen Zustände vor Ort einzudämmen.[480] Obwohl Tschernischews Plan (für Giprogor) zunächst von einer von der Regierung eingesetzten Kommission als der bessere bewertet wurde, wurde kurz

[474] Siehe: Thomas Flierl: Planstädte für ein planloses Land. Ernst May in der Sowjetunion 1930–1933, in: Flierl 2012, S. 33-168.
[475] Kotkin 1988, S. 2; ebd., S. 310.
[476] Erren 2002, S. 584.
[477] Cheredina/Lykoshin 2015, S. 115f.; Der „Gruppe" oder „Brigade" May gehörten im engeren Sinne, die ihm vertraglich zugestandenen 23 Mitarbeiter an.; May hat nicht nur diese Brigade, sondern u.a. etwas später bei Standartgorproekt ca. 800 Mitarbeiter geleitet (Flierl 2012, S. 44); an dem Gesamtplan von Magnitogorsk wirkten darüber hinaus Mart Stam, Walter Schwagenscheidt, Hans Schmidt, Johan Niegeman, Fred Forbat (Städtebau), Ulrich Wolf (Grünplanung), Wilhelm Schütte (Schulbau), Margarete Schütte-Lihotzky (Kindergärten), Hans Burkart (Wohnungsbau), Carl Lehmann (Tiefbau), Anton Bayer und Hans Leistikow (Ernst May Gesellschaft e.V.: Werkübersicht, URL: https://ernst-may-gesellschaft.de/ernst-may/werkuebersicht/sowjetunion-1930-1933.html (24.3.2019)).
[478] Cheredina/Lykoshin 2015, S. 108f.
[479] Ebd., S. 110f.
[480] Ebd., S. 113f.

danach Ernst May zum ausführenden Architekten bestimmt.[481] In den neu entstehenden Industriestädten, aber auch etwa am Rande des überbevölkerten Moskaus – dessen Bebauungsstruktur ohnehin durch einen Großteil an Holzhäusern charakterisiert war –, ließ die Gebietsverwaltung zunehmend standardisierte Baracken erbauen. Die Baracken konnten dabei in der Realität lediglich eine unwesentliche Verbesserung der Lebensbedingungen herbeiführen. Im Falle Magnitogorsks lebten noch 1935 – und das veränderte sich in den folgenden Jahren kaum – 75% der Bevölkerung in einfachen Baracken und weitere 9% in Lehmhütten.[482] Die Regierung erklärte sich mit dieser erbärmlichen Art des Wohnungs- und Siedlungsbaus grundsätzlich einverstanden.

Die durch Kollektivierung und die damit einhergehenden Hungersnöte sowie durch Bürgerkriege und die „Entkulakisierung" ausgelöste Landflucht führten wie die gleichzeitig forcierte Industrialisierung zu einer „Verslummung" und „Verbäuerlichung" der Städte, zu leerstehenden Dörfern und Stadtneugründungen mit Industriebauten und Wohnbaracken. „Das Leitbild des kollektiven Lebens in der ‚sozialistischen Stadt', wie man es sich in den 20er Jahren mit den Kommunehäusern vorgestellt hatte, war nun von dem Statut der ‚Musterbaracke' abgelöst worden".[483] Anstatt durchgrünter Städte stieg die Wohnungsdichte in den Städten an und unhygienische, beengte Lebensverhältnisse waren der Alltag. Auf Grund der anhaltenden Wohnungsnot wurden Anfang der 1930er Jahre zahlreiche Baracken-Wohnviertel errichtet, die offiziell als „provisorisch" bezeichnet wurden, jedoch wie in Magnitogorsk vielerorts langfristig Realität blieben.[484] Durch die Bezeichnung der Gebäude als „provisorisch" sollte der Bevölkerung nicht die Hoffnung genommen werden, dass die sozialistische Stadt bald doch noch errichtet werden würde.

In diesem Kontext gilt es auch das Projekt für den Palast der Sowjets zu verorten. Nur knapp einen Monat vor dieser Direktive über den Barackenbau, im Februar 1931, hatte bereits der Vorwettbewerb für den Palast der Sowjets begonnen.[485] Das Regime entschied sich also zeitgleich für den Bau des Palastes der Sowjets in Moskau, bevorzugte den Bau der Fabriken in Industriestandorten und vernachlässigte in Moskau wie auch an den neu entstehenden Industriestandorten den Wohnungsbau. Der Palast der Sowjets lässt sich in dieser Hinsicht als eine Art Ersatz-Utopie im öffentlichen Raum interpretieren, die als Utopisierungsraum, wenn schon nicht die Wohnungen aller, so doch den gesamten Stadtraum erfassen sollte. Zudem konnte der Palast der Sowjets als monumentaler Repräsentationsbau selbstverständlich besser

[481] Ebd., S. 115.
[482] Erren 2002, S. 584; Kotkin 1988, S. 316f.
[483] Erren 2002, S. 586.
[484] Ebd., S. 582.
[485] Chmelnizki 2007, S. 96.

als der staatliche Wohnungsbau den Herrschafts-(Macht-)Anspruch Stalins wirkmächtig zum Ausdruck bringen. Die propagandistisch verwerteten, in sämtlichen Medien der zweiten Hälfte der 1930er Jahre präsentierten Baustellen im ganzen Land und besonders in Moskau sollten stellvertretend die Zukunft als vermeintliche Realität zeigen, so als wäre der Kommunismus bereits errichtet.[486] Die sowjetischen Menschen nahmen die Großprojekte, trotz ihrer zumeist anderen Alltagsrealität, im Allgemeinen begeistert auf.[487] „Dass allein schon die Planung Zukunftsverheißungen in sich barg, zeigt das Schicksal des Palastes der Sowjets", der noch bis Ende der 50er Jahre weiter- und auch für andere Standorte neugeplant wurde. 1958 wurde erneut ein Wettbewerb für den Palast der Sowjets ausgeschrieben, allerdings für einen anderen Bauplatz im Südwesten Moskaus. Auf dem Palastfundament im Stadtzentrum wurde dahingegen ein Schwimmbad errichtet, das 1960 eröffnete. Heute steht hier wieder die detailgetreu rekonstruierte – aber bautechnisch aktualisierte – Christ-Erlöser-Kathedrale.

2. 5. 3. Die Neustrukturierung Moskaus

2. 5. 3. 1. Die Stadtentwicklung Moskaus parallel zum Palast der Sowjets

„Man steht auf einer Estrade vor dem gigantischen Modell, welches dieses Moskau des Jahres 1945 darstellt, ein Moskau, das sich zum heutigen verhält wie das heutige zu dem des Zaren, das ein großes Dorf war. Das Modell ist elektrifiziert, und immer neue blaue, grüne, rote elektrische Linien zeigen den Lauf der Straßen, der Untergrundbahnen, der Autowege, zeigen, wie planmäßig Wohnwesen und Verkehr der großen Stadt konstruiert sein werden." (Lion Feuchtwanger 1936 über das ausgestellte Modell des Generalplans)[488]

Für Lasar Kaganowitsch, der bereits im Mai/Juni 1931 in die ersten Sitzungen bezüglich des zukünftigen Bauplatzes des Palastes der Sowjets involviert war, stand am Anfang des Generalplans Moskau (1935) nicht die Intention, eine strahlende sozialistische Stadt erbauen zu lassen, sondern mit der städtebaulichen Veränderung auf die spätestens ab 1930 äußerst angespannte Lage der Kommunalwirtschaft zu reagieren, die maßgeblich – wie zuvor gezeigt – aus der forcierten Industrialisierung des ersten Fünfjahresplans und der einsetzenden massenhaften Kollektivierung und „Entkulakisierung" resultierte.[489] „Erst als die Versäumnisse im Wohnungsbau und in der Stadtplanung zum ‚engsten Engpaß' für die weitere Industrialisierung

[486] Rüthers 2007, S. 129; Kotkin 1988, S. 26f.; es wurden u.a. Schriftstellerreisen zu den neu entstehenden Städten finanziert, die zudem fotografisch dokumentiert und übersetzt als „Baustelle UdSSR" publiziert wurden.
[487] Auch nachfolgend: Rüthers/Scheide 2003, S. 155.
[488] Zit. nach: Rüthers/Scheide 2003, S. 151.
[489] Erren 2002, S. 591; ebd., S. 578.

wurden, so Kaganovic, habe Stalin schließlich das Problem auf einer Politbürositzung angesprochen".[490] Die Verwaltung des Moskauer Gebiets wurde schließlich im April 1931 auf Grund der zahlreichen politisch-administrativen Probleme, die sich konkret aus dem anhaltenden Wachstum der Stadt Moskau (1931: 2,78 Millionen Einwohner) und dem fehlenden Wohnraum, den schlecht ausgebauten Infrastrukturen sowie der Größe des Moskauer Verwaltungsgebiets mit über 151.000 km^2 Fläche und rund 11,4 Millionen Einwohnern ergeben hatten, reformiert und neu besetzt.[491] Lasar Kaganowitsch wurde zum neuen Leiter des Gebietsparteikomitees, das Moskauer Gebiet wurde neu rayoniert und schließlich eine eigene Stadtverwaltung und ein eigenes Parteikomitee – ebenso mit Kaganowitsch als Erstem Sekretär an der Spitze – gegründet. Die Moskauer Verwaltung unter der Führung Kaganowitschs erarbeitete nun auf höchster politischer Ebene Generallinien für die politische, wirtschaftliche sowie kulturelle Stadtentwicklung Moskaus, das alsbald zur Musterstadt des Sozialismus umgebaut werden sollte.

Im Juni 1931 – einen Monat vor Beginn des Allunionswettbewerbs für den Palast der Sowjets – verkündete Kaganowitsch auf dem Plenum des ZK der Kommunistischen Partei schließlich die Kehrtwende in der sowjetischen Städtebaupolitik.[492] Moskau wurden dabei außergewöhnliche finanzielle Vorrechte zugestanden. So wurde der Bau der Moskauer Metro, des Moskwa-Wolga-Kanals und die städtebauliche Rekonstruktion Moskaus beschlossen.[493] Es galt dabei im Sinne Kaganowitschs das existierende Moskau als bereits sozialistische Stadt aufzufassen, die unter Berücksichtigung grundsätzlich bestehender Strukturen umzugestalten war.

„Wir können heute nicht mehr, schreibt er, indem wir uns auf die Tatsache stützen, dass sich die Feudalstadt konzentrisch entwickelt hat […], daraus die Schlussfolgerung ziehen, dass es notwendig ist die Feudalstadt zu zerstören, weil der Feudalismus im Widerspruch zum Kommunismus und Sozialismus steht. […] [M]anche denken sie müssen, da wir in Moskau ein radiokonzentrisches System haben, im Namen des reinen Kommunismus alles zum Teufel schicken".[494]

Im Verhältnis zu den 1920er Jahren wird angenommen, dass weder eine sozialistische Stadtstruktur noch eine sozialistische Wohnstruktur, die mit der Ablehnung größerer, schönerer,

[490] Ebd., S. 591.
[491] Auch nachfolgend: Schwentker 2006, S.62f.
[492] Erren 2002, S. 577; siehe auch: Neutatz 2011.
[493] Krämer 2010, S. 178; Neutatz 2011.
[494] Lasar Kaganowitsch: L'Urbanisme soviétique. La réorganisation socialiste de Moscou et des autres villes de l'URSS, Paris, bureau d'éditions, 1932, S. 101, zit. nach: Essaïan 2014 [von der Autorin übersetzt].

vermeintlich feudaler Wohnungen und Strukturen einhergehen, erst noch genuin neu geschaffen werden müssen.[495] Im November 1931, kurz vor dem Ende des Allunionswettbewerbs für den Palast der Sowjets im Dezember 1931, schrieb die Moskauer Stadtverwaltung (Mossovet) einen Ideenwettbewerb zur Rekonstruktion des alten und der Entwicklung des neuen Moskau aus.[496] Sieben namhafte in- und ausländische Architektengruppen reichten ihre Vorschläge für die Um- und Neugestaltung Moskaus ein: Vladimir Kratiouk, Nikolai Ladowski, WOPRA (Victor Babourov), Krassin, Hannes Meyer, der schon im Juni 1931 an Sitzungen zur Standortwahl des Palastes der Sowjets teilgenommen hatte, Kurt Meyer und Ernst May.[497] Die Entwürfe hielten dabei entsprechend den neuen politischen Vorgaben und im Gegensatz zu den Desurbanismusdiskussionen Ende der 1920er Jahre an der Stadt als solcher fest sowie zumeist an der historisch gewachsenen, schon vorhandenen Radialstruktur mit Zentrum, die lediglich modifiziert werden sollte.[498] Hannes Meyers Vorschlag war zum Beispiel „a typical demonstration of proletarian ideology and mass art, incorporating ‚psychological effects' into the design of urban space, particularly his original idea to build skyscrapers in the widened Red Square".[499] Hinsichtlich seiner Verwendung von Hochhäusern im Zentrum sowie der Berücksichtigung psychologischer Wahrnehmungsprozesse im Stadtraum war der Entwurf Hannes Meyers dem später verabschiedeten Generalplan für Moskau (1935) ähnlich (Abb. 16).[500]
Die Entwürfe der sieben Architektenteams wurden im Mai und Juni 1932 ausgestellt.[501] Im Juli 1932, bei einem Treffen des Präsidiums des Mossovet und des Stadtkomitees der Partei unter der Führung Kaganowitschs und Nikolai Boulganins, wurde beschlossen, dass keiner der bisherigen Pläne in seiner Gesamtheit den Anforderungen an die Neugestaltung Moskaus genüge und ein Plan auszuarbeiten sei, der nicht von dem zentrifugalen Wachstum der Stadt ausgehe, sondern eine zentripetale Struktur schaffe.[502] Das „dévoile clairement le processus de transformation du pays des Soviets en un État totalitaire, cherchant centralisier tous les aspects de la vie de la société".[503]

[495] Essaïan 2014.
[496] De Bruyn 1996, S. 251; Kat. Ausst. Paris 2019, S. 204f.
[497] Bodenschatz/Flierl 2017; Kat. Ausst. Paris 2019, S. 204ff; Maglio 2002, S. 90; De Bruyn 1996, S. 251; Essaïan 2014.
[498] Für eine Kurzbeschreibung der vorgeschlagenen Pläne siehe: Maglio 2002, S. 90ff; Kat. Ausst. Paris 2019, S. 206; die WOPRA wich mit ihren Plänen am radikalsten von der gewachsenen Stadtstruktur Moskaus ab, vgl. Schwentker 2006 S. 68.
[499] Tomita/Ishii 2014, S. 55.
[500] Ebd., S. 55.
[501] Maglio 2002, S. 90; de Magistris 1997, S. 18; Tomita/Ishii 2014, S. 55.
[502] Kat. Ausst. Paris 2019, S. 206.
[503] Ebd., S. 206.

Gleichzeitig mit diesem Wettbewerb war bereits im Februar 1932 die Architektur- und Planungsbehörde APU (Abteilung für Architektur und Urbanismus) bei der Moskauer Stadtverwaltung mit Wladimir Semenow als leitendem Chef-Architekten und Kaganowitsch als Leiter der Architekturkommission eingerichtet und von dieser mit der Ausarbeitung des Erneuerungsplanes für Moskau unter der Leitung Semenovs betraut worden.[504] In der APU waren neben hochrangigen Parteifunktionären wie Kaganowitsch bekannte Architekten wie Iofan, Wesnin, Ginsburg, Alabjan, Schtschussew, Krassin und Ladowski – die beiden letzteren waren seit Dezember 1931 an dem Ideenwettbewerb beteiligt – versammelt.[505] „Kommissionen des Moskauer Parteikomitees formulierten von März bis August 1932 grundlegende Richtlinien" für die Planungstätigkeit der APU.[506] Die verschiedenen Themenbereiche des Stadterneuerungsplans wurden in der Folge von Teams der APU erarbeitet und von entsprechenden Expertengruppen bewertet.[507] Dieses entindividualisierte Vorgehen und die Neuschaffung von Kollektivstrukturen sahen wir bereits beim Palastwettbewerb, wobei die APU noch vor den Gruppenzusammenlegungen in der vierten Runde des Palastwettbewerbs eingerichtet worden war. Der schließlich im Juli 1934 fertiggestellte Plan wurde dem Politbüro unter Stalin vorgelegt, in der Folge mehrfach – nun unter der Leitung Sergei Tschernischews, der mit May in Magnitogorsk gearbeitet hatte und dort noch für seinen „kapitalistischen" Entwurf abgestraft worden war, und mit der Mitarbeit des Ingenieurs Andrei Stramentow – überarbeitet und am 10. Juli 1935 vom ZK verabschiedet (vgl. Abb. 16).[508]

In der Forschung werden, entgegen der Vielzahl der tatsächlich Beteiligten, als Autoren des Generalplans für Moskau (1935) zumeist nur die Leiter Semenow und Tschernischew genannt, wobei Semenow im Juli 1934 zudem in seinem Amt als Chefarchitekt von Moskaus Architektur- und Planungsdirektion durch Tschernischew ersetzt worden war.[509]

Auch die Teilnahme von ausländischen Architekten im Rahmen des Ideenwettbewerbs diente so offenbar, ähnlich wie beim Palastprojekt, in erster Linie dem Überblick über internationale

[504] Essaïan 2014; Kat. Ausst. Paris 2019, S. 206; Schwentker 2006, S. 68.
[505] Kat. Ausst. Paris 2019, S. 206; Schwentker 2006, S. 68.
[506] Ebd., S. 68.
[507] Essaïan 2014; vgl. ebd.: „L'équipe est composée des architectes M. Krioukov, A. Zasslavski, Kirillov, V. Babourov, V. Maïat, A. Mechkov, G. Kozelkov, M. Nikolaev, A. Pogossian, V. Dolganov, V. Kolpakova et E. Vais, de représentants du bureau de recherche technique et économique L. Volkova, P. Chevalié, P. Kourenkova. Des consultants sont sollicités : Doubrovine, pour l'industrie ; V. Khodataev, pour le transport ferré ; V. Bodarski, pour le transport fluvial ; les ingénieurs A. Stramentov et A. Poliakov et un médecin, le docteur K. Beriouchev, pour le transport interurbain. Six commissions d'expertise sont réunies pour évaluer la proposition de l'équipe de Semionov pour analyser les questions relatives au territoire et à l'établissement de la population ; l'industrie ; le transport ; végétalisation ; les voies fluviales ; l'alimentation en eau et la canalisation."
[508] Schwentker 2006, S. 69; nicht am 10. Juni wie bei Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 84; Kat. Ausst. Paris 2019, S. 206; auch: Tchernichev (u.a. in: Kat. Ausst. Paris 2019) oder Chernyshev (u.a. in: Cheredina/Lykoshin 2015).
[509] Essaïan 2014; Cheredina/Lykoshin 2015, S. 151.

Planungstätigkeiten und der Erlangung einer möglichst hohen Expertise. Wie die ausländischen, „modernen" Architekten beim Wettbewerb für den Palast der Sowjets, so wurden auch die westeuropäischen Planer bei der Rekonstruktion Moskaus – Hannes Meyer, Kurt Meyer, Ernst May – nicht weiter in die Planungen involviert.[510] Ernst May, der etwa noch hoffnungsvoll eine „Schlüsselrolle bei der großen ‚einheitliche[n] Planung von Industrie, Verkehr, Wohnsiedlungen und Grünflächen'" einnehmen zu können, den Bau zahlreicher Industriestädte wie von Magnitogorsk begonnen hatte, wurde dort bereits seit Anfang 1932 in seiner Funktion, seinem Gehalt und seiner Stellung sukzessive herabgesetzt – auf seine dennoch zentrale und institutionalisierte Rolle beim Aufbau des frühen Sozialismus unter Stalin hat etwa Thomas Flierl hingewiesen.[511] Viele andere Planer und Architekten reisten wie Bruno Taut, der erst ist im April 1932 in die Sowjetunion gekommen war und Teil der Kommission zur Bewertung der Pläne des Ideenwettbewerbs für die Rekonstruktion Moskaus gewesen war, bereits 1933 wieder ab.[512] Andere wie Kurt Liebknecht blieben weiterhin und trotz der „Großen Säuberungen" – bei denen Liebknecht 1938 für eineinhalb Jahre inhaftiert worden war – auch auf Grund der Machtübernahme Hitlers und wie im Falle Liebknechts seiner mütterlicherseits jüdischen Abstammung in der Sowjetunion, wo sie fest institutionalisiert waren.[513] Anders als bei dem Wettbewerb zum Palast der Sowjets wurde dem Wettbewerb zur Rekonstruktion Moskaus im Ausland jedoch weniger mediale Aufmerksamkeit zuteil.[514] Die Debatten um die sozialistische Stadt bis etwa 1930 waren von vielen noch in ausländischen Fachzeitschriften aufmerksam verfolgt worden, die Planungen zur Rekonstruktion Moskaus hingegen weniger.[515] In der Sowjetunion selbst fand der Generalplan Moskau weitreichende Verbreitung und wurde als sozialistische Musterstadt propagiert – u.a. in der Architektura SSSR, in einer 1936 erschienenen Sonderpublikation, deren Cover ein Porträt Stalins und Lenins vor dem Hintergrund Moskaus zierte sowie den Filmen „Moskau" von Viktor Morgenstern und „Das neue Moskau" von Alexander Medwedkin (1938/39).[516] Beide Filme verherrlichten den Generalplan Moskau und seinen brillanten Entwerfer Stalin.[517] In dem Pseudo-Dokumentarfilm „Moskau" ist u.a. eine Parade in der vermeintlich realen Stadt Moskau vor dem Palast der Sowjets zu sehen, wobei die Stadt tatsächlich mit Architekturkulissen und Architekturmodellen erbaut wurde.[518] Das Projekt des Palasts der Sowjets stand dementsprechend nahezu

[510] Göckede 2016, S. 137.
[511] Ebd., S. 136f.; Flierl 2012, S. 43ff.
[512] Maglio 2002, S. 96f.
[513] Karlsruher Institut für Technologie (KIT): Institut Kunst- und Baugeschichte/Fachgebiet Kunstgeschichte, Eintrag zu Kurt Liebknecht, URL: https://kg.ikb.kit.edu/arch-exil/370.php (18.8.2020).
[514] Essaïan 2014, Abs. 10f.
[515] Ebd., Abs. 11.
[516] Ebd., Abs. 30.
[517] Ebd., Abs. 51.
[518] Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009, S. 129.

von Beginn an im Kontext der weitgreifenden urbanistischen Umgestaltung Moskaus zum vorbildlichen Utopisierungsraum der UdSSR und dann im Zentrum des Generalplans Moskau (1935).

2. 5. 3. 2. Der Moskauer Generalplan (1935)

Der Generalplan von 1935 zeichnete sich durch die grundsätzliche Erhaltung des Radialsystems, eine deutliche Betonung und Vergrößerung des Zentrums mit dem Palast der Sowjets als Herzstück sowie die Konturierung der Stadtgrenzen durch einen schützenden Grüngürtel aus.[519] Neben der grundsätzlichen Erhaltung der Radial- und Ringstruktur Moskaus, die auch der Plan „Neues Moskau“ schon vorgesehen hatte, war die Veränderung der Stadtsilhouette das maßgebliche Ziel des neuen Generalplans.[520] Der Palast der Sowjets wurde durch seine Höhe sowie durch seine Stellung im Zentrum der Stadt in seiner Bedeutung allen anderen Gebäuden übergeordnet und nun als zentraler Bezugspunkt der Höhenstruktur der Stadt und des Stadtplans konzipiert.[521] Die Lage des Palastes im Zentrum der Stadt wurde von Stalin bis Mitte der 30er Jahre wiederholt als besonders wichtig herausgestellt. Der Palast sollte zwar in der Nähe des Kremls, aber vor allem im Stadtzentrum liegen, da es nicht nur um die politische, sondern auch um die symbolische Übernahme des Zentrums ging.[522] Der Palast befand sich am Nordufer der Moskawa auf einem großflächigen, annäherungsweise längsrechteckigen, gen Kreml orientierten Platz. Der Platz war über eine breite Magistrale mit dem nordöstlich gelegenen Kreml und dem Roten Platz verbunden und bildete so das neue Stadtzentrum aus, von dem aus sternförmig Magistralen in die gesamte Stadt ausstrahlten (Abb. 17). Zudem schloss der Platz um den Palast der Sowjets unmittelbar an das Moskauer Radialsystem an. Um dieses Radial- und sternförmige Straßensystem zu schaffen wurden sowohl neue Magistralen geplant als auch schon bestehende verbreitert.

Eine der umfangreichsten Erneuerungen des Straßensystems stellte die Planung des etwa 250 Meter breiten, monumentalen, an der römischen Forenarchitektur orientierten Sowjetpalastprospekts dar, der direkt, nördlich vom Kreml vorbeiführend, auf den Palast der Sowjets zulaufen sollte (vgl. Abb. 14).[523] Der Palast der Sowjets sollte so auch mit dem Volkskommissariat für Schwerindustrie am Roten Platz – das wichtigste Kommissariat im Lande als Zentrum der forcierten Industrialisierung – verbunden sein.[524] Für das Volkskommissariat wurde jedoch nach dem Vorwettbewerb 1934 ein anderer Standort in Sarjadje gewählt. Am Roten

[519] Essaïan 2014, Abs. 22.
[520] Huber 2007, S. 58; Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 90.
[521] Chmelnizki 2007, S. 111; Kat. Ausst. Berlin 1992/1993, S. 192.
[522] Chmelnizki 2004, S. 47.
[523] Krämer 2010, S. 178f.
[524] Kat. Ausst. London/Barcelona/Berlin 1995/1996, S. 190.

Platz lag allerdings, wie schon erwähnt, das Lenin-Mausoleum. Über den Roten Platz schloss der Sowjetpalastprospekt an die Nord-Süd-Achse an und wurde so quer durch die ganze Stadt, über mehrere zentrale Plätze hinweg geführt und war dadurch die wichtigste Aufmarsch- und Strukturierungsachse im Stadtraum.[525] Auch die Hauptstraßen, die zum Zentrum führten, wie die Gorkistraße, die Pervaya oder die Avenue Moshayskoye wurden zu repräsentativen Prachtstraßen ausgebaut. Die Neugestaltung der Gorkistraße, die traditionell als die bedeutendste Hauptstraße galt, wurde dabei besonders schnell – innerhalb von knapp drei Jahren – abgeschlossen. Die Häuser wurden versetzt, aufgestockt oder gegen Ende der 1930er Jahre in einer neuen Fertigbauweise errichtet, die der Architekt Arkadi Mordwinow entwickelt hatte.[526] Rund 40 historische Häuser wurden ins Stadtzentrum versetzt, vermutlich auch um neben der Historisierung des Zentrums die damit verbundene herausragende Ingenieurleistung der Sowjetunion zur Schau zu stellen.[527] Die Häuserfassaden wurden für diese wichtigste der Zeremonialachsen pompös neu gestaltet.[528] Die einheitliche Blockrandbebauung ersetzte größtenteils die als kapitalistisch diffamierte Zeilenrandbebauung, wie sie auch im 19. Jahrhundert in Russland vorherrschend gewesen war. Die neu gebauten oder aufgestockten Häuser sollten höher als die ursprünglich nur zwei- bis dreistöckige Bebauung des alten Moskaus sein.[529] „[I]n ihrer schier endlosen Reihung“ und Monotonie verweisen die Häuser auf die Gleichheit und gleichen Lebensbedingungen der sowjetischen Bürger.[530] Dementsprechend lassen sie sich als die architekturutopische Umsetzung der klassenlosen Gesellschaft interpretieren.

Auch Platzanlagen sollten ausgebaut und durch Magistralen miteinander verbunden werden, um Aufmarschachsen mit dazwischenliegenden Massenversammlungsorten für die alljährlichen Feierlichkeiten und Kundgebungen auszubilden und den Stadtraum übersichtlich zu strukturieren. Dieses Ordnungssystem der sternförmig vom Zentrum ausgehenden Magistralen mit den an Straßenkreuzungen regelmäßig ausgebildeten Plätzen ermöglichte zudem eine bessere Kontrolle und Lenkung der Massen – die Verbreiterung war für Massen konzipiert und nicht für individuelle Bedürfnisse. Die Kontrolle der Massen durch übersichtliche Straßen- und Platzanlagen ist oftmals Merkmal von Utopisierungsräumen, deren Ziel die Umsetzung einer Staats- und Sozialutopie ist, um durch Kontrolle den utopischen Zustand gewährleisten zu können. Zugleich strahlte die mit dem Palast der Sowjets gebaute Utopie so durch die sternförmigen Magistralen in die gesamte Stadt aus – auch von diesen Achsen aus betrachtet wäre der Palast im Zentrum so von weitem sichtbar und im Stadtplan wie im Stadtraum

[525] Auch nachfolgend: Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 86.
[526] Kat. Ausst. London/Barcelona/Berlin 1995/1996, S. 190; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd.1, S. 153.
[527] Essaïan 2014, Abs. 46.
[528] Rüthers 2007, S. 88.
[529] Huber 2007, S. 58.
[530] Urussowa 2004, S. 88.

omnipräsent gewesen. Darüber hinaus wurden sternförmig im Grüngürtel um Moskau Naherholungsgebiete angelegt.[531] Das Land außerhalb des Grüngürtels wird im Begleittext als Versorgungsquelle für die Stadtbewohner angedacht, ist aber im Plan gar nicht mehr skizziert, der Stadt-Land Gegensatz wird nicht aufgehoben.[532] Erst in etwa 50 Kilometern Entfernung zu dem Grüngürtel sollte wieder eine Bebauung beginnen, um die Stadtgrenzen so klar zu konturieren.[533]

2. 5. 3. 3. Die vollendete Utopie?

Mit dem Generalplan sollten ein ganzheitliches Bild der Stadt sowie der allumfassende Stadtraum entworfen werden, wie sie sich Stalin für die Utopie des Kommunismus vorstellte.[534] Der Generalplan Moskau stellte die „Apotheose des Aufbaus des Sozialismus" dar.[535] Die Pläne für die Neugestaltung Moskaus und das Palastprojekt liefen parallel zueinander ab und waren konzeptionell aufeinander bezogen, wodurch die Lage des Palastes im Zentrum der Stadt und als Herzstück des Generalplanes für Moskau die Steigerung seines utopischen Gehalts bedeutete und ihn zum „Umbilicus urbis" der Sowjetunion machte.[536] Die Leninskulptur war nun nicht mehr nur der höchste Punkt der Stadt, sondern markierte zugleich den Stadtmittelpunkt – sie bildete die Krönung der Stadtkrone. Die Idee eines zentralen Hauptgebäudes stand dabei im Gegensatz zu allen vorangegangenen urbanistischen Konzeptionen sowie den ideologisch verankerten Entstädterungsprinzipien.

Der öffentliche Raum wurde ab 1935 mit dem Generalplan zur Stadterneuerung Moskaus flächendeckend als politischer, symbolischer und utopischer Raum geplant.[537] Das bedeutete entscheidende Eingriffe in den Stadtplan Moskaus, die mit einer veränderten Raumwirkung auf den Menschen einhergehen sollten. In dem ersten, kaum umgesetzten Plan für die Stadterneuerung Moskaus „Neues Moskau" von Scholtowski und Schutschussew hatte die Erhaltung des Kreml-Zentrums nicht zur Diskussion gestanden.[538] Der Plan „Neues Moskau" sah insgesamt wenige städtebauliche Eingriffe vor, die vor allem das „für russische Städte typische Gewirr von Strassen und Gassen" aufzuheben suchten, um Moskau als internationale, „moderne" Hauptstadt auszubauen.[539] Wie Janina Urussowa in Anlehnung an Papernys Unterscheidung in die Kultur 1 der 1920er Jahre und die Kultur 2, die Phase des „Hartwerdens" in den späten

[531] Rüthers 2007, S. 88.
[532] Essaïan 2014, Abs. 22.
[533] Ebd., Abs. 25.
[534] Jenni 2006, S. 4.
[535] Bodenschatz/Post 2003, S. 272.
[536] Krämer 2010, S. 178; Schlögel 1992, S. 130.
[537] Rüthers 2007, S. 88.
[538] Schwentker 2006, S. 64f.
[539] Huber 2007, S. 57f.

1920er und 1930er Jahren, bemerkte, wurde „in der Kultur 1 die Orientierung in der Großstadt als die eines realen physischen Körpers in einem realen geographischen Raum verstanden“.[540] Der Generalplan von 1935 plant hingegen die Orientierung in der Stadt „als das Zurechtfinden in einem quasi sakralen Raum […], der die Hagiographie des Stalinstaates im Stadtplan vermitteln sollte“.[541] Die Intentionen wie auch die Dimensionen des Generalplans sind entschieden andere. Dementsprechend wartete er mit umfangreicheren städtebaulichen Eingriffen auf als der Plan „Neues Moskau“. Die Konzeption des Generalplans ist wie beim Palast der Sowjets in erster Linie keine funktionale, sondern eine symbolische. Der Generalplan projektierte ein aus Teilen zusammengesetztes, ganzheitliches Stadtbild und schuf einen monumentalen, historisierenden Stadtraum als nach innen, zum Palastbau, isolierten Utopisierungsraum mit Ausstrahlungspotenzial durch die Straßenführung à la Versailles oder Chaux.

Die Infrastruktur nahm in jeglicher Form – nicht nur durch den Straßenbau – einen besonders hohen Stellenwert ein. Sie sollte die Stadt besser erschließbar machen und sie damit zugleich westeuropäischen Stadtentwicklungen angleichen. „So wie Straßen und Plätze die Rolle eines Bühnenbildes bei Massenumzügen zu spielen hatten, so hatten auch die Kais und andere hydrotechnische Einrichtungen eine Rolle der Monumentaleinrahmung für die Fortbewegung auf dem Wasser zu spielen“.[542] Der zwischen 1933-1937 fertiggestellte, schon 1931 beschlossene Bau des 128 Kilometer langen Moskwa-Wolga Kanals war eines der herausragenden Projekte des hydrotechnischen Ausbaus und wurde als krönender Abschluss des zweiten Fünfjahresplans inszeniert (1932-1937).[543] Der Kanal wurde mit prunkvollen, neoklassizistischen Schleusen mit kolossalen Pilastern ausgestattet. Die Randbebauung war nicht weniger aufwendig gestaltet. Monumentale Lenin- und Stalinskulpturen wurden an dem Kanal, der den Anschluss an alle Meere gewährleistete, aufgestellt und ließen keinen Zweifel daran, wer die Sowjetunion zu diesem Fortschritt und zum Sozialismus-Kommunismus geführt hatte. Als Ausgleich für das – auch durch den Bau der Metro – beschleunigte Leben in einer Großstadt war im Generalplan – ebenso wie im Plan für das Neue Moskau – die Anlage großzügiger Grünflächen von großer Bedeutung für die sozialistische Vorbildstadt. Zum einen waren Grünflächen im Sinne Camillo Sittes als „Hygienisches Grün“ für die Stadt und die Gesundheit der Bevölkerung notwendig, zum anderen ist die Natur oft Bestandteil von Utopisierungsräumen, um so das Wohlbefinden und Glücklichsein der Menschen zu steigern. Schon in Morus‘ „Utopia“ wurde die Natur in die Stadt und das Stadtleben integriert, wo sie als ele-

[540] Urussowa 2004, S. 239.
[541] Ebd., S. 239.
[542] Chmelnizki 2007, S. 119.
[543] Ikonnikov 1990, S. 233.

mentarer Bestandteil des harmonischen, idealen Lebens der Bewohner der Insel Utopia fungierte. Die Bewohner Utopias legen allesamt den größten Wert auf ihre Gärten, wobei sich „in der ganzen Stadt nicht leicht etwas […] finden [lässt], das für die Bürger nützlicher und vergnüglicher zugleich wäre".[544] Später formulierte Rousseau den Gegensatz von natürlicher Ordnung – im Sinne eines Naturzustandes, in dem der Mensch vereinfacht „gut" ist und frei lebt – und den gegenwärtigen Institutionen (bzw. allgemein jede Form des Lebens in der Gesellschaft) als Grund für die Entfremdung des Menschen und dessen unglückliches Dasein.[545] In Folge dessen wurde Rousseaus Konzept des Naturzustandes oftmals heruntergebrochen und als die für ein glückliches Dasein notwendige Verbindung von Mensch und Natur rezipiert, so etwa von Howard in dessen Gartenstadtmodell, das wohl die umfangreichste und populärste städtebautheoretische Manifestation dieses Teilaspekts der rousseauschen Philosophie darstellt. Diese Vorstellungen eines besseren und glücklicheren Daseins des Menschen durch seine – wenigstens partielle – Eingebundenheit in die Natur wurde so auch in den Generalplan aufgenommen. Der Generalplan sah vor einen innerstädtischen Grünflächenanteil zwischen 30 und 40 Prozent zu schaffen, um den Menschen einen harmonischen Ausgleich zwischen Erholung und Arbeit sowie zwischen Land und Stadt zu ermöglichen.[546] Das restliche Stadtgebiet wurde in klare Funktionsbereiche untergliedert, die jedoch durch den umfangreichen Ausbau der Infrastruktur gut miteinander verbunden waren. Das Wohnen sollte – auf die Wohnungsnot reagierend – in riesigen Wohnblöcken organisiert werden. Es war vorgesehen diese Wohnanlagen so zu konzipieren, dass sie 1000 bis 1500 Menschen Unterkunft gewähren konnten.[547]

Die Planungen des Generalplanes, die einen Bevölkerungsanstieg auf 5 Millionen Menschen vorsahen, wurden innerhalb weniger Jahre überschritten.[548] Schon der Plan „Neues Moskau" wurde von einem unerwarteten Bevölkerungszuwachs eingeholt. Zwischen 1923 und 1926 stieg die Einwohnerzahl auf Grund der ökonomischen Erfolge der Neuen Ökonomischen Politik (1921) von 1,54 Mio. auf 2,02 Mio. an.[549] „Am 1. Januar 1933 zählte die Stadt 3,65 Mio. Einwohner".[550] Der Großteil der im Generalplan projektierten Veränderungen wurde tatsächlich umgesetzt, doch bekanntermaßen niemals das Herzstück, der Palast der Sowjets.

[544] Morus 2009, S. 64.
[545] Der Mensch ist bei Rousseau im Naturzustand durch die drei Haupteigenschaften der Selbstliebe (amour de soi), des Mitleids (pitié) und der Perfektibilität (perfectibilité) gekennzeichnet; siehe u.a.: Richard Saage/Andreas Heyer: Rousseaus Stellung zum utopischen Diskurs der Neuzeit, in: Politische Vierteljahresschrift, Ausg. 46, Nr. 3, 2005, S. 389-405.
[546] Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 90.
[547] Rüthers 2007, S. 43.
[548] Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 84.
[549] Zalivako 2010, S. 1; Dahlke 2010, S. 72f.
[550] Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 84.

Der Generalplan projektierte einen einheitlichen, klar gegliederten und symmetrischen Stadtgrundriss und ist darin vielen Idealstadtentwürfen ähnlich. Das Zentrum der Idealstadt gibt Auskunft über die zu Grunde liegenden Ideale dieser Gesellschaft. Der Palast der Sowjets ist dieses Zentrum des Grundrisses, aber darüber hinaus auch das Zentrum der Höhenprofilierung, der Raumartikulation und des Stadtbildes. Der Generalplan entspricht so der nach oben hin abgestuften, vertikal orientierten Architektur des Palastes. Der Generalplan Moskaus ist in vielschichtiger Weise das städtebauliche, utopische Pendant zum Palast der Sowjets und potenziert den utopischen Charakter des Palastes, wie auch der Palast den utopischen Charakter des Generalplanes zu steigern vermag – gemeinsam bilden sie den Utopisierungsraum aus. Somit ließe sich Moskau als Ganzes, als makrokosmische, urbanistische Umsetzung des Palastes der Sowjets interpretieren. Der Generalplan vervollständigt somit den utopischen Charakter des Palastes der Sowjets. Folglich wäre die gesamte Stadt Moskau Ausdruck der im Kommunismus angelegten Gradualität des Weges in die erfüllte Zukunft und die architekturutopische Manifestation des Sozialismus-Kommunismus gewesen, wie sie sich auch als umfassender Utopisierungsraum verstehen lässt. Der Palast selbst wäre folglich nicht mehr nur Gebäude in der Stadt oder Teil eines Gebäudeensembles gewesen, sondern der symbolische Kern, der auf der Mikro-Ebene den Utopisierungsraum errichtet und somit die utopische Wirkkraft potenziert, wobei die architektonischen Mittel als Pendant der urbanistischen und stadtplanerischen Umsetzungen zu interpretieren sind. Die historisierende, amerikanisierende und homogene sowie auf Allansichtigkeit ausgelegte Formensprache des Palastes der Sowjets findet in der Höhenprofilierung der gesamten Stadt und dem regelmäßigen, geordneten Grundriss nicht lediglich seine Entsprechung, sondern ist zugleich integraler Bestandteil des neuen Stadtraumes als Utopisierungsraum.[551] Stadtplanung und Architektur sind in dem Ausbau Moskaus zur Modellstadt der Utopie untrennbar miteinander verbunden und verstärken nicht zuletzt dadurch die utopische Konzeption des Palastes der Sowjets. Mit dem Palastentwurf wurde bereits die Synthese der Künste (Architektur und Skulptur) vorangetrieben und in unbekannte Dimensionen gesteigert. Mit der Eingliederung in den Generalplan kulminiert im Palastentwurf die Synthese von Plastik, Architektur und Städtebau und macht den Palast zu dem in einem Punkt (der Leninskulptur) gesteigerten utopischen Modell des Kommunismus. Die zentral strukturierte, geometrische (und dadurch statische) sowie vertikal akzentuierte Stadt ist die Entsprechung der erst im Laufe des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets entwickelten Vertikalorientierung eines statischen und abgetreppten Gebäudes. „Nun erfuhr die Idee des Handelns am Abbild des Ganzen eine weitere Steigerung in der räumlichen Punktualisierung des Vorhabens und der Symbolbeladenheit des Objektes“.[552] Dass diese pompösen,

[551] De Bruyn 1996, S. 28.
[552] Urussowa 2004, S. 240.

durch dekorierte und aufgestockte Häuserfassaden eigerahmten Aufmarschstraßen sowie die Profilierung der Stadtsilhouette ebenso untrennbar mit der Selbstdarstellung und den Machtansprüchen Stalins verbunden ist, liegt auf der Hand.

Der Generalplan konnte auf Grund des Zweiten Weltkriegs nur partiell realisiert werden.[553] Kurz nach Ende des Krieges, 1947, sollten weitere sieben Hochhäuser um das neue Stadtzentrum als vertikale Höhendominaten errichtet werden, die sich am Palast der Sowjets und keinesfalls an „fremden" Vorbildern orientieren sollten.[554] Die 1947 erlassene Resolution sah vor, dass die Proportionen und die Silhouetten der Gebäude hinsichtlich ihrer architektonischen und künstlerischen Komposition einzigartig sein sollten und in Einklang mit der architektonischen Evolution der Stadt sowie der zukünftigen Silhouette des Palastes der Sowjets stehen sollten.[555] Ausgeführt wurden zwischen 1948-1955 letztlich sechs dieser geplanten sieben Hochhäuser, radial um den nie realisierten Palast der Sowjets angeordnet, die dennoch als „Sieben Schwestern" in die Architekturgeschichte eingingen (Abb. 18).[556] Die „Sieben Schwestern", mit denen sich Stalin nun als großer „Baumeister des Kommunismus" inszenieren konnte, hätten durch weitere Abstufungen eine Zwischenebene in der Vertikalgliederung der Stadt, mit dem Palast der Sowjets als höchstem und zentralem Gebäude, eingeführt und der Stadt eine neue Skyline gegeben (vgl. Abb. 18). Zudem hätten diese Hochhäuser, die an zentralen Orten innerhalb der Stadtstruktur geplant wurden, den Palast und die Stadt wie eine Art Stadtmauer schützend umschlossen.[557] Noch deutlicher als beim Palast der Sowjets sollten nun die Hochhäuser Moskaus den Kampf mit den amerikanischen Wolkenkratzern aufnehmen und damit die sowjetisch-kommunistische Überlegenheit gegenüber dem amerikanischen Kapitalismus in Zeiten des beginnenden Kalten Krieges symbolisieren.[558] Die sowjetischen Hochhäuser wurden als eigene, russische Weiterentwicklung der Architekturgeschichte, konkret der Kreml-Türme, aber auch des Palastes der Sowjets, sowie als harmonischere, schönere Hochhäuser inszeniert.[559] Die Lomonossow-Universität, die maßgeblich auf einen Entwurf Iofans (1948) zurückgeht, der aber von anderen Architekten modifiziert und vollendet wurde, zeigt wie auch die anderen der Sieben Schwestern-Hochhäuser – sowie die im Zuge dessen

[553] Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009, S. 129.
[554] Ebd., S. 131.
[555] Kostyuk 2019, S. 88; Die Resolution „Über den Bau mehrstöckiger Gebäude in Moskau" des Ministerrats vom 13. Januar 1947 ins Deutsche übersetzt und paraphrasiert durch die Autorin nach: Kostyuk 2019, S. 88.
[556] Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009, S. 132; Die „Sieben Schwestern": Lomonosow-Universität, Außenministerium an der Smolenskaja, Hotel Ukraina, Wohnhaus auf dem Kudrinskaja-Platz, Haus am Roten Tor, Wohnhaus am Kotelnitscheskaja-Kai und das nicht realisierte Verwaltungshochhaus in Sarjadje, das mit 37 Geschossen das höchste der acht Hochhäuser hätte werden sollen (Rüthers 2007, S. 154).
[557] Kostyuk 2019, S. 88.
[558] Weitere Hochhäuser waren für Bukarest, Warschau, Riga, Stalingrad und Tallinn geplant, wobei die Hochhäuser in den beiden letzten Städten unrealisiert blieben (vgl. Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009, S. 131).; Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009, S. 133.
[559] Ebd., S. 132.

zusätzlich in Warschau, Bukarest und Riga geplanten Hochhäuser – prinzipielle Gemeinsamkeiten mit den Entwürfen für den Palast der Sowjets seit Februar 1934.[560] „The tiered structure of these buildings' high-rise compositions, prevalence of vertical articulations, proportionality of each building's main parts, the tectonic expedience of the relation between their vertical and horizontal cornices, and employment of moderate sculptural emphases made this architecture fairly similar in character and style to the designs for the Palace of the Soviets".[561]

2. 5. 4. Die Moskauer Metro: Leben im Palast

„Es sind […] in den Stationen unterirdische Paläste entstanden. Millionen Menschen erleben das Schöne, nicht das Drückende und Schwere. Das Volk liebt das und ist stolz darauf. Sieht man also die Architektur nur als Technik, so ist das der Ausdruck tiefsten Pessimismus", so der Präsident der Akademie der Architekturwissenschaften der UdSSR, Arkadi Mordwinonw, 1950.[562] Breits um 1900 gab es Pläne für den Bau einer Metro in Moskau.[563] Erst 1923, mit dem Stadterneuerungsplan für das „Neue Moskau", dem Anstieg der Bevölkerungszahl, der Zunahme des Verkehrs auf den Moskauer Straßen sowie dem Versuch der Nobilitierung der Stadt Moskau als eine technisch versierte, gut erschlossene „Weltmetropole" wurde der Metrobau erneut forciert, aber auf Grund fehlender finanzieller Mittel und politischer Unterstützung verworfen.[564] Erst im Rahmen der Juni-Resolution 1931 wurde mit dem umfangreichen Maßnahmenpaket für Moskau u.a. neben dem grundsätzlichen Ausbau der Infrastruktur, des Wohnungsbaus sowie der Anfertigung eines „wissenschaftlich fundierten Bebauungsplan[s]" und dem Bau des Moskwa-Wolga-Kanals der Bau der Moskauer Metro beschlossen.[565] Während der Moskwa-Wolga-Kanal Moskau mit fünf Meeren – Weißes Meer, Ostsee, Schwarzes Meer, Asowsches Meer und Kaspisches Meer – verband und somit weitläufig übers Wasser erschloss bzw. erschließbar machte, so präsentierte die Metro Moskau als technisch versierte Weltmetropole und machte ihren Besuchern sowie Bewohnern die Erschließung der Stadt leicht und schnell möglich. Der Bau der Metro wurde im Juni 1931 durch das Politbüro des ZK unter der Führung Stalins beschlossen und durch dieses nachfolgend begleitet und kontrolliert.[566] Noch im selben Jahr wurde überstürzt mit dem Bau der Metro begonnen, der von Beginn an propagandistisch durch den vorgeblich gemeinschaftlichen Aufbau – „Das ganze Land baut die Metro" – begleitet wurde. Die erste Metro-Strecke, die 1932 begonnen wurde,

[560] Kostyuk 2019, S. 89.
[561] Ebd., S. 89.
[562] Mitschrift des Ministers für Aufbau der DDR, Lothar Bolz, bei einer Reise mit DDR-Architekten in die Sowjetunion (1950), hier im Gespräch mit Arkadi Mordwinow (Präsident der Akademie 1950-1955), zit. nach: Durth/Düwel/Gutschow 1999 Bd. 1, S. 153.
[563] Rüthers/Scheide 2003, S. 157.
[564] Ebd., S. 158; Schwentker 2006, S. 62.
[565] Ebd., S. 63.
[566] Auch nachfolgend: Rüthers/Scheide 2003, S. 158ff.

sollte durch das Stadtzentrum zwischen Sokolniki (im Nordosten Moskaus) und Park kultury (südwestlich des Stadtzentrums und in etwa einem Kilometer Entfernung zum Palast der Sowjets gelegen, der im Zuge dessen eine eigene U-Bahn-Station bekommen sollte) verlaufen und wichtige Punkte im Stadtplan wie den Palast der Sowjets und den Komsomolskaja-Platz (U-Bahn-Station Komsomolskaja nach Plänen von Dmitri Nikolajewitsch Tschetschulin) miteinander verbinden.

Mit der Fertigstellung des Generalplans für Moskau im Jahr 1935 rückte die Moskauer U-Bahn, die im Mai 1935 für den Personenverkehr geöffnet wurde, als Aushängeschild der kommunistischen Stadt und als architektonische Utopie des Kommunismus zunehmend in den Fokus. Im Zuge dessen trat die Metro als nun tatsächlich realisierter Utopisierungsraum die Nachfolge des Palastes der Sowjets als „Palast[…] für die Bevölkerung" an.[567] Die Metrostationen dieser ersten Linie erinnerten von innen deutlich an Palastarchitektur und unterschieden sich darin von den oft als düster und schmutzig kritisierten, älteren Metro-Bahnhöfen in Paris, London oder New York.[568] Hunderttausende von Moskauern waren erst in den 1920er Jahren von dem Land in die Stadt gezogen und sollten – wie auch die alteingesessenen Moskauer – von der vermeintlichen Fortschrittlichkeit der Stadt überzeugt werden, sowie durch die sauberen, kultiviert und herrschaftlich anmutenden Räume, die nicht auf die Zarenherrschaft, sondern auf die Herrschaft des Proletariats verwiesen, zu entsprechend kultivierten, fortschrittlichen und überzeugten Sowjetbürgern herangezogen werden. Die von Alexei Duschkin und Yakov Lichtenberg entworfene Station „Sowjetpalast" (Dworez Sowetow, heute Kropotkinskaja) schließt die ganzheitlichen, utopischen Dimensionen des Palastes bis unter die Erde ab (Abb. 19).[569]

Die Station Dworez Sowetow, südwestlich des Palastes gelegen, sollte als eine Art Eingangshalle/Übergangshalle zum Palast der Sowjets fungieren.[570] Die barockartig überwölbte Bahnsteighalle wird von zwei Reihen säulenähnlicher Pfeiler mit dekagonalem Querschnitt gestützt. Der Fußboden zeigt ein Schachbrettmuster aus rotem und grauem Marmor. Die Wände der Bahnsteighalle sind mit hellem Marmor und hellem Putz gestaltet. Die ebenso mit hellen, weiß-rötlichen Marmorplatten verkleideten Säulen verbreitern sich zur Decke hin und stellen dadurch in gewisser Weise das Negativ zum Aufbau des Palasts der Sowjets dar. Der „große" Sozialismus wird von unterhalb der Erde gestützt. Die Säulen sind wie die Architektur des Palastes gestaffelt aufgebaut, wobei auch hier tendenziell eine Umkehrung stattfindet, indem das jeweilige Kompartiment sich nach oben hin verbreitert – allerdings in geschwungener Form und dadurch dynamischer als beim Palast der Sowjets. Das am Boden stehende – oder

[567] Chmelnizki 2004, S. 50; Rüthers/Scheide 2003, S. 159.
[568] Auch nachfolgend: ebd., S. 158.
[569] Ikonnikov 1990, S. 233.
[570] Rüthers/Scheide 2003, S. 160.

auch sich vom Boden abhebende – Kompartiment stellt die eigentliche Säule dar. Die Marmorfliesen sind hier vertikal orientiert und dem dekagonalen Querschnitt entsprechend angeordnet, so dass der Eindruck von kannelierten Säulen entsteht. Die Fliesen sind zudem in drei horizontale Abschnitte gegliedert, die nach oben hin abnehmen und darin erneut der Negativstruktur des Palastbaus entsprechen, bei dem die Rücksprünge nach oben in ihren Höhenausdehnungen zunehmen. Zudem erinnert der kürzeste obere Säulenabschnitt dadurch an ein Kapitell. Auf der Säule befindet sich eingerückt eine ebenso denkagonale, nun weiß verputzte Struktur, die fließend in die Decke, auf der sich eine sternförmige Reliefstruktur mit fünf Zacken befindet, überleitet. Der große fünfzackige Reliefstern, der nun alle zur Decke führenden Elemente in ihren Durchmessern deutlich übertrifft, wird zusätzlich von einem fünfeckigen Relief hinterlegt. Zwischen diesen Fünfecken der beiden Säulenreihen befinden sich eine Reihe als Reliefs ausgearbeiteter Vierecke. Die in der Deckenfarbe Weiß gehaltenen Sterne ergänzen sich mit der rötlichen Farbe der Bodenfliesen sowie des leicht rötlichen Säulen-Marmors zum Symbol des kommunistischen Roten Sterns. Die hellere Farbe der Station wirkt jedoch zugleich freundlicher und sauberer als dies beispielsweise bei rubinrotem Marmor der Fall gewesen wäre. Die großen Reliefsterne repräsentieren den Kommunismus, der die gesamte Decke, das Gewölbe und im übertragenen Sinne das Himmelsgewölbe wie auch den Palastbau trägt. Dies tun mehrere gleichförmige Säulen gemeinsam, worin sie dem ideologischen Menschenbild des Kommunismus ebenso entsprechen wie der Utopie der harmonischen, gleichförmigen Gemeinschaft. In vielen Metrostationen fanden sich so auch Wandmalereien, die die „Neuen Menschen“ des Sozialismus zeigten, oft auch in deren Nationaltrachten, so dass die Menschen aller Sowjetrepubliken das Gefühl haben konnten, dennoch in einer einheitlichen und harmonischen Gemeinschaft aufzugehen.[571] Zudem tragen die sich nach oben verbreiternden Säulen, die sich dann aber auch wie der Palast der Sowjets in Form des weiß verputzen Säulenkompartiments nach oben hin verjüngen, bevor sie wieder in den Reliefsternen aufgehen, den Palast und unterstützen so dessen utopische Aussage. Zugleich funktionieren der Säulenaufbau der mit Marmor verkleideten Säulen sowie die Überführung der Reliefsterne in die schmaleren verputzten Säulenabschnitte als Negativform des Palastbaus, die sich nach unten hin verjüngt und deren Abschnitte zum Boden hin höher werden, und tragen somit die utopischen Dimensionen des Palastes unter die Erde weiter. Zudem sind auf den kapitellartigen Abschlüssen der mit Marmor verkleideten Säulen Leuchten installiert, die die anschließenden weißen, in die Decke fließenden Kompartimente sowie die Reliefsterne beleuchten und ein theatrales Setting erzeugen. Der Kommunismus trägt somit nicht nur den

[571] Ebd., S. 161f.

Palast der Sowjets und unterstützt dessen utopische Aussage der nun architektonisch manifestierten Zukunft, sondern präsentiert diese zugleich als erleuchtet. Auch hierin vermittelt die Metrostation über den großen, hell erleuchteten Kuppelsaal des Palastbaus, und von hier aus zu dem Führer in die lichte Zukunft, Lenin (und damit indirekt auch Stalin). Zudem werden durch die Beleuchtung auch die Decke und der Deckenstern und damit sowohl der Kommunismus als auch der Palast der Sowjets in den Betrachterfokus gerückt als auch erneut der Eindruck von Helligkeit und Sauberkeit unterstützt. Der Kommunismus als hell erleuchtete Zukunft des harmonischen Arbeiterstaates, in dem alle Menschen in vermeintlich glücklicher Eintracht leben, wird damit bereits gebaut – mit der tief in die Erde reichenden Metrostation und dem weit in den Himmel reichenden Palast der Sowjets, der auf diesem kommunistischen, erleuchteten Fundament steht. Damit reichte zugleich der „Herrschaftsanspruch über den Raum […] mit der Metro unter die Erde und mit dem geplanten Palast der Sowjets bis in den Himmel“.[572]

Die Station besitzt durch die ungewöhnlichen Säulen einen auffälligen Modellcharakter, der durch die Eingliederung ideologischer Symbole unterstützt wird. Die U-Bahn-Station Sowjetpalast war besonders aufwendig und symbolträchtig gestaltet worden. Entsprechende Architekturmodelle wurden sowohl bei der Weltausstellung 1937 in Paris als auch bei der 1958 in Brüssel mit einem Grand Prix ausgezeichnet.[573] Nicht die Leninskulptur, sondern die Reliefsterne verweisen jetzt auf die Größe des Sozialismus, die graduell durch die ineinandergesteckt wirkenden Säulen erreicht scheint. Anders als im Palastprojekt kann die moderne Technik nicht vollends verkleidet werden und das war auch nicht das Anliegen. Der Palast-Charakter der Metrostationen verband sich vielmehr mit dem technischen Fortschritt und diente so als umfassender Beleg des glorreichen, sozialistisch-kommunistischen Lebens, wobei die Menschen hier bereits in der perfekten Utopie lebten und darin anderen Ländern wie politischen Systemen überlegen schienen. Durch die moderne U-Bahn Technik finden sich in der Metrostation Sowjetpalast, wie auch im Palast der Sowjets, modernste Technik, historisierende – die Menschen vermeintlich nobilitierende – sowie symbolische Elemente vereint. Im Zusammenhang mit dem Bau der Metro installierte man auch die ersten Rolltreppen im Land, die als besonders schnelle und lange Varianten auch in diesem Punkt das („westliche“) Ausland übertreffen sollten.[574] „In den ‚Traumhäusern des Kollektivs‘ wie Walter Benjamin die modernen Bahnhofsgebäude zu benennen pflegt, wurden die fahrenden Stufen spätestens in den 1930er Jahren zum Sinnbild gesellschaftlichen Fortschritts“ und sollten auf die sozialistisch-kommunistische Leistungsfähigkeit verweisen.[575] Zudem ermöglichten die Rolltreppen

[572] Ebd., S. 151.
[573] Ebd., S. 160.
[574] Mihm 2005, S. 139f.
[575] Ebd., S. 138f.

nun den massenhaften, schnellen Transport der Menschen und gestalteten den Übergang zur Oberfläche und in den Palast der Sowjets fließender und gewissermaßen unabdingbar bzw. notwendig – befand man sich erst einmal auf der Fahrtreppe, führte diese einen ganz automatisch nach oben.

Die U-Bahn-Fahrt sowie die anschließende Rolltreppen-Fahrt wurden, wie die Schifffahrt, zur Reise in die Utopie eines besseren Lebens. Nicht nur der Metrobau und der Palast der Sowjets, sondern alle Projekte der Stalin-Ära in Moskau verstanden sich „als Manifestationen eines glorifizierten Alltags und als festlich-freudige Inszenierung der Zukunft".[576] Das Motiv des Palastes bestimmt die architekturutopischen Konzeptionen ab Mitte der 1930er Jahre als angemessener Raum des glücklichen und harmonischen Lebens in den dem Sozialismus-Kommunismus angemessenen Dimensionen. Dementsprechend versuchten die Architekten nach dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets auch beim Entwerfen von Wohnhäusern „Ähnlichkeiten mit den Miethäusern des 19. Jahrhunderts zu vermeiden und ihre Häuser denen der Palazzoarchitektur anzunähern".[577] Die Blockrandbebauung sollte palazzoähnliche Innenhöfe schaffen und mindestens sechsstöckig sein.[578] Die neuen Vorbilder hießen außerdem – dem Stil des Palastes entsprechend – assyrische, „ägyptische und altgriechische Tempel".[579] Wie zuvor angeführt waren diese „Paläste" auf Grund der Wohnungsnot jedoch zumeist als mehrstöckige Gebäudekomplexe – oder vor allem in der ersten Hälfte der 30er Jahre vielerorts als Baracken – konzipiert worden.

2. 6. Resümee: Die Zentrums-Utopie

Die ganzheitliche Umsetzung der Architekturutopie als Utopisierungsraum blieb in der Sowjetunion vornehmlich auf das Zentrum der Hauptstadt Moskau beschränkt, wodurch die Utopie nun doch nicht gänzlich allumfassend war – erst recht nicht ohne die Ausführung ihres zentralen Herzstücks. Konnte so zwar nicht der ursprünglich geplante Utopisierungsraum, der vom Palast der Sowjets ausgehen sollte, realisiert werden, so trugen dennoch Prestigeprojekte wie besonders die Moskauer Metro zu einer partiellen Errichtung des Utopisierungsraumes bei. Die Menschen in der Stadt lebten nun – wenn auch vor allem im öffentlichen Raum, weniger im eigenen Wohnraum – in einer ungleich prächtigeren Welt als noch vor der Oktoberrevolution, als vor allem die Bourgeoisie sowie die Monarchie in Palästen bzw. noblen, gut ausgestatteten Wohnhäusern residiert hatten. Gleichzeitig konnte Stalin damit einen von ihm beherrschten Raum erschaffen, als dessen Baumeister er sich inszenierte. Den zumindest in

[576] Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 12.
[577] Chmelnizki 2004, S. 101.
[578] May 1999, S. 140.
[579] Chmelnizki 2004, S. 115.

der Architektur und Anlage der Stadt sichtbaren Wohlstand des Landes präsentierte er dabei als Geschenk an die Proletarier. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurde – etwa mit den Sieben Schwestern – an dem Utopisierungsraum, der nun zwingend an den Führungsanspruch Stalins gekoppelt war, weiter gebaut. All diese Hochhäuser sind bis heute erhalten, werden von der Bevölkerung und dem Staat genutzt und sind selbstverständliche Teile des Moskauer Stadtbildes sowie der Stadtsilhouette geworden. Selbst das Projekt des Palastes der Sowjets wurde in den 1940er und 1950er Jahren wieder aufgenommen, so dass der Eindruck, den manch ein (ausländischer) Besucher wie Lion Feuchtwanger schon vor Baubeginn in den 1930er Jahren gewonnen hatte – nämlich dass der Turmbau zu Babel in der Sowjetunion gelungen sei und von dem Verständnis und dem Zusammenhalt der Menschen zeuge – möglicherweise für manche aufrechterhalten werden konnte.[580] Andererseits wartete die Bevölkerung nun schon seit über einem Jahrzehnt auf die sich einstellende Utopie und den Kommunismus, die sich aus der Herrschaft des Proletariats und der klassenlosen Gesellschaft hätten ergeben sollen. Der Utopisierungsraum, der durch „herrschaftliche“, und zwar vor allem palastartige Motive die Herrschaft des Proletariats mit sich bringen sollte, wirkte offenbar nicht – oder zumindest noch nicht. Gründe hierfür stellen sowohl der gleichzeitig ausgebaute Alleinherrschaftsanspruch Stalins – wobei die Utopie zunehmend zu einer Ideologie wurde bzw. als solche sichtbar wurde – als auch die Unmöglichkeit, Menschen in einer allgemein vorgestellten Weise formen bzw. erziehen zu können, dar. Die Herrschaft Stalins trat an die Stelle der Herrschaft des Proletariats und die Utopie mit ihren Hoffnungszielen, wie sie in Folge der Oktoberrevolution entstanden waren, rückte in den Hintergrund. Betrachtet man die nachfolgende Geschichte der Sowjetunion und Russlands, stellt sich die Frage, ob nicht weiterhin an der Etablierung einer Utopie unter veränderten Vorzeichen gearbeitet wird.

Russland hat sich mittlerweile der Geschichte, die mit der Oktoberrevolution am 7. November (nach gregorianischem Kalender) begonnen hatte, weitestgehend entledigt, indem entsprechende Denkmäler abgetragen oder wiederum umkodiert wurden und der seit 1919 gefeierte Tag der Oktoberrevolution – unter diversen Namen – 2005 durch Putin als Feiertag abgeschafft wurde. Die Stalin-Bauten blieben hingegen erhalten – wie auch der Hang zu Palästen und „starken“, autoritären Herrschern. Statt des Feiertages am 7. November führte Putin für den 4. November einen neuen Feiertag, den „Tag der Einheit des Volkes“ „zum Gedenken an die Befreiung Moskaus von den polnischen Besatzern im Jahr 1612“ ein.[581] Damit wurde an die russische, mit der Romanow-Dynastie verbundene Geschichte angeknüpft.

[580] Lion Feuchtwanger, zit. nach: Schlögel 1992, S. 131.
[581] Kazakov 2019.

3. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg

Die sich um Symmetrie und Geometrie bemühende Anlage des ehemaligen NS-Reichsparteitagsgeländes mit seinen Monumentalarchitekturen erstreckte sich über ein Areal von etwa elf Quadratkilometern im Nürnberger Süden.[582] Das Nürnberger Reichsparteitagsgelände ist damit etwa zehnmal so groß wie die Nürnberger Altstadt und stellt heute eines der größten erhaltenen architektonischen Relikte der NS-Zeit dar (vgl. Abb. 20, 21).[583]

Während die Reichsparteitage der NSDAP zwischen 1933 und 1938 lediglich einmal jährlich – etwa eine Woche lang – auf dem seit 1933 sukzessive architektonisch und urbanistisch gestalteten Areal stattfanden, hatten die großdimensionierten und kostenintensiven Architekturen das ganze Jahr über Bestand. Dieser Aspekt wird in der Forschung gelegentlich als Missverhältnis herausgestellt, hätten als Ort für politische Veranstaltungen und Kongresse auch eine Mehrzweckhalle sowie möglicherweise eine mit einfachen Tribünen umbaute Freifläche und Lagerflächen ausgereicht. Das Reichsparteitagsgelände diente jedoch darüber hinaus – und in erster Linie – maßgeblich der Erzeugung der „Volksgemeinschaft" als nationalsozialistische Variante des allgemeinen utopischen Ziels einer harmonischen und glücklich zusammenlebenden Gemeinschaft. Und für diesen Versuch der Errichtung einer Utopie wurden offenbar – zumindest seitens Hitlers – keine Kosten und Mühen gescheut. Die vermeintlich harmonische und einheitliche „Volksgemeinschaft", die mit den Reichsparteitagen und den entsprechenden Architekturen erzeugt wurde und durch intensive mediale Verbreitung über Nürnberg hinaus wirksam werden konnte, beruhte auf dem Einschluss derjenigen, die der NS-Ideologie zufolge zum „deutschen, arischen Volk" gehörten und dem Ausschluss derjenigen, die nicht dazu gehörten, und stand somit für Hitler auch stets im Dienst seiner Expansions- und Vernichtungspolitik. Der Volkskörper und der politische Körper, der in der Führerfigur Hitlers kulminierte, standen dabei in einem von der NS-Ideologie postulierten Abhängigkeitsverhältnis.

Nachfolgend sollen weniger die herrschaftlich-totalitären, Menschen einschüchternden, kleinmachenden und regulierenden Aspekte der Architektur und des Städtebaus im Vordergrund stehen, sondern vor allem deren Potenzial einen utopischen Zustand zu erzeugen, in dem Menschen zu einer „Volksgemeinschaft" geeint sind, die zum temporären Funktionieren des NS-Regimes beitragen konnte. So wird verständlich, warum das Reichsparteitagsgelände als megalomane Anlage ausgebaut wurde und werden sollte. Nicht nur der so oft angeführte Speersche „Ruinenwert", wobei die Ruinen in der Zukunft einst von einer glorreichen NS-Ge-

[582] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 31.
[583] Huse 1997, S. 46.

schichte zeugen sollten, spielte hierbei eine Rolle, sondern ebenso die physisch-reale Konstruktion dieser, für Hitler und seine Anhänger, idealen Zukunft in der Gegenwart als Werbekampagne und Überzeugungsfaktor für die Unterstützung der NS-Politik.

Im Anschluss gilt es eine Skizze der historischen, finanziellen, bürokratischen und sozialen Strukturen der Reichsparteitage sowie die urbanistische und architektonische Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes darzulegen. Dabei soll schwerpunktmäßig untersucht werden, wie das Reichsparteitagsgelände als utopischer Raum gestaltet wurde und wie die Utopie der „Volksgemeinschaft" durch Architektur und Städtebau, gemeinsam mit den Teilnehmern und Zuschauern sowie entsprechender propagandistischer Kommunikation, erzeugt werden konnte.

3. 1. Forschungsstand und Quellenlage zum Reichsparteitagsgelände

Seit den 1970er Jahren erschienen zahlreiche Publikationen über die Architektur im Nationalsozialismus, wobei zunächst vor allem Überblickswerke sowie Arbeiten über Albert Speer und die „Führerstädte", besonders „Germania", publiziert wurden.[584] Wolfgang Schäche legte mit „Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der ‚Reichshauptstadt' durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen" (1984) und „Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung" (1991) zentrale Überblickswerke besonders in Hinblick auf Speer, Germania und das Bauen zur Zeit des Nationalsozialismus in Berlin vor. Peter Reichels Arbeit „Der schöne Schein des dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus" (1993), in der er u.a. die Massenwirkung des Nationalsozialismus durch Architektur und Städtebau untersuchte, wobei er kurz auch auf das Reichsparteitagsgelände zu sprechen kommt, kann in dieser Hinsicht als grundlegend gelten. Neben zahlreichen kritischen Darstellungen über die NS-Architektur gehören Léon Kriers „Albert Speer. Architecture 1932–1942" und Joachim Fests Publikationen über Albert Speer zu den Negativbeispielen relativierender, zu unkritischer und falscher Darstellungen über Albert Speer und die Architektur des Nationalsozialismus.[585] Dahingegen zeichnet sich die Publikation von Magnus Brechtken über Speer neben ihrer bestens recherchierten, gut strukturierten und eingängigen Lesart auch durch die detaillierte Dekonstruktion der von Speer und Joachim Fest verbreiteten und oft zitierten falschen Informationen und Darstellungen zu Speers planerischer und politischer Tätigkeit im nationalsozialistischen Deutschland aus.[586] Über Ludwig

[584] Siehe etwa: Joachim Petsch: Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich, München/Wien 1976.
[585] Léon Krier: Albert Speer. Architecture 1932–1942. Archives d'Architecture Moderne, Brüssel 1985; Joachim Fest: Speer. Eine Biographie, Berlin 1999; auch übernahm Fest in Bezug auf die SS und die Wewelsburg die „in der Populärkultur geläufige[n] Märchen", dass dort kultische, mythische Rituale und „Feierstunden" stattgefunden hätten (Kingsepp 2015, S. 96f.).
[586] Magnus Brechtken: Albert Speer. Eine deutsche Karriere, München 2017.

Ruff, den anderen zentralen Architekten des Reichsparteitagsgeländes, findet sich nur wenig Forschungsliteratur. Die umfangreichen Ausstellungskataloge „Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945“ (1993) sowie „Bauen in Nürnberg 1933-1945. Architektur und Bauformen im Nationalsozialismus“ (1995) konnten für diese Arbeit als aufschlussreiche Überblickswerke herangezogen werden. Als zentrale Informationsquelle zu der Architektur und den Planungs- sowie Verwaltungsstrukturen des Reichsparteitagsgeländes erwies sich die bis heute als maßgebend anzusehende Arbeit von Yasmin Doosry, „Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen... Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg“ (2002), in der sich zahlreiche Archivquellen abgedruckt und ausgewertet finden. Das von Bernd Ogan und Wolfgang W. Weiß herausgegebene „Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, München 1992“ versammelte die ersten Interpretationsansätze zum Reichsparteitagsgelände und seiner Architektur, wodurch es einen Referenzrahmen für die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Interpretationen bot. Eine der frühesten Arbeiten zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg liegt mit „Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. Entstehung, Kennzeichen, Wirkung. Eine Einführung zur Begehung des ehemaligen NS-Parteitagsgeländes“ (1984) von Thomas Wunder vor.

Weitere Publikationen, die auch die Architektur des Reichsparteitagsgeländes diskutieren, stammen vor allem von Historikern und/oder Politikwissenschaftlern und vernachlässigen zumeist eine ausführliche Diskussion und Interpretation der Architekturen des Reichsparteitagsgeländes.[587] Dennoch leisten besonders Siegfried Zelnhefer und Alexander Schmidt seit den 1990er Jahren wichtige Grundlagenarbeit über das Reichsparteitagsgelände – auch in Bezug auf seine Architekturen.[588] Zahlreiche Publikationen dieser Autoren erwiesen sich als hilfreiches Sekundärquellenmaterial.

Über die Kongresshalle existiert eine Monografie von Hans-Christian Täubrich, „Die Kongresshalle Nürnberg. Architektur und Geschichte“ (2014), die zwar Hintergrundinformationen über das Gebäude bereitstellt, jedoch in erster Linie aus historischer und weniger aus architekturhistorischer Perspektive geschrieben ist. Markus Urban schlug mit seiner Dissertation „Die Konsensfabrik. Funktion und Wahrnehmung der NS-Reichsparteitage. 1933–1941“ (2007) eine weitere Deutung der Reichsparteitage in Hinblick auf deren Funktion und Wirkungsweise vor, die sowohl die Perspektive der Reichsparteitagsteilnehmer und der Parteielite als auch die mediale Präsentation der Reichsparteitage in den Blick nimmt, und sich in dieser Hinsicht als informativ erwies, wenn auch einigen Argumentationslinien und Aspekten, wie

[587] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992: Ernst Eichhorn ist als Kunsthistoriker an dieser Publikation beteiligt, Rudolf Käs ist Historiker und Politikwissenschaftler, Bernd Ogan Pädagoge (Studium Philosophie, Theologie, Germanistik).

[588] Siehe u.a.: Zelnhefer 1991; Schmidt 2002.

der einseitig auf die sakrale Dimension der Reichsparteitage fokussierten Interpretation, nicht immer zuzustimmen war. Anregend für die Untersuchung des Reichsparteitagsgeländes erwies sich zudem der von Carolin Höfler und Matthias Karch herausgegebene Ausstellungskatalog „Marschordnungen. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg“.[589]

Es lässt sich feststellen, dass die Forschung zur Architektur und dem Städtebau der NS-Zeit mittlerweile zu zahlreichen Konsensen gekommen ist, wie der zentralen Erkenntnis, dass die Jahre 1933-45 hinsichtlich des Baugeschehens, Baustils und der Architekten keine Zäsur darstellten, sondern durch zahlreiche Kontinuitäten mit den vorangegangenen und nachfolgenden Jahren gekennzeichnet sind, oder dass während der NS-Zeit durchaus ein Stilpluralismus vorhanden war, wobei verschiedene Bauaufgaben mit unterschiedlichem Aussehen einhergingen und auch über die Zeit hinweg nicht unbedingt stabil blieben (vgl. etwa den „Heimatschutzstil“ im Wohnungsbau und Repräsentationsarchitekturen). Weiterhin bestehen jedoch Uneinigkeiten über die Existenz einer totalitären Architektur sui generis, oder etwa über die Wirkungsweise und den Stellenwert der NS-Architektur zwischen Herrschaft, Ideologie und Utopie – zwischen Hitler, „Volkskörper“, Gemeinschaft und Individuum.

Die Architekturen des Reichsparteitagsgeländes werden in der Forschung zumeist von der Herrschaftspraxis Hitlers ausgehend und dem damit einhergehenden gewalttätigen, menschenverachtenden und -vernichtenden Regime als „Machtarchitekturen“, „Größenwahn“, „Kulissen der Gewalt“, „Böse Orte“ und „Inszenierungen der Diktatur“ gedeutet.[590] Auf die ideologische Dimension der Reichsparteitage und ihrer Architekturen wurde in diesem Kontext ebenso verwiesen wie auf ihre Theatralität und ihren sakralen, pseudo-religiösen Charakter.[591] Mit „Ort der Massen“ nahmen Eckart Dietzfelbinger und Gerhard Liedtke schon im Titel den Aspekt der Reichsparteitagsanlage auf, dass diese eben nicht nur für die Parteieliten und Hitler sowie deren Machtdemonstrationen errichtet wurden, sondern für eine Vielzahl von Menschen, die hier jedoch wiederum lediglich als gesteuerte „Masse“ Beachtung finden.[592] Arbeiten, die die Architekturen des Reichsparteitagsgeländes als gebaute Utopie und in dieser Hinsicht als Mittel der Politik und politische Kommunikation im Sinne einer „Ästhetisierung von Politik“, aber auch auf der Rezeptionsebene als Erzeugung politischer Handlungsbereitschaft

[589] Siehe: Kat. Ausst. Berlin 2016.

[590] „Machtarchitekturen“ u.a.: in Stadtführern und zahlreichen Zeitschriften und Zeitungen vgl.: Spiegel 21/2006, S.157; „Größenwahn“ u.a. in: Ute Fickel/Heinz Gabler/Wolfgang Meyer: Zu Stein gewordener Größenwahn. Das ehemalige Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, in: Aribert Bach/Herwig Buntz (Hrsg.): Historische Exkursionen in Franken und der Oberpfalz, Dillingen 1999, S. 349-366; „Kulissen der Gewalt“ u.a.: Centrum Industriekultur Nürnberg 1995; „Böse Ort“ u.a.: Stephan Porombka/Hilmar Schmundt (Hrsg.): Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute, Berlin 2006; „Inszenierung der Diktatur“ u.a. in: Werner Durth: Die Inszenierung der Diktatur, 2016, in: Werner Durth/Paul Sigel (Hrsg.): Baukultur. Spiegel gesellschaftlichen Wandels, Berlin 2016 [über. Orig. 2010], S. 326-336.

[591] Vgl. u.a. Doosry 2002; Krauter 1997.

[592] Eckart Dietzfelbinger/Gerhard Liedtke: Nürnberg - Ort der Massen: Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erbe, Berlin 2004.

durch eine wirkmächtige Synthese von Architektur, Individuum und Gemeinschaft untersuchen, fehlen bisher weitestgehen. Das Studium zeitgenössischer Zeitschriften, Wochenschauen und Filme war ebenso ein unerlässlicher Aspekt für die adäquate Bewertung der Inszenierung der Reichsparteitagsarchitektur und ihrer offiziellen, ideologischen Darstellungen.

3. 2. Die Parteitage der NSDAP 1923-29

3. 2. 1. Der erste Parteitag in München (1923)

Der erste Parteitag der NSDAP fand vom 27. bis zum 29. Januar 1923 in München statt.[593] Die seit 1920 jährlich stattfindende Generalmitgliederversammlung der Partei wurde nun erstmalig in diesem Kontext abgehalten. Zum weiteren Programm gehörten neben Reden auch musikalisch begleitete Versammlungen in Wirtshäusern und Festsälen, eine politische Feier auf dem Marsfeld vor dem Zirkus Krone sowie ein Festumzug durch den öffentlichen Raum.[594] Auch die „Fahnenweihe" als zeremonieller Höhepunkt war hier erstmals Bestandteil des Parteitagprogramms und sollte es bei allen zukünftigen Parteitagen der NSDAP bleiben. „Hitler vereidigte die SA-Männer auf die Fahne der ‚Bewegung' und übergab zum ersten Mal in der Parteigeschichte der NSDAP Standarten an die vier SA-Hundertschaften, die sich am meisten um die ‚Bewegung' verdient gemacht hatten – mit dem Befehl, ‚dieses Zeichen des Glaubens zum Zeichen des Sieges und damit zur Flagge eines neuen Deutschlands zu machen'".[595] Diese Fahne wurde später auch „Blutfahne" oder „Sturmfahne des 9. November" genannt, da sie angeblich am 9. November 1923 beim „Hitlerputsch", dem gescheiterten Versuch Adolf Hitlers und Erich Ludendorffs samt Unterstützer mittels Gewalt in München politische Macht zu erlangen, mitgeführt und mit Blut des erschossenen Fahnenträgers getränkt worden war.[596] Während Hitler nach dem gescheiterten Putsch bis Ende 1924 im Gefängnis Landsberg saß, verwandelte er das blutige Scheitern in einen „Triumph von ‚Märtyrern'" und verlieh der Fahne den Charakter einer Reliquie sowie den Status einer Devotionalie und machte den Fahnenträger der SA so zu einem – dem ersten – Märtyrer der „NS-Bewegung".[597] Auf der Planungs- sowie Durchführungsebene bereitete dieser erste Parteitag – noch vor dem Hitler-Putsch – erhebliche Probleme. Die NSDAP hatte ursprünglich eine Feier auf dem Königsplatz vorgesehen, die das Bayerische Staatsministerium des Inneren ebenso wenig genehmigte wie sämtliche Versammlungen und Veranstaltungen der Partei unter freiem Himmel.[598]

[593] Ogan/Weiß 1992, S. 79.
[594] Doosry 2002, S. 18ff.
[595] Ogan/Weiß 1992, S. 80; Doosry 2002, S. 35.
[596] Ebd., S. 35.
[597] Kershaw 2002, S. 327.
[598] Doosry 2002, S. 19; Zelnhefer 1991, S. 12ff.

Nach Äußerungen Hitlers am 25. Januar 1923 gegenüber der Polizeidirektion, die diese als Gewaltandrohung werteten, verhängte die bayerische Staatsregierung unter Eduard von Knilling nach Absprache mit Polizeipräsident Eduard Nortz den Ausnahmezustand über Bayern, da „die möglichen Ausschreitungen der NSDAP als ‚gefahrbringend für den Staat'" eingestuft wurden.[599] Mit Hilfe des verhängten Ausnahmezustands hätte der Parteitag, auch „ohne der Partei die Absicht einer Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit nachweisen zu müssen", unterbunden werden können. Allerdings mangelte es der bayerischen Regierung an Unterstützung seitens der staatlichen Ordnungs- bzw. Sicherheitskräfte. „Der Reichswehrkommandant von Bayern, General von Lossow, gab Nortz zu verstehen, daß – falls ein Verbot der NSDAP-Veranstaltungen Unruhen auslösen sollte – der Polizeipräsident bei der Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung nicht mit der Unterstützung der Reichswehr rechnen könne". Da Nortz zudem innerhalb der Polizei mit ebenso wenig Unterstützung rechnete, und offenbar den Besuch Hitlers und Ernst Röhms am 26. Januar „fälschlich als Unterwerfungsakt [ge]deutet" hatte, wobei diese lediglich erneut den Reichsparteitag zu genehmigen gesucht hatten, empfahl er der Regierung „nicht offensiv gegen das Parteitreffen der NSDAP einzuschreiten". In dieser Unterredung am 26. Januar handelten Nortz einerseits, und Hitler sowie Röhm andererseits, die Bedingungen für den Ablauf des geplanten Parteitages aus. Diese wurden in der Folge weitestgehend durch die Regierung bestätigt. Allerdings lehnte sie die Durchführung der beantragten zwölf Massenversammlungen am 27.01.1923 ab.[600] Die NSDAP erhielt schließlich die Genehmigung zur Durchführung ihres Parteitages mit entsprechenden Einschränkungen, etwa keine Veranstaltungen unter freiem Himmel abzuhalten, „keine Musikzüge zu bilden" sowie anstatt von geplanten „zwölf nur sechs Versammlungen abzuhalten".[601] Trotzdem zog Hitler zu Veranstaltungsbeginn am Samstag (27.01.) durch zwölf, und nicht wie genehmigt durch sechs, Wirtshäuser und Festsäle, in denen sich zahlreiche Menschen versammelt hatten, um an jedem Ort eine etwa zehnminütige Rede zu halten.[602]

Am Sonntagvormittag (28.01.) führte Hitler zunächst auf dem Marsfeld vor dem Zirkus Krone – damals Münchens größtem Versammlungsraum – die Fahnenweihe und -übergabe nach einem zuvor festgelegten Stellungs- und Ablaufplan durch.[603] Im Anschluss an diese zweiein-

[599] Auch nachfolgend: Doosry 2002, S. 19.
[600] Ebd., S. 19; zum Ablauf des Reichsparteitages 1923 in München siehe: Doosry 2002, S. 34f., ebd., S. 37f., Zelnhefer 1991, S. 15ff.
[601] Doosry 2002, S. 20; BAK, NS 26/385: Schreiben vom 27.1.1923 der NSDAP an die Polizeidirektion München betr. Versammlungsgenehmigung, zit. nach: Doosry 2002, S. 425.
[602] Ogan/Weiß 1992, S. 80; Doosry 2002, S. 20.
[603] Ebd., S. 20; ebd., S. 425.

halbstündige Feier fand ein Festumzug statt, an dem „etwa 5000 bis 6000 Männer“ der Wehrverbände sowie der SA teilnahmen.[604] Etwa 15.000 Menschen verfolgten den Umzug.[605] Die Männer zogen unter Begleitung einer Musikkappelle prozessionsartig durch die Stadt Richtung Kindlkeller und Salvator-Keller, wo ab 17 Uhr ein Unterhaltungsprogramm mit Musik und Theater stattfand.[606] Auf dem Weg dorthin nahm Hitler in der Schwanthaler Straße den „Vorbeimarsch“ von der SA ab.[607] Am Montag fand abschließend die Generalmitgliederversammlung im Zirkus Krone statt.

Siegfried Zelnhefer stellte als „[w]esentliche Elemente dieses ersten Parteitages“ „Massenversammlungen, Hitler-Reden, Umzug durch die Stadt, Vorbeimarsch vor Hitler, Standartenweihe und ein Unterhaltungsprogramm“ heraus, die allesamt „Grundlagen für einen jeden Parteitag im ‚Dritten Reich‘“ blieben.[608] Diese „unverrückbare[n] Elemente des späteren, immer wiederkehrenden Veranstaltungsrituals“ finden sich ebenso wie die pseudo-religiösen Dimensionen einzelner Programmpunkte, schon 1923 in München, jedoch wird dieses Repertoire im Laufe der Zeit ergänzt – und zwar in eklatantem Maße durch die Architektur und den Ort des Reichsparteitagsgeländes.[609] 1924 und 1925 konnten die Parteitage der NSDAP nicht stattfinden, da die Partei nach dem Novemberputsch 1923 verboten worden war.[610]

3. 2. 2. Der Parteitag in Weimar (1926)

Der zweite Parteitag fand nach der Aufhebung des Parteiverbots im Januar 1926 und der Neugründung der NSDAP im Februar 1926, vom 3. bis zum 4. Juli 1926 in Weimar statt.[611] Da Thüringen kein Redeverbot für Hitler erteilt hatte, bestimmte die NSDAP auf der Generalmitgliederversammlung am 22. Mai 1926 im Münchner Bürgerbräukeller Weimar als Veranstaltungsort des nächsten Parteitages.[612] Die Mitgliederversammlung der Partei fand 1926 nicht mehr wie 1923 im Kontext des Parteitages statt. Diese Generalmitgliederversammlung wählte Parteivorstände wie auch die Führungsperson, die sowohl in der Satzung von 1921 als auch in der von 1926 „als ‚über dem Vorstand stehend‘ definiert“ wurde.[613] „Zur alleinigen Richtlinie seines Handels bestimmte sie Parteiprogramm und Vereinssatzung der NSDAP und entband ihn in seinen Entscheidungen ausdrücklich von Mehrheitsbeschlüssen“. Die Führungsperson,

[604] Ebd., S. 20; Ogan/Weiß 1992, S. 80.
[605] Ebd., S. 80.
[606] Ebd., S. 80; Doosry 2002, S. 20.
[607] Ebd., S. 20.
[608] Ogan/Weiß 1992, S. 80.
[609] Ebd., S. 80.
[610] Doosry 2002, S. 27.
[611] Ogan/Weiß 1992, S. 80; Doosry 2002, S. 23.
[612] Hitler hatte aufgrund seiner Aussagen im Rahmen der NSDAP-Neugründung Redeverbot erhalten, „das Bayerns Ministerpräsident Heinrich Held am 9.3.1925 aussprach. Bayern hob es im März 1927 und Preußen sogar erst im September 1928 auf“ (zit. nach: Doosry 2002, S. 430); Doosry 2002, S. 23.
[613] Auch nachfolged: Ebd., S. 26.

Hitler, musste jedoch der Generalmitgliederversammlung gegenüber Rechenschaft ablegen – dies war in den Satzungen von 1921 und 1926 verankert. Allerdings ermöglichte „der ‚Parteitagsparagraph', der den Treffen der NSDAP die ‚Ermöglichung einer innigen Verbindung und dauernden Fühlungnahme der einzelnen Ortsgruppen mit der Parteileitung' als Aufgabe zuwies" die Herabsetzung der Bedeutung der Mitgliederversammlung. Zwar fanden diese Generalmitgliederversammlungen der Partei noch bis 1931 jährlich statt, verloren allerdings „zugunsten der Parteitage, deren Durchführung nur vom Parteivorsitzenden angeordnet werden konnte und nicht wie bei den Mitgliederversammlungen durch die Vereinssatzung vorgesehen waren, zunehmend an Bedeutung und wurden schließlich ganz durch sie ersetzt".[614] Darüber hinaus war der Parteitag in Weimar dem Münchner Parteitag sehr ähnlich, jedoch wurden die Stadtauflagen von der NSDAP weitestgehend eingehalten. Das Ritual der Fahnenweihe wurde seit dem Parteitag in Weimar am Sonntagmorgen durch die von Hitler vollzogene Berührung der Standarten mit der „Blutfahne" durchgeführt und erinnert darin an römisch-katholische Gottesdienste und die Eucharistie.[615]

3. 2. 3. Der Deutsche Tag 1923 und die Parteitage in Nürnberg 1927 und 1929

Am 1. und 2. September 1923 wurde unter Beteiligung der NSDAP in Nürnberg, noch vor dem „Novemberputsch", der „Deutsche Tag" veranstaltet.[616] Völkisch-nationalsozialistische Kreise feierten hier den Jahrestag des Sieges deutscher Truppen über französische in der Schlacht bei Sedan am 1. September 1870 sowie die Kapitulation Frankreichs am darauffolgenden Tag.[617]

Aus nationalsozialistischer Sicht handelte es sich dabei um eine gelungene Veranstaltung, bei der alle geplanten Feiern, Auf- und Abmärsche in der Stadt – beispielsweise am Hauptmarkt – und auch im Luitpoldhain so durchgeführt werden konnten wie geplant. Dies war maßgeblich das Verdienst des Leiters des Staatspolizeiamtes Nürnberg-Fürth, Heinrich Gareis.[618] Der Deutsche Tag wurde alsdann im Rahmen des ersten Parteitags nach der „Machtübernahme" 1933 durch die Nationalsozialisten genutzt, um deren 10-jähriges Jubiläum parteilicher Veranstaltungen in Nürnberg zu inszenieren.[619] Zudem konnte der Bezug auf die Veranstaltung

[614] Ebd., S. 26; die Satzung des Nationalsozialistischen Deutschen Arbeitervereins schrieb München als Ort der Generalmitgliederversammlung vor (ebd., S. 23); ebd., S. 433.
[615] Ebd., S. 35ff.
[616] Ebd., S. 22.
[617] Schellack 1988, S. 278ff.
[618] Doosry 2002, S. 22.
[619] Norbert Frei hat gezeigt, dass Hitler und die Parteielite den Terminus „Machtübernahme" deutlich öfter verwendeten als „Machtergreifung" und dass ersterer bei offiziellen Reden und Verlautbarungen ebenso dominierte wie bei internen Besprechungen. In der nach Außen kommunizierten Selbstdarstellung des Dritten Reichs wurde so vor allem der im Verhältnis zu dem vor allem retrospektiv in den Geschichtswissenschaften

vor dem Verbot der NSDAP im Zuge des „Novemberputsches“ dienstbar gemacht werden, um das Parteiverbot so aus der Parteigeschichte zu exkludieren, um damit die vermeintliche Erfolgsgeschichte der Partei zu verlängern. Aber gleichzeitig ließen sich dadurch weiterhin die Kampfgeschichte „der Bewegung“ und ihr Durchhaltevermögen assoziieren sowie auf Grund die Machtübernahme 1933 nachträglich ihre vermeintliche Stärke als auch die Richtigkeit und der Sinn der vorangegangen „Kämpfe“ und Bemühungen behaupten.

Sowohl 1923, als auch bei den Parteitagen der NSDAP im Sommer 1927 und 1929, wurde stets, neben anderen Veranstaltungsorten in der Innenstadt, der am Stadtrand gelegene Luitpoldhain genutzt.[620] Der erste Nürnberger und insgesamt dritte Parteitag wurde vom 19. bis zum 21. August 1927 abgehalten.[621] Ein bayerischer Veranstaltungsort war nach der Aufhebung des Redeverbots für Hitler Anfang des Jahres wieder möglich geworden.[622] Dass die Wahl dabei auf Nürnberg und nicht etwa auf München fiel, hing vermutlich in erster Linie mit der problematischen Genehmigungs- und Durchführungsphase des ersten Münchner Parteitages, auch im Verhältnis zu dem aus nationalsozialistischer Sicht reibungslosen Ablauf des Deutschen Tages in Nürnberg, zusammen. Bei dem Deutschen Tag hatte es zwar zahlreiche gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen Nationalsozialisten und Anhängern der Linkspartei gegeben, doch die Polizei unter der Leitung Gareis‘ ließ die Nationalsozialisten gewähren.[623] Reichspropagandaleiter und Reichsorganisationsleiter Gregor Strasser begründete bei der Generalmitgliederversammlung 1928, bei der wiederum Nürnberg als Veranstaltungsort des Reichsparteitages 1929 bekannt gegeben wurde, die Entscheidung für den Veranstaltungsort Nürnberg wie folgt: „Die Wahl des Ortes richtet sich auch nach der politischen Konstellation. Es müsse eine Stadt gewählt werden, wo weder eine rote Regierung noch die große Koalition im letzten Augenblick uns ungeheure Prügel zwischen die Beine werfen könne“.[624]

Bei der Durchführung des Parteitages 1927 wurde nahezu allen Anträgen der NSDAP ohne Einschränkungen stattgegeben.[625] Sie konnten die „Fahnenweihe“ auf den Landschaftsterras-

---

verwendeten Begriff „Machtergreifung“, der weniger kämpferische, weniger aggressive und zudem demokratisch-legalere (die Macht freiwillig abgebend) sowie prozesshaft konnotierte Begriff „Machtübernahme“ verwendet, der sich auch besser als Alternative zu „Revolution“ eignete, da „Revolution“ vor allem mit der Oktoberrevolution in der Sowjetunion konnotiert war. Deshalb – als etablierter historischer Begriff der NS-Zeit – soll „Machtübernahme“ auch hier bevorzugt Verwendung finden (vgl. Norbert Frei: „Machtergreifung“. Anmerkungen zu einem historischen Begriff, 1983, S. 139ff.).

[620] Doosry 2002, S. 161.

[621] Ogan/Weiß 1992, S. 81.

[622] Doosry 2002, S. 27.

[623] Ebd., S. 22.

[624] Tyrell 1969, S. 209 (Dok. 80), zit. nach: Doosry 2002, S. 27; seit 1926 war Gregor Strasser Reichspropagandaleiter der NSDAP und seit Anfang 1928 Reichsorganisationsleiter der Partei. Robert Ley wurde im Dezember 1932 sein Nachfolger als Reichsorganisationsleiter der NSDAP.

[625] StadtAN, C7/I Nr.775: Schreiben vom 18.6.1927 der NSDAP Ortsgruppe Nürnberg an den Stadtrat Nürnberg betr. Genehmigung vom 25.7.1927 des RPT, zit. nach: Doosry 2002, S. 27.

sen und Spielwiesen im Luitpoldhain abhalten, sowie den Hauptmarkt in der Nürnberger Altstadt mit Tribünen ausstatten, so dass die anwesenden Menschen dem „Vorbeimarsch“ an Hitler besser folgen konnten. Des Weiteren „erlaubte [die Stadt] den ‚Fackelzug‘ und den ‚Abmarsch‘ von SA- und SS-Formationen vom Luitpoldhain zum Hauptmarkt und stimmte dem Verkauf von Festabzeichen und Postkarten auf Straßen, Plätzen und Lokalen zu. Nur zur Vermeidung von Verkehrsstockungen forderte sie die Nationalsozialisten auf, ihre Marschrouten zu ändern und entsprach nicht ihrem Wunsch, den Straßenbahnbetrieb für die Dauer ihrer Umzüge einzustellen“.[626]

Der Parteitag 1928 musste auf Grund finanzieller Schwierigkeiten der NSDAP abgesagt werden.[627] Obwohl die finanzielle Lage der Partei 1929 weiterhin prekär blieb, veranstaltete die NSDAP 1929, erneut in Nürnberg, ihren bisher größten und umfangreichsten Parteitag.[628] Auch hier kam die Stadt den Forderungen der NSDAP in den meisten Punkten – und umfangreicher als 1927, denn nun sperrte sie zum Beispiel auch Plätze und Straßen für die Umzüge der NSDAP ab – nach, so dass erneut die Terrassen und Wiesen im Luitpoldhain, der Hauptmarkt, Schulen und Turnhallen als Massenquartiere sowie Säle in der Stadt für Sondertagungen genutzt werden konnten.[629] Zudem fungierten die Luitpoldhalle, das Alte Stadion und der Rasenplatz vor dem Vorhof des Gefallenendenkmals als Veranstaltungsorte des Parteitages 1929. Auch Schulen und Turnhallen, die 1927 noch nicht von der Ansbacher Regierung zur Vermietung an die NSDAP freigegeben worden waren, konnten nun als Quartiere genutzt werden.[630] 1927 waren die meisten Teilnehmer in der Luitpoldhalle untergebracht worden, die 1929 zusätzlich zu Zelten und Scheunen als Massenunterkunft genutzt wurde.[631] Nur Ehrengäste wurden in Hotels und Privatunterkünften untergebracht. Ausgewählte städtische Gebäude wie das Germanische Nationalmuseum wurden mit Licht angestrahlt und mit Hakenkreuzfahnen versehen.[632] Auch die Luitpoldhalle sollte mit Fahnen ausgestattet werden. Dies untersagte die Stadt allerdings ebenso wie die Nutzung des Gefallenendenkmals selbst.[633]

Während dieses Parteitags kam es jedoch, anders als 1927, zu extremen Ausschreitungen wie der Zerstörung „von Lokalen politischer Kontrahenten, der Beleidigung jüdischer Fahrgäste

---

[626] Doosry 2002, S. 27.
[627] Ebd., S. 27f.; zudem fanden 1928 die Reichs- und Landtagswahlen statt, welche ebenso finanzielle Mittel benötigten.
[628] 1929 war das zehnjährige Bestehen der Partei. Auf die Bedeutung des Reichsparteitages in diesem Kontext wies Hitler 1928 bei der Führertagung in München hin (vgl. Doosry 2002, S. 39); Doosry 2002, S. 28; StadtAN, C7/I Nr. 871: Schreiben vom 5.6.1929 der NSDAP Ortsgruppe Nürnberg an der Stadtrat Nürnberg betr. RPT vom 1. bis 4. 8. 1929, in: Doosry 2002, S. 434.
[629] Auch nachfolgend: Doosry 2002, S. 29.
[630] Ebd., S.29; siehe auch: StadtAN, C7/I Nr. 871 und Nr. 775, in: Doosry 2002, S. 435.
[631] Doosry S. 39; es wurde Zelte auf der ehemaligen Festwiese für 400-500 SA-Männer aufgestellt.
[632] Ebd., S. 29; ebd., S. 435.
[633] Ebd., S. 29.

in der Straßenbahn bis hin zu schwerer körperlicher Misshandlung, Mordversuch und Totschlag".[634] Diese gewalttätigen Übergriffe und brutalen Auseinandersetzungen während des Parteitages 1929 waren wohl neben anhaltenden finanziellen Problemen der NSDAP ein entscheidender Grund dafür, weshalb die Parteitage 1930 sowie 1931 aufgrund eines entsprechenden Votums des Nürnberger Stadtrates nicht mehr stattfinden konnten.[635] Um einen alternativen Veranstaltungsort bemühte sich die NSDAP – wegen ihrer begrenzten finanziellen Mittel sowie möglicherweise ihrer schlechten Reputation bei auch anderen Regierungsvorsitzenden – nicht. Die Finanzierungssituation der Reichsparteitage war für die Stadt Nürnberg neben den Ausschreitungen von 1929 ein weiterer Grund sich gegen die Durchführung der Parteitage in den beiden folgenden Jahren auszusprechen. Die NSDAP hatte sich bereits nach dem Parteitag 1927 geweigert, die Kosten für die Reinigung und Wiederinstandsetzung der entsprechenden Anlagen zu tragen, da dieser Parteitag mit einem finanziellen Defizit von 20.000 RM beendet worden war.[636] 1932 veranstaltete die NSDAP wiederum keinen Parteitag, um ihre finanziellen Ressourcen auf den bevorstehenden Wahlkampf verwenden zu können – möglicherweise auch aufgrund der Verweigerungen der Stadt Nürnberg der Jahre 1930 und 1931 und der damit einhergehenden Befürchtung, dass diese 1932 erneut ein Votum gegen den Reichsparteitag in Nürnberg einlegen würde.[637] Zudem herrschte seit 1929 seitens der SPD eine große Unzufriedenheit mit dem brutalen Verlauf des Parteitags und mit der Nürnberger Polizei, der sie vorwarf zu spät eingeschritten zu sein.[638]

3. 3. Die „Stadt der Reichsparteitage"[639]

3. 3. 1. Der Parteitag 1933 in Nürnberg

Der erste Parteitag nach der „Machtübernahme" Hitlers fand vom 30. August 1933 bis zum 3. September 1933 statt und trug den offiziellen Titel „Sieg des Glaubens".[640] In seiner Eröffnungsrede dieses Parteitages verkündete Hitler:

---

[634] Doosry 2002, S. 29; siehe auch: StadtAN, C7/I Nr. 871, in: Doosry 2002, S. 435; Zelnhefer 1991, S. 45ff.
[635] Doosry 2002, S.16.
[636] Ebd., S. 28; vgl. StadtAN, C7/I Nr. 775 u.a. Beschluss des Verwaltungs- und Polizeisenats vom 28.8.1927, nach: ebd., S. 434.
[637] Ebd., S. 31.
[638] Ebd., S. 30.
[639] „Mit einem öffentlichen Erlaß des Reichsinnenministeriums vom 7. Juli 1936 war der Begriff der ‚Stadt der Reichsparteitage' gleichsam ‚amtlich' und mußte fortan auch auf offiziellen Schriftstücken geführt werden" (Centum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 37).
[640] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 29; die Kommunistische Allunions-Partei der Sowjetunion nannte ihren Parteitag im Januar/Februar 1934 übersetzt „Parteitag der Sieger".

„Schon zweimal hat die Gastfreundschaft dieser Stadt es uns ermöglicht, hier einen Reichsparteitag abzuhalten, und ich glaube es gibt keine andere Stadt in Deutschland, die es mehr verdiente, die Reichsparteitage der deutschen Bewegung in ihren Mauern aufzunehmen. Ich habe mich deshalb entschlossen zu bestimmen, daß unsere Parteitage jetzt und für immer in dieser Stadt stattfinden. Wir wollen damit zugleich anknüpfen an die große Vergangenheit und bekunden, daß unsere Bewegung nichts anderes ist als die Fortsetzung nicht nur deutscher Größe, sondern auch deutscher Kunst und deutscher Kultur. Wir wollen damit auch bekunden, daß es gilt, daß unsere Bewegung sich selbst ihre eigene Tradition schaffe".[641]

Indem Hitler die Verweigerungen der Stadt Nürnberg, die Reichsparteitage der Jahre 1930 sowie 1931 aufzunehmen, außen vorließ – ebenso wie die nicht stattgefundenen Parteitage der anderen Jahre – und im Gegenteil die „Gastfreundschaft" der Stadt betonte, die „[s]chon zweimal" Veranstaltungsort der Reichsparteitage gewesen sei, evozierte er zum einen das Bild einer kontinuierlichen und 1933 schon traditionsreichen Geschichte der „Bewegung". Zum anderen erhob Hitler mit seiner Rede die Stadt Nürnberg und ihre Mitarbeiter in den Rang loyaler und treuer Unterstützer von Beginn an. Die Stadt Nürnberg wird somit ex post zur vorbildlichen Metapher eines idealen, nämlich treuen, gläubigen und überindividuellen Parteimitglieds stilisiert, das für sein die NSDAP unterstützendes Verhalten belohnt wird. Zugleich betonte Hitler mit dieser Rede seine vermeintliche Autorität, indem er angab, Nürnberg „jetzt und für immer" zum Austragungsort der Reichsparteitage „bestimmt" zu haben, was jedoch nicht der Fall war. Bei einem Treffen in Bayreuth zur ersten Sichtung der Pläne Alfred Hensels für die Umgestaltung des Luitpoldhains in der Nacht vom 21. auf den 22. Juli 1933 forderte Hitler von den anwesenden Vertretern der Stadt Nürnberg, Hensel und dem Stadtrat Georg Grandl, dass „die Stadt Nürnberg sich sofort entscheiden [müsse], ob sie für die nächsten etwa 100 Jahre den Parteitag mit einigen hunderttausend Teilnehmern alle zwei Jahre in ihrer Stadt haben will, oder ob sie diesen für die Geschäftswelt Nürnbergs außerordentlichen Vorteil daran scheitern läßt, daß sie eine Anzahl von alten Bäumen im Luitpoldhain erhalten will".[642] Obwohl die NSDAP nach der „Machtübernahme" am 30. Januar 1933 und in Folge der Reichstagswahlen vom 5. März 1933 entsprechende liberale und sozialdemokratische Positionen im Nürnberger Stadtrat durch nationalsozialistische ersetzt hatte, wie die des Oberbürgermeisters Luppe (DDP, Amtszeit 1920-1933) durch den NSDAP-Fraktionsführer im Stadtrat Willy Liebel, erklärte sich die Stadt Nürnberg nur zögerlich bereit als zukünftiger, immerwährender

[641] Zit. nach: Doosry 2002, S. 17.
[642] zit. nach Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 29; Doosry S. 16.

Austragungsort für die Parteitage zu fungieren.[643] Hitler übte dabei auf verschiedenen Ebenen Druck auf die Vertreter der Stadt aus, um Nürnberg als „Stadt der Reichsparteitage“ für sich gewinnen zu können.[644] Zum einen forderte er die Stadt zu einer sofortigen Entscheidung auf. Zum anderen verwies er auf konkurrierende Städte wie Stuttgart, die sich darum bemühen würden, zukünftig Veranstaltungsort der Reichsparteitage zu sein.[645] Zusätzlich argumentierte Hitler mit vermeintlich ökonomischen Vorteilen für die Stadt Nürnberg, die die Reichsparteitage mit sich bringen würden, um die Stadtvertreter zu einer Zusage zu bewegen.[646]

Neben den Bedenken der Stadtvertreter bezüglich der Rodung eines Großteils des Baumbestands im Landschaftsschutzgebiet Luitpoldhain waren es vermutlich zunächst einerseits finanzielle Überlegungen der verschuldeten Stadt, die für alle dauerhaften Einrichtungen im Luitpoldhain aufkommen sollte, die sie von einer schnellen Entscheidung abhielten.[647] Andererseits hatte die Stadt in der Vergangenheit bereits zahlreiche negative Erfahrungen mit den NSDAP-Veranstaltungen gemacht, zu denen neben der fehlenden finanziellen Rentabilität die zahlreichen brutalen Ausschreitungen früherer Parteitagsteilnehmer zählten. Möglicherweise hielt die Stadtvertreter zudem das autoritäre Auftreten Hitlers von einer allzu schnellen Zusage ab, da sie bereits erahnen konnten, dass sie sich zukünftig den Zielen und Vorstellungen Hitlers vollends unterzuordnen hatten. Die Stadt stimmte schließlich zwar zu „für jetzt und für immer“ Veranstaltungsort der Reichsparteitage zu sein, jedoch hatte dies Hitler nicht einfach „bestimmt“.

Die Reichsparteitage stellten von nun an den Höhepunkt innerhalb des nationalsozialistischen Festkalenders dar und folgten dabei strengen Ablaufplänen, die in ihren grundlegenden Strukturen schon vor 1933, seit dem ersten Münchner Parteitag, entwickelt worden waren.[648]

Von den Parteitagen vor der „Machtübernahme“ und den Reichstagswahlen im März 1933 unterschieden sich die Parteitage seit 1933 insbesondere durch die Verlängerung des Veranstaltungszeitraums, die mit einer Ergänzung des Programms einherging, durch höhere Teilnehmer- und Zuschauerzahlen, durch die Architekturen und Anlage des Reichsparteitagsgeländes sowie durch die mediale Inszenierung. Allerdings wurden diese Aspekte auch nach dem Parteitag 1933 nochmal entsprechend ausgeweitet, wobei insbesondere das architektonische Programm kontinuierlich erweitert und verändert wurde, während der Ablauf und der grobe Rahmen nach dem Parteitag 1934 nur noch minimal variiert wurden. Wie schon 1933

[643] Doosry 2002, S. 31f.
[644] Ebd., S. 17.
[645] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 29.
[646] Doosry 2002, S.17.
[647] Ebd., S. 17; Hitler aus dem Gespräch mit Hensel und Gradl (StadtAN, C /I Nr. 886, Vorlage von Hensel für den OBM Liebel vom 24.11.1933 mit entsprechendem Gesprächsprotokoll des Bayreuther Treffens) zit. nach: Doosry 2002, S.16.
[648] Zu den Abläufen siehe u.a.: Burden 1967.

standen die nachfolgenden Parteitage jeweils unter einem offiziellen Motto.[649] Sie wurden seit 1934 einmal jährlich Anfang September, zunächst für sieben und ab 1937 für acht Tage, veranstaltet.[650] Die Tage waren dabei seit 1934 gleichbleibend entweder einer NS-Organisation oder einem Ereignis gewidmet. 1937 kam lediglich der „Tag der NS-Kampfspiele" hinzu, der zukünftig im Deutschen Stadion stattfinden sollte. Den ersten Tag der Reichsparteitage stellte der „Tag der Begrüßung" dar, wobei zunächst die Presse und anschließend Hitler durch Stadtvertreter im Nürnberger Rathaus empfangen wurde. Schließlich wurde Hitler bei seiner Fahrt durch die Innenstadt zu seiner Unterkunft im Hotel „Deutscher Hof" von entlang der Wegstrecke versammelten, jubelnden Menschen begrüßt – auch die Stadt hieß die Besucher schon mit Dekorationen willkommen. Am Abend besuchte Hitler stets die Wagner-Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" im Nürnberger Opernhaus.[651] Es folgte der „Tag der Kongresseröffnung", der, nachdem Hitler vom Balkon des Deutschen Hofs den Vorbeimarsch der zu Fuß zum Reichsparteitagsgelände marschierten HJler abgenommen hatte, in der Luitpoldhalle auf dem Reichsparteitagsgelände, stattfand. Weiter ging es mit dem „Tag des Arbeitsdienstes", dem „Tag der Politischen Leiter", dem „Tag der Gemeinschaft"/"Tag der NS-Kampfspiele", dem „Tag der Hitler-Jugend", dem „Tag der Sturmabteilungen" und dem „Tag der Wehrmacht".[652] Bis auf den Tag der Begrüßung fanden alle Tage hauptsächlich auf dem Reichsparteitagsgelände, an je einem Veranstaltungsort, statt. Allerdings war der Ablauf immer wieder von Programmpunkten im Stadtraum begleitet wie dem Fackelzug der Politischen Leiter am Abend des Tags des Arbeitsdienstes, dem Vorbeimarsch der Sturmabteilungen am Hauptmarkt in der Nürnberger Altstadt und dem Vorbeimarsch „von Musikzügen aller Truppenteile um Mitternacht vor […] dem ‚Deutschen Hof'" als Ende der Reichsparteitage.[653]

Für den Parteitag 1933 waren „120 000 Mitglieder von SA, SS, des Freiwilligen Arbeitsdienstes, der Reichswehr und […] Kriegsteilnehmer" erwartet worden, für die entsprechende Versammlungsflächen, von Tribünen umgeben, geschaffen werden sollten.[654] Angeblich gab es 1933 insgesamt 313.372 Reichsparteitagsbesucher, 1934 501.822, 1935 509.588, 1936 489.265 und 1937 497.196 – Nürnberg hatte in dieser Zeit ca. 417.000 Einwohner.[655] Beim

[649] Mottos der Reichsparteitage: 1934: „Triumph des Willens", 1935: „Reichsparteitag der Freiheit", 1936: „Reichsparteitag der Ehre", 1937: „Reichsparteitag der Arbeit", 1938: „Reichsparteitag Großdeutschlands". 1939: „Reichsparteitag des Friedens". Der Parteitag 1939 fand wegen des Kriegsbeginns nicht mehr statt und wurde kurz vorher abgesagt.
[650] Auch nachfolgen: Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 74ff.
[651] Das Opernhaus wurde durch Schultze-Naumburg umgestaltet, doch Hitler war mit dem Umbau nicht zufrieden (1935).
[652] Für den Ablauf vgl. u.a. Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 74ff.
[653] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 79.
[654] Ebd., S. 29; 1929 waren 100.000 in- und ausländische Gäste sowie 50.000 SA-Männer erwartet worden (vgl. Doosry 2002, S. 39).
[655] Liebel 1938, S. 36.

ersten Parteitag in München 1923 zählte man 20.000 Teilnehmer.[656] Zahlreiche Reichsparteitagsbesucher kamen zwar aus Nürnberg, aber dennoch stieg die Anzahl der Menschen in der Stadt zu den Reichsparteitagen eklatant an, wenn auch sicherlich nicht wie OB Liebel behauptete auf den Stand, dass Nürnberg die „viertgrößte Stadt des Deutschen Reiches" war – einige Nürnberger verließen auch die überfüllte Stadt zu den Reichsparteitagen.[657]

3. 3. 2. „Nürnberg, die deutsche Stadt"[658]

Warum sich Hitler 1933 darum bemühte, Nürnberg „für jetzt und für immer" zur Stadt der Reichsparteitage zu ernennen, ist nicht aktenkundig.[659] In neueren Forschungen lässt sich der Konsens ausmachen, dass eine Vielzahl an Gründen für die Standortwahl Nürnbergs ausschlaggebend gewesen sein dürfte. Doosry sieht den „Hauptantrieb für Hitlers Bemühungen" in den für ihn günstigen „politischen Bedingungen", die er dort schon „vor 1933" vorgefunden habe, und benennt damit sicherlich eine der zentralen Voraussetzungen.[660] Hitler und die NSDAP hatten bei den ersten Nürnberger Parteitagen 1927 und 1929, und auch schon bei dem Tag der Deutschen 1923, bereits, und im Gegensatz zum Münchner Parteitag, weitreichende Unterstützung durch die Stadt und insbesondere durch die Polizeidirektion erfahren.[661] Zudem hatte die NSDAP im gesamten fränkischen Raum von Beginn an, im Verhältnis zum restlichen Deutschen Reich, zahlreiche Wähler.[662] Nahm „die Bewegung" zwar ihren Ausgang in München, so konnte sie sich doch in Franken schnell etablieren und behaupten. Dazu hat vermutlich auch die in Franken vorherrschende protestantisch-religiöse Struktur beigetragen, da der Protestantismus dort „in Anlehnung an die christlich motivierte Judenfeindschaft Martin Luthers, oft antisemitische Züge trug".[663] Neben dem Nürnberger Stadtrat, der mit „einer starken nationalsozialistischen Fraktion" aufwarten konnte, die bereits Ende 1929 die zweitstärkste im Stadtrat bildete, war es wohl auch Julius Streicher als Gauleiter Frankens und von Beginn an loyaler sowie aktiver Unterstützer Hitlers, der zu einer starken Stellung der NSDAP in Franken beitrug.[664] „Die Sonderstellung des Gauleiters Julius Streicher im System des Dritten

[656] Benz 2000, S. 13.
[657] Liebel 1938, S. 36.
[658] Ausstellung 1937 in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum: Nürnberg. Die deutsche Stadt, in: Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 6.
[659] Rede Hitlers, zit. nach: Doosry 2002, S. 17.
[660] Doosry 2002, S. 33
[661] Ebd., S. 33
[662] Ebd., S. 32
[663] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 28.
[664] Doosry 2002, S. 33; Roos 2014, S. 177ff.; Seit 1925 mit der Wiedergründung der NSDAP und ihren ersten politischen Erfolgen in Bayern wurden von dort ausgehend nach und nach Gaue (offiziell Untergaue, da Bayern als Ganzes als Gau Adolf Hitlers galt) als parteiliche Verwaltungsstrukturen gebildet, wobei der von Streicher geleitete Gau Franken mit Nürnberg zu den drei ersten zählte. Die Gauleiter (33 Gaue, ab 1941 43 Gaue) hatten vor 1933 eine hohe Fluktuation und waren von der unbedingten Loyalität zu Adolf Hitler abhängig. Gauleiter wurden und blieben nur die, die sich als besonders erfolgreiche Agitatoren erwiesen, so Julius Streicher (Jürgen

Reichs, die nicht zuletzt bei seinen hitlerähnlichen Auftritten als ‚Frankenführer' bei der alljährlichen Veranstaltung des Frankentags auf dem Hesselberg zum Ausdruck kam, beruhte unter anderem auf seiner Funktion als Herausgeber der Zeitschrift ‚Der Stürmer'".[665]

Wenn Albert von Hofmann in seinem in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren populären Buch „Das deutsche Land und die deutsche Geschichte" schreibt, dass Mainfranken „von Natur eine Art Zwischenglied [sei], welches sich keilartig zwischen Nord- und Süddeutschland einschiebt", findet sich hierin ein weiterer zentraler Aspekt der Standortwahl Nürnbergs, nämlich die relativ zentrale Lage der Stadt, zwischen dem Norden und dem Süden.[666] Darüber hinaus war Nürnberg infrastrukturell gut er- und an andere deutsche Städte angeschlossen. Die verkehrsgünstige und zentrale Lage Nürnbergs ermöglichte das Anreisen der zahlreichen Besucher aus ganz Deutschland – sowohl per Bahn, Auto oder Bus als auch zu Fuß.[667] Symbolisch konnte Nürnberg mit seiner Lage „die Bewegung" von München weiter nach Norden führen, um sie schließlich in ganz Deutschland zu verbreiten.[668] Der Standort Nürnberg antizipierte möglicherweise bereits die Expansionsbestrebungen Hitlers, da Nürnberg nach den geplanten Süd- und auch Ostexpansionen noch deutlich zentraler im neuen Herrschaftsgebiet gelegen hätte.[669]

Insbesondere die dann durch nationalsozialistische Propaganda behauptete Sinnfälligkeit des Ortes Nürnberg, als Austragungsort der Reichsparteitage mit Verweis auf die 1934 generalsanierte Nürnberger Kaiserburg, ihre Kaiser- und Rittertradition, die mittelalterliche Stadt sowie die ideale deutsche Stadt mit einer reichen Kunst- und Kulturtradition, waren vermutlich zunächst nicht die entscheidenden Gründe für Hitlers Bemühungen, Nürnberg zur „Stadt der Reichsparteitage" machen zu wollen (Abb. 22).[670] Jedoch war sich Hitler dieser Geschichte Nürnbergs selbstverständlich bewusst – auf dem Reichsparteitag 1929 hatte er bereits von

---

Finger: Gau (NSDAP), 11.09.2006; in: Historisches Lexikon Bayerns, URL: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Gau_(NSDAP) (7.11.2019)).

[665] Donath 2010, S. 5ff.; Knipping 2011, S. 40.

[666] Albert von Hofmann: Das deutsche Land und die deutsche Geschichte, Stuttgart 1920, Neubearbeitung in drei Bänden, Berlin 1930, zit. nach: Welte 1936, S. 352.

[667] Vgl. etwa die HJ-Märsche zum Reichsparteitagsgelände; Donath 2010, S. 6ff.

[668] Nürnberg wurde schon seit dem 16. Jahrhundert wiederholt als „Nabel Deutschlands" beschrieben, u.a.: Matthäus Dresser, 1581: „Sic Hierosolyma est umbilicus orbis terreni, Norinberga umbilicus Germaniae [est)" (So wie Jerusalem der Nabel der Welt sei, so sei Nürnberg der Nabel Deutschlands) (Eser 2006, S. 27).

[669] Vgl. auch Ordensburgen, die wie Vogelsang (Nahe der westlichen Grenze Deutschlands), Crössinsee (Nahe der Ostgrenze Deutschlands) und Sonthofen im Allgäu (Nahe der südlichen Grenze Deutschlands) in Grenzregionen errichtet wurden. Sie waren „als ‚Festungen des Glaubens' [Robert Ley: Der Weg zur Ordensburg, 1936] oder als ‚Bollwerk deutschen Wesens' [Bericht zur Grundsteinlegung von Vogelsang, in: Westdeutscher Beobachter, Lokalausgabe Euskirchen, 24.09.1934] in den Grenzregionen geplant und deuten somit bereits auf eine Expansion des Machtgebiets hin" (zit. nach: Buggert 2012, S. 43).; auch schon früher u.a. bei Karl IV. Architekturen, die mit ikonographischen Programmen die „potestas et dignitas Regis" an den „Rändern der Macht", in den böhmischen Nebenterritorien, vertreten (Richard Nemec: Architektur – Herrschaft – Land. Die Residenzen Karls IV. in Prag und den Ländern der Böhmischen Krone, Petersberg 2015, S. 20).

[670] Kat. Ausst. Nürnberg 2010, S. 364.

Nürnberg als dem „wundersame[n] Schrank deutscher Kunst und deutscher Kultur“ gesprochen – und wusste sie schließlich für seine Zwecke zu nutzen.[671] Martin Ott zeigte in seinem Vortrag im Rahmen des Symposiums „Hitler.Macht.Oper“, dass Nürnberg mit dem zunehmenden Tourismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem mit seinem Kunst- und Kulturreichtum und der Förderung von Kunst und Kultur sowie mit seiner fränkischen Identität für sich geworben hatte, dass dieser Aspekt aber nach 1935 keine zentrale Rolle mehr spielte. „Wichtiger wurde die Emotionalisierung des Stadtraums, die Aufladung der urbanen Welt durch Stimmungen und Atmosphären und die propagandistische Darstellung der mittelalterlichen Altstadt als geschlossene Einheit im Sinne der ‚Volksgemeinschaft‘“.[672]

Erhalten blieb in der NS-Propaganda jedoch die gesamte Zeit über der Bezug auf die Kaiser- und Rittertradition der Stadt, die ihren architektonischen Ausdruck sowohl in der Nürnberger Burg als auch in der mittelalterlichen Stadtbefestigung findet. Die Nationalsozialisten unter der Führung Hitlers beanspruchten die Geschichte Nürnbergs und damit die Geschichte des Heiligen römischen Reiches deutscher Nationen für sich und wollten sich in diese Tradition einschreiben.

Schon im römisch-deutschen Kaiserreich war die Kaiserburg, die über der Nürnberger Altstadt gelegen und teilweise vom Reichsparteitagsgelände aus zu sehen ist, Veranstaltungsort von Reichstagen gewesen.[673] Ein 1356 erlassenes Gesetz legte – zumindest formal – fest, dass jeder neu gekrönte König den ersten Reichstag in Nürnberg abzuhalten habe, auch wenn die Realität oftmals anders aussah. 1424 überführte der römisch-deutsche König Sigismund, seit 1433 römisch-deutscher Kaiser, die Reichskleinodien, die Herrschaftsinsignien der Kaiser und Könige des Heiligen Römischen Reiches, nach Nürnberg. Hitler ließ diese schließlich wieder nach Nürnberg bringen, da sie sich zwischenzeitlich, seit 1800, in Wien befunden hatten. Spätestens als Nürnberg 1806 in das Bayrische Königreich eingegliedert wurde, verlor es zwar seine Bedeutung als Reichsstadt sowie seine politische Autonomie, aber nicht ohne sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, insbesondere durch die Ansiedlung von Industrie und Fabriken, zu einer der bedeutendsten Industriestädte zu entwickeln.[674] Der Anschluss an die mittelalterliche Reichstradition ermöglichte es Hitler seine neu erlangte Macht und Führungsposition durch eine entsprechende historische Verortung und Eingliederung zu legitimieren sowie zugleich ein Bild der deutschen Zukunft zu entwerfen, das zumindest in seinem Bedeutungsumfang dem der kaiserlichen, glorreichen, „großen“ Vergangenheit entsprechen sollte. Ihm selbst

[671] Reichard 2017 (1), S. 44.

[672] Martin Ott, Direktor und Lehrstuhlinhaber Institut für Fränkische Landesgeschichte, Universität Bamberg und Universität Bayreuth, Vortrag vom 4.6.2017: „Des deutschen Reiches Schatzkästlein“. Imagekonstruktionen Nürnbergs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, im Rahmen der Tagung: Hitler.Macht.Oper im Staatstheater Nürnberg, 2.6.2017-4.6.2017, zit. nach: Reichard 2017 (2).

[673] Auch nachfolgend: Donath 2010, S. 6.

[674] Ebd., S. 7.

kommt dabei die Rolle des neuen Kaisers zu. Anstatt sich allerdings als neuer Kaiser zu präsentieren, übernimmt Hitler als „Ritter ohne Furcht und Tadel“ die Führung des Volkes, da das Idealbild des tapferen Ritters in Analogie zu den vermeintlich ebenso tapferen Kämpfern des Nationalsozialismus bestens für die NS-Propaganda nutzbar gemacht werden konnte. 1933 überreichte Oberbürgermeister Liebel Hitler bei seiner Begrüßung anlässlich des Parteitages den Dürer-Stich „Ritter, Tod und Teufel“ (1513) mit den Worten: „Er sei geweiht dem Ritter ohne Furcht und Tadel, der als Führer in dem neuen deutschen Reich der alten Reichsstadt Nürnberg Ruhm aufs neu in alle Welt getragen und gemehrt“.[675] 1935 erhielt er von der Stadt eine Nachbildung des Reichsschwerts, das einen Teil der Reichskleinodien darstellt.[676] Auch auf zahlreichen Postkarten und Stadtführern zu den Reichsparteitagen finden sich Abbildungen der Nürnberger Burg, der Altstadt sowie der Burg gemeinsam mit dem Reichsparteitagsgelände, die stets mit Hakenkreuzen und anderen NSDAP-Emblemen versehen sind. 1936 zierten drei Ritter in Rüstungen mit Schwertern und Schilden, die vor einem Turm knieten, der von einem auf einem Eichenkranz mit Hakenkreuz sitzenden Reichsadler bekrönt wurde, das offizielle Reichsparteitagswappen sowie entsprechende Postkarten.

Die Nationalsozialisten nutzten Teile der Geschichte Nürnbergs sowohl als Herrschaftslegitimation als auch als Elemente der NS-Ideologie (Ritter) und Utopie (zukünftiges Bild einer in den mittelalterlichen Stadtmauern geeinten, wieder stolzen und „großen“ Gemeinschaft als harmonische „Volksgemeinschaft“). Anstatt einen radikalen Neuanfang oder Bruch mit der Vergangenheit zu beschwören, wollte Hitler seine Herrschaft in eine lineare Geschichtsschreibung mit dem kaiserlich-mittelalterlichen Deutschland eingereiht wissen, aus der Episoden und Elemente (und Menschen, was er hier so noch nicht sagte) nicht-„deutscher Größe“ – wie der von den Nationalsozialisten und auch vielen anderen Deutschen als „Schmach“ empfundene Versailler Vertrag nach der Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg – als Abweichungen herausfallen sollten. Zugleich machte das NS-Regime klar, dass „die Bewegung“ etwas Neues darstelle, für das es noch eine „eigene Tradition“ zu schaffen gelte.[677] Hitlers Zukunftsentwurf stellt sich damit als Rückblick auf die Vergangenheit dar, ebenso wie sich die Gegenwart im Rückgriff auf die Vergangenheit manifestiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die verkehrsgünstige Lage der Stadt sowie ihre gute infrastrukturelle Anbindung, die schon auf den vorangegangenen Parteitagen und dem Deut-

[675] Schmidt 2013, S. 139.
[676] Ebd., S. 139.
[677] Vgl. Adolf Hitler: „Zur Zeit der Machtübernahme war es für mich ein entscheidendes Moment: Will man bei der Zeitrechnung bleiben? Oder haben wir die neue Weltordnung als das Zeichen zum Beginn einer neuen Zeitrechnung zu nehmen? Ich sagte mir, das Jahr 1933 ist nichts anderes als die Erneuerung eines tausendjährigen Zustandes“ (zit. nach: Jochmann 1982, S. 155).

schen Tag erprobt worden waren, ebenso wie weitere bereits vorhandene und bekannte infrastrukturelle, räumliche und architektonische Voraussetzungen wie die große Fläche des Luitpoldhains allesamt zentrale Aspekte bei der Wahl des Reichsparteitagsortes darstellten. Andererseits ist sicherlich Doosry zuzustimmen, dass die Stärke der NSDAP in Franken und Nürnberg sowie die Unterstützung entsprechender Akteure im Nürnberger Verwaltungsapparat entscheidende Voraussetzungen für die Standortwahl waren. Die symbolischen Dimensionen Nürnbergs als das „fränkische Rom“[678] sowie als „des Deutschen Reiches Schatzkästlein“[679] waren Hitler bekannt und dienten ihm besonders nach der „Machtergreifung“ zur Herrschaftslegitimation. Darüber hinaus hielt der Verweis auf und die Anknüpfung an das mittelalterliche, römisch-deutsche Kaiserreich die Utopie einer baldigen großen, stolzen – nicht durch den Versailler Vertrag gedemütigten –, deutschen, sowie geschlossenen und harmonischen Gemeinschaft parat, die es mit dem Reichsparteitagsgelände neu zu bauen und ebenso an Nürnberg anzuschließen galt.

3. 4. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg

3. 4. 1. Standortgeschichte: Dutzendteich und Luitpoldhain

Das Gelände um die Nürnberger Dutzendteiche, beziehungsweise den Großen und Kleinen Dutzendteich sowie die angrenzenden Nummernweiher, südöstlich von Nürnberg, am Rande des bebauten Stadtgebiets gelegen, wurde ab Juli 1933 als Veranstaltungsort der seit 1923 unregelmäßig stattfindenden Parteitage der NSDAP um- und neugebaut. Die baulichen Maßnahmen, die für die Reichsparteitage 1927 und 1929 ergriffen worden waren, waren dabei marginal und ausschließlich ephemeren Charakters. Der Luitpoldhain, in dem schon von Beginn an die Reichsparteitage stattfanden, liegt nördlich der Dutzendteiche und erstreckt sich im Norden bis zum Wodanplatz, im Süden bis zu den Ufern der Dutzendteiche, sowie im Westen zur Münchener Straße und im Osten zur heutigen Schultheißallee.[680] Die erste großflächige architektonische und landschaftsarchitektonische Gestaltung des Luitpoldhains, des ehemaligen „Neuen Stadtparks“, der 1901 anlässlich des 80. Geburtstags des Prinzregenten Luitpold von Bayern in „Luitpoldhain“ umbenannt worden war, fand in Vorbereitung auf die Bayerische Jubiläums-Landesausstellung, die vom 12.05.1906 bis zum 15.10.1906 zu sehen war, statt (Abb. 23).[681] Mit dieser Jubiläums-Landesausstellung für Industrie, Gewerbe und

[678] Donath 2010, S. 6.
[679] Vgl. u.a. den vom Nürnberger Verkehrsbüro herausgegebenen offiziellen Reiseführer: Nürnberg, des Deutschen Reiches Schatzkästlein. Die Stadt der Meistersinger und der Reichsparteitage, 1934.
[680] Doosry 2002, S. 163; der Wodanplatz heißt heute Platz der Opfer des Faschismus.
[681] Matthias Weinrich: nuernberginfos.de, URL: http://www.nuernberginfos.de/nuernberg-mix/landesausstellungen.html (4.6.2017)

Kunst wurde die 100-jährige Zugehörigkeit Nürnbergs zu Bayern gefeiert.[682] Auch die Landesausstellungen in den Jahren 1882 und 1896 hatten bereits in Nürnberg, das in dieser Zeit eine Industriemetropole war, stattgefunden, jedoch im Norden der Stadt, in dem „Alten Stadtpark", und nicht im „Neuen Stadtpark" bzw. Luitpoldhain.[683] Vor 1906 hatten sich im Luitpoldhain, der den Nürnbergern als beliebter Freizeitort galt, lediglich vereinzelt Gebäude wie ein Café, Restaurants, ein Bootsverleih und eine Badeanstalt am Ufer der Dutzendteiche befunden.[684] Die Gartenanlage der Landesausstellung 1906 mit einer Fläche von ca. 700.000 qm lässt eine Symmetrie in der Wegführung, der Bepflanzung und z.T. auch in den Gebäudeanordnungen erkennen, jedoch nicht ohne immer wieder von diesem Schema abzuweichen.[685] Eine zentral verlaufende Nord-Süd-Achse führte vom Haupteingang am Wodanplatz auf einen etwa im Zentrum der Gesamtfläche arrangierten Platz, der mittig mit einem barockartigen Brunnenbecken sowie einer beleuchteten Fontäne ausgestattet war. Diese Achse fungierte dabei teilweise als Symmetrieachse.

Nach der Ausstellung 1906 wurde der Großteil der Gebäude abgerissen, aber die Gartenanlage blieb weitestgehend erhalten. Die zur Landesausstellung errichtete Maschinenhalle – anlässlich der Widmung der Landesausstellung an Prinzregent Luitpold synonym als Luitpoldhalle bezeichnet – war, neben einem der Aussichtstürme der Landesausstellung sowie dem Pumpenhaus und dem schon älteren Leuchtturm am nördlichen Dutzendteichufer, der ebenfalls als Aussichtsturm fungiert hatte, das einzige Gebäude, das nach dem Ende der Ausstellung nicht abgerissen wurde.[686] Zudem blieben die Parkanlage des Luitpoldhains sowie der Brunnen erhalten.[687] Der Luitpoldhain wurde in der Folge als Park weiter genutzt.

Zwischen 1906 und 1933 entstanden drei weitere, dauerhaft angelegte Bauten im Luitpoldhain: Zum einen der städtische Tierpark, welcher am 11. Mai 1912 auf einer Teilfläche im Südwesten der ehemaligen Landesausstellung, zwischen Maschinenhalle und nördlichem Dutzendteichufer, eröffnet wurde.[688] Zum anderen wurde hier 1930 das Gefallenendenkmal für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Nürnberger Soldaten (1927-1930) des Architekten Fritz Mayer eingeweiht, das östlich des zentralen Brunnenbeckens, am östlichen Geländeabschluss

[682] Kat. Ausst. Nürnberg 2006, S. 116.
[683] Matthias Weinrich: nuernberginfos.de, URL: http://www.nuernberginfos.de/nuernberg-mix/landesausstellungen.html (4.6.2017)
[684] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 28.
[685] Matthias Weinrich: nuernberginfos.de, URL: http://www.nuernberginfos.de/nuernberg-mix/landesausstellungen.html (4.6.2017)
[686] Täubrich 2014, S. 19.
[687] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 22; Täubrich 2014, S. 19.
[688] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 24.

an der Schultheiß-Allee, gelegen war.[689] Mit dem Bau des städtischen Stadions (1926-1928) des Architekten und damaligen Oberbaurats von Nürnberg, Otto Ernst Schweizer, und des angrenzenden Sport- und Erholungsparks mit Übungsplätzen, Tennisplätzen, Schwimmbecken, Turnwiese sowie einer Kleingartenkolonie nach Entwürfen des Nürnberger Gartenbaudirektors Alfred Hensel, wurde auch das Areal südöstlich der Dutzendteiche baulich erschlossen.[690]

Bei den im Juli 1933 beginnenden Bauarbeiten für den Reichsparteitag 1933 befanden sich folglich bereits einige Gebäude auf dem Areal um die Dutzendteiche. Ebenso war der Luitpoldhain schon landschaftsarchitektonisch gestaltet. Diese Gebäude und landschaftsarchitektonischen Anlagen wurden in der Folge für den Bau des Reichsparteitagsgeländes sukzessive entfernt oder verändert. Alle Ausstellungsbauten bis auf die Maschinenhalle wurden abgerissen.[691] Der bei den Nürnbergern beliebte Leuchtturm wurde ebenso wie das Pumpenhaus und eine Vielzahl an Bäumen entfernt.[692] Darüber hinaus wurde der Tierpark verlegt und bis 1939 vollständig beseitigt.[693] Im Mai 1939 weihte Willy Liebel den neuen Tiergarten am drei Kilometer entfernt liegenden Schmausenbuck ein.[694] Neben der Luitpoldhalle blieben das Gefallenendenkmal sowie das Stadiongelände und manche landschaftsarchitektonischen und infrastrukturellen Anlagen bestehen und wurden in das Reichsparteitagsgelände integriert.

3. 4. 2. Administrative Voraussetzungen: Zweckverband und Albert Speer

Die Nürnberger Stadtverwaltung sowie die NSDAP sollten gemeinsam die Rahmenbedingungen für die Abhaltung der Reichsparteitage schaffen.[695] Hitler betraute den Reichsorganisationsleiter der NSDAP, Robert Ley, mit der Vorbereitung und Durchführung der Reichsparteitage.[696] Dieser delegierte die Aufgabe der Organisationsleitung der Reichsparteitage an seinen Stellvertreter Rudolf Schmeer, bis er im Sommer 1936 dieses Amt selbst übernahm.[697] Wie wenig professionell Ley dieses Amt der Organisationsleitung schließlich ausübte, hat Markus

[689] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 44; Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 52; Tesch 2016, S. 247; Doosry 2002, S. 164; Mayer ist in den 1920er Jahren auch als Bauleiter im Atelier Ludwig Ruff tätig, 1922 gewann er den Wettbewerb für Gefallenendenkmal im Luitpoldhain (Manfred H. Grieb (Hrsg.): Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 2007, Bd. 2, S. 985, hier als „Meyer“).
[690] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 26; Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 19f.
[691] Doosry 2002, S. 166
[692] Ebd., S. 165f.
[693] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 25.
[694] Ebd., S. 25; Täubrich 2014, S. 21.
[695] Doosry 2002, S. 46.
[696] Ebd., S. 443; ebd., S. 46; ebd., S. 52.
[697] Ebd., S. 443.

Urban gezeigt.[698] Die Stadt Nürnberg richtete dahingegen die Zentralstelle der Reichsparteitage ein, die an das „Referat für Schul- und Bildungswesen, Feste und Feiern, das dem Stadtrat Hans Dürr anvertraut war", angegliedert wurde.[699] Der Nürnberger Oberbürgermeister Willy Liebel übernahm die Leitung der Zentralstelle, die am 27.07.1933 ihre Arbeit aufnahm.[700] Der neu eingerichteten Zentralstelle wurden von der Stadt Beamte aller für die Organisation und Durchführung der Parteitage relevanten städtischen Referate zugeordnet.[701] Die NSDAP entsandte „Verbindungsmänner" der Partei an die Zentralstelle.[702] „Die Grundstücksverwaltung und das Schulamt stellten Massenquartiere bereit. Die Wirtschaftsstelle und das Landwirtschaftsamt orderten die Strohlieferungen für die Lager der Parteitagsteilnehmer. Das Gewerbeamt regelte den Hausierhandel und das Parteitagsreferat stellte den Haushaltsplan auf".[703] Darüber hinaus wurde verfügt, dass alle Aufträge, Kostenvoranschläge oder sonstigen Vorschläge die Gestaltung und Ausstattung des Reichsparteitagsgeländes betreffend, sowohl seitens der städtischen Referate als auch der NSDAP, ausschließlich an die Zentralstelle zu richten waren.[704] Ebenso durften „die verschiedenen Referate der Stadtverwaltung […] nur von der Zentralstelle Aufträge entgegen nehmen, die auch die Ausführung aller Arbeiten beaufsichtigte".[705] Bereits kurz zuvor – Ende Juni – hatte Hitler betont, dass er „sich persönlich von der Durchführung der von ihm gegebenen Weisungen zu überzeugen und gegebenenfalls an Ort und Stelle weitere Anordnungen zu treffen" beabsichtige.[706] „Die an der Neugestaltung des Luitpoldhains beteiligten Referate der Nürnberger Stadtverwaltung erhielten daraufhin von Oberbürgermeister Liebel die Direktive, auch während der Arbeiten die Wünsche Hitlers zu berücksichtigen bzw. ihnen Rechnung zu tragen". Aus den monatlichen Bauberichten gehen regelmäßige Besuche Hitlers auf den Baustellen sowie Hinweise auf Veränderungen der Pläne hervor.[707]

Die Pläne für den Parteitag 1933 wurden allesamt von den städtischen Referaten, dem Hochbau- und Gartenbauamt, angefertigt. Speer kommt in den umfangreich dokumentierten und

[698] Siehe: Urban 2007.
[699] Doosry 2002, S. 46.
[700] Ebd., S. 46.
[701] Von städtischer Seite waren der Zentralstelle zugeordnet: „Oberverwaltungsrat Friedrich für Presseangelegenheiten, Stadtgartendirektor Henkel und Baurat Schulte-Frohlinde für landschaftliche und bauliche Maßnahmen im Reichsparteitagsgelände, Stadtrat Stahl für die künstlerische Ausgestaltung von Straßen und Gebäuden, außerdem der Leiter der Städtischen Grundstücksverwaltung und der Vorstand der Stadt Wirtschaftsstelle", in: StadtAN, C 7/I Nr. 883: Mitteilung vom 25.7. 1933, zit. nach: Doosry 2002, S. 444; Doosry 2002, S. 166.
[702] Doosry 2002, S. 46.
[703] Ebd., S.46; siehe Endabrechnungen der einzelnen Referate der Parteitage: StadtAN, C 7/I Nr. 886 und Vermerk vom 11.8.1933 C 7/I Nr. 887 Finanzierungsplan für den RPT 1933, in: Doosry 2002, S. 444f.
[704] Doosry 2002, S. 46.
[705] Ebd., S. 46.
[706] Auch nachfolgend: Ebd., S. 166.
[707] Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 55; Siehe auch: Harald Sandner: Hitler. Das Itinerar, Band I-IV. Aufenthaltsorte und Reisen von 1889 bis 1945, 2019, Band II und Band III.

überlieferten Planungen für 1933 nicht vor.[708] Anders als Speer in seinen „Erinnerungen“ behauptet, war sein Beitrag für den Parteitag 1933 allenfalls marginal (Deckenbanner Luitpoldhalle), mit Hitler hatte er zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch keinen Kontakt.[709]

Die Verwaltungs- und Organisationsstruktur für den Parteitag 1934 war der von 1933 ähnlich, nur dass die NSDAP nun auch selbstständig Arbeiten auf der Baustelle kontrollierte und durchführen ließ. Ende Januar 1934 erhielt Oberbürgermeister Liebel zwar einen Brief der NSDAP Reichsleitung, in dem ihm mitgeteilt wurde, Speer habe „den Auftrag für die ‚technischen und künstlerischen Bauten‘ des nächsten Parteitags erhalten“, doch im Zusammenhang mit dem Reichsparteitagsgelände wird Speer erstmals am 25. April 1934 aktenkundig.[710] Hier nimmt er an einer Besprechung über die architektonische Ausgestaltung der Luitpoldarena zwischen Hitler, Julius Streicher, Walter Eickemeyer, dem zweiten Bürgermeister Nürnbergs, und Walter Brugmann, dem Leiter des Hochbaureferats, teil.[711] Hitler stimmte bei diesem Treffen den Entwürfen des Hochbaureferates zu.[712] Erste Pläne von Speer lagen erst im Oktober 1934 vor.

Im Mai 1934, als Speer erst in geringfügigem Umfang an den Reichsparteitagsplanungen mitwirkte, fertigte zunächst ein anderer Architekt, Ludwig Ruff, den ersten Architekturentwurf für ein monumentales – zu diesem Zeitpunkt das größte geplante – NS-Gebäude, die Kongresshalle, an. Ludwig Ruff war am 29. März 1934 von Oberbürgermeister Liebel mit dem Projekt eines Kongresshallenbaus am Dutzendteich beauftragt worden. Den entsprechenden Entwürfen stimmte Hitler am 1. Juni desselben Jahres zu.[713] Die Pläne für den Bau einer Kongresshalle gab es spätestens seit Januar 1934.[714] Nach Ruffs überraschendem Tod im August 1934 wird dieser bei seinem Begräbnis postum von Julius Streicher als „des Führers zweiter Baumeister“ geadelt, wobei dem kurz zuvor verstorbenen Paul Ludwig Troost die Position des „ersten Baumeisters“ zugewiesen worden war.[715] Troost hatte mit dem Haus der Kunst in München den ersten Monumentalbau des NS-Regimes entworfen, den nun Ruffs Kongresshalle in seinen Ausmaßen übertraf. Ludwig Ruffs Sohn, Franz Ruff, wurde in der Folge von Hitler mit dem Kongresshallenbau beauftragt.

Nach dem Treffen am 25. April 1934 trat Speer erstmals mit Vorschlägen zu den Reichsparteitagsanlagen in Erscheinung. „Am 18. Mai 1934 ließ er Repräsentanten der Stadt, darunter

[708] Brechtken 2017, S. 48.
[709] Ebd., S. 48f.
[710] Ebd., S. 57.
[711] Doosry 2002, S. 169; Brechtken 2017, S. 63.
[712] Ebd., S. 62.
[713] Täubrich 2014, S. 27.
[714] Doosry 2002, S. 114.
[715] Tesch 2016, S. 64.

Walter Brugmann und Julius Schulte-Frohlinde – damals ebenfalls beim Hochbauamt –, unzweideutig wissen, dass ‚er vom Führer mit der künstlerischen Betreuung der zu schaffenden Anlagen und der Veranstaltungen des Reichsparteitags 1934 betraut sei'".[716] In diesem Kontext schlug er die Verlegung des Amtswalterappells in die Abendstunden vor, um die schon bei den Feiern zum Tag der nationalen Arbeit in Berlin und dem Bückebergfest bei Hameln erprobten Lichteffekte einsetzen zu können.[717] Es sollte bei dem Appell durch Scheinwerfer eine „theatermäßige" Wirkung herbeigeführt werden.[718] Albert Speer erschien „Ende Mai [1934] mit drei weiteren ‚Herren aus Berlin als Berater für die gesamten Beleuchtungs- und Filmanlagen'".[719] Die Stadt Nürnberg zeigte sich dabei von Speers Initiative überrascht und versuchte die Pläne der Scheinwerferbeleuchtung, vor allem aufgrund der damit verbundenen erheblichen Kosten, die die Stadt tragen sollte, bis in den August hinein abzuwehren, musste allerdings schließlich nachgeben.[720] Bei einer Besichtigung vor Ort, am 29.05.1934, durch Speer mit Beratern und Stadtmitarbeitern, wollte Speer zudem um das Zeppelinfeld Magnesiumfeuer installiert wissen, wodurch die Kosten für die Stadt weiter stiegen.[721] Andere Vorschläge von Speer, die beispielsweise die Luitpoldhalle, die Luitpoldarena oder die Tribünen des Zeppelinfeldes betrafen, wurden entweder nicht umgesetzt oder zur Diskussion auf den nächsten Parteitag verschoben.[722] Die Stadt Nürnberg versuchte ihre Kompetenzen zu dieser Zeit zu verteidigen und behauptete sich dabei in nicht wenigen Fällen.[723] So findet sich beispielsweise auch ein Vermerk der Stadt vom Mai 1934, dass Speer keine Anordnungen über Veränderungen an der Kongresshalle zu erteilen habe, sondern lediglich die Wünsche Hitlers mitteilen könne.[724] Speer griff nachweisbar erst 1937 wieder in die Kongressbauplanungen ein, als er die Beheizung des Daches im Winter forderte.[725] Trotz der geringfügigen, auf Speer zurückgehenden Gestaltungsmaßnahmen für den Parteitag 1934 und seiner durch die Zentralstelle stark eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten, inszenierte die Sondernummer des „Illustrierten Beobachters" Speer zum Parteitag 1934 nebst seinem Porträtfoto als „Architekt des Reichsparteitages".[726] Bis dato hatte Speer in erster Linie Umbauarbeiten und Festgestaltungen für die NSDAP mit ephemerer Architektur realisiert. Allerdings trat er seit Frühjahr 1934

[716] Brechtken 2017, S. 62f.
[717] Ebd., S. 63.
[718] Tesch 2016, S. 78/ SAN C7/I 913, Niederschrift der Besprechung vom 18. Mai 1934 bei Doosry 2002, S. 363.
[719] Ebd., S.168; StadtAN, C 7/I Nr. 917: Bericht vom 28.5.1934 Besprechung mit Speer über Beleuchtungsfragen in der Luitpoldarena, Luitpoldhalle und Zeppelinwiese, zit. nach: Doosry 2002, S. 168.
[720] Brechtken 2017, S. 63; Doosry 365f.
[721] Ebd., S. 365.
[722] Brechtken 2017, S. 63.
[723] Auch nachfolgend: Tesch 2016, S. 78.
[724] Ebd., S. 78.
[725] Ebd., S. 78.
[726] Brechtken 2017, S. 64.

als „Exponent der Wünsche Hitlers“ auf, was im Umfeld der an den Reichsparteitagsplanungen Beteiligten durchaus wahrgenommen wurde.[727]

Nach der „Machtübernahme“ der Nationalsozialisten und der Reichstagswahl hatte Speer erstmals Mitte März 1933 für die Nationalsozialisten gearbeitet, als er durch die Vermittlung Karl Hankes von dem zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda aufgestiegenen Joseph Goebbels mit der Umgestaltung seines Amtssitzes, dem Leopold-Palais in Berlin, sowie in der Folge mit den Gestaltungen für das Tempelhofer Feld in Berlin für den „Tag der nationalen Arbeit“ am 1. Mai 1933, beauftragt wurde.[728] Im Anschluss daran wirkte Speer an den Dekorationen für das Erntedankfest auf dem Bückeberg bei Hameln mit – Speer stellte hierfür den gerade aus der Sowjetunion zurückgekehrten Rudolf Wolters an, der ab Mitte Juli 1933 Entwürfe für den Bückeberg anfertigte.[729] Für das Bückebergfest wurden ebenso wie für den Tag der nationalen Arbeit in Berlin etwa 500.000 Menschen erwartet.[730] Goebbels zeigte sich, wie schon bei der Gestaltung des Tempelhofer Feldes, mit Speers Umsetzungen äußerst zufrieden.[731] „Besonders die Lichtinszenierungen mithilfe der ‚Scheinwerfer und Höhenfeuer‘ machten Eindruck“.[732]

Schon bei der Inszenierung des Tages der nationalen Arbeit sollte laut Speer die Aufmerksamkeit der Versammelten auf einen „sichtbaren Mittelpunkt“ gerichtet sein.[733] „Sein optisches Zentrum musste so groß sein, dass er als Symbol des Geschehens, als Willensausdruck der aufmarschierenden Menschenmassen derart wirkte, dass er auch von der entferntesten Stelle aus noch als wirkungsvoll und bedeutend empfunden werden konnte“. Hier setzt Speer erstmals Licht als Gestaltungselement ein, um die Wirkung und Zentrierung auf einen Punkt, den „Fahnenberg[…]“ aus „leuchtendem Rot“, der sich hinter Hitler und seiner Rednertribüne befand, zu unterstützen. Dazu wurde die Kundgebung auf dem Tempelhofer Feld in die frühen Abendstunden, in die Dämmerung, gelegt, so dass nach Speer die rot leuchtenden Fahnen im Kontrast mit dem dämmernden Nachthimmel stehen konnten, „während alle nebensächlichen und störenden Beiwerke im Dämmerlicht des Abends verschwanden“.

Die Zerschlagung der Gewerkschaften einen Tag später, am 2. Mai 1933, stellte ein zentrales Ereignis für den weiteren Ausbau der Macht der Nationalsozialisten dar. Die Feierlichkeiten

---

[727] Ebd., S. 64.
[728] Ebd., S. 45f.
[729] Ebd., S. 49ff.; ebd., S. 62; Speer konzipiert das Erntedankfest auf dem Bückeberg insbesondere gemeinsam mit Leopold Gutterer, der beim Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda für Großkundgebungen und Staatsfeiertage zuständig war und in dieser Funktion auch mit den Feierlichkeiten für den 1. Mai und den Reichsparteitagen zu tun hatte.
[730] Brechtken 2017, S. 49.
[731] Ebd., S. 46ff.
[732] Ebd., S. 50.
[733] Auch nachfolgend: Albert Speer: Die Aufbauten auf dem Tempelhofer Feld, 1933, S. 613f., zit. nach: Brechtken 2017, S. 47.

zum „Tag der nationalen Arbeit“, die das Gewerkschaftsereignis nationalsozialistisch neu besetzten, waren für das NS-Regime wichtig, um die „deutschen Arbeiter“ für sich gewinnen zu können. Dabei wurde das gemeinschaftliche Moment der versammelten Menschen betont, indem deren Verbundenheit, Einheitlichkeit und Gleichrangigkeit als Deutsche über die Berufsstände und sonstige Unterschiede hinweg betont wurde.[734]

Bei dem Bückebergfest wiederholte Speer das Gestaltungsprinzip, alles auf einen für alle sichtbaren Mittelpunkt hin auszurichten, den er „als Willensausdruck der aufmarschierenden Masse“ verstanden wissen wollte.[735] Im Frühsommer 1933 wurde er zum „Unterabteilungsleiter für architektonische und künstlerische Ausgestaltung von Großkundgebungen in der Reichspropagandaleitung“ ernannt.[736] Ende Juli wird Speer von Alfred Hensel über die notwendigen baulichen Maßnahmen für den Parteitag 1933 unterrichtet, allerdings ist sein Anteil an den Parteitagsgestaltungen allenfalls minimal.[737] Im Oktober 1933 erhielt er mit dem Umbau der Diensträume in der Reichskanzlei in der Wilhelmstraße 78 in Berlin sein erstes mit einer größeren Bausumme verbundenes Projekt.[738] Darüber hinaus begleitete er die Umgestaltung der Dienstwohnung Hitlers im gleichen Gebäudekomplex nach Plänen von Troost, der den Auftrag im August 1933 erhalten hatte, wo Speer vermutlich zum ersten Mal Hitler persönlich begegnete.[739] Im Laufe des Jahres 1934 festigte sich Speers private Beziehung zu Hitler und seine Auftragslage verbesserte sich.[740] Er arbeitete weiterhin auch im Auftrag Goebbels, u.a. für das Bückebergfest 1934.[741]

Im Oktober und Dezember 1934 legte Speer schließlich die ersten Gesamtpläne für das Reichsparteitagsgelände vor. Zwar hatte er sich schon im Frühjahr 1934 darauf berufen, nach den Wünschen des „Führers“ zu handeln, doch erst die Gründung des Zweckverbandes Reichsparteitagsgelände Nürnberg (ZRN) am 29. März 1935 bereitete ihm den Weg, seine Position und Autorität bei den Reichsparteitagsplanungen endgültig zu etablieren.[742] Schon

---

[734] Frei 2009, S. 126ff.
[735] Albert Speer: Die bauliche Ausgestaltung von Großkundgebungen, 1933, S. 300, zit. nach: Brechtken 2017, S. 51.
[736] Brechtken 2017, S. 48.
[737] Doosry weist darauf hin, dass es eventuell die Idee Speers war, die Decke in der Luitpoldarena mit Stoffbahnen entsprechend zu verhängen. Möglicherweise werden auch die Fahnen hinter der Ehrentribüne durch einen hölzernen Reichsadler ersetzt, weil Speer das vorschlug. Jedoch wurde er keinesfalls wie er selber schreibt im Juli 1933 nach Nürnberg berufen, da der „örtliche Architekt […] keinen befriedigenden Entwurf“ (Speer 1969, S. 41) entwickeln konnte und er half auch erstmal nicht weiter bei den Planungen mit. Auch seine Angaben über weitere Planungen und Gesamtentwürfe stimmen größtenteils nicht mit der tatsächlichen Planungsgeschichte überein. Auf den Topos des zur Hilfe eilenden Genie-Architekten Speer, wie sich Speer selbst gerne darstellte, hat zuletzt Brechtken hingewiesen (Vgl. Doosry 2002, S. 371ff.; Speer 1969, u.a. S. 41, S. 79; Brechtken 2017, u.a. S. 48).
[738] Brechtken 2017, S. 53.
[739] Ebd., S. 53f.
[740] Ebd., S. 60.
[741] Ebd., S. 61.
[742] Tesch 2016, S. 65.

vor der Gründung des ZRN hatten sich Vertreter der Stadt – auch mit der Unterstützung Speers – sowohl an die Organisationsleitung der Reichsparteitage sowie zweimal an Fritz Reinhardt, Staatssekretär im Reichsfinanzministerium, und an Philipp Bouhler, Reichsleiter mit Sitz in der Reichskanzlei, gewandt.[743] Der Vorschlag, eine solche Institution, bestehend aus der NSDAP, der Stadt Nürnberg, dem Land Bayern sowie dem Deutschen Reich, die allesamt an der Finanzierung beteiligt sein sollten, zu gründen, wurde seitens des Reichsfinanzministeriums und seines Leiters Reinhardt mehrfach zurückgewiesen.[744] Vermutlich waren die Bemühungen des bayerischen Innenministers Adolf Wagner, der Ende Dezember 1934 von Hitler, nach dessen Treffen mit Albert Speer, Franz Xaver Schwarz, Otto Wagner und Fritz Reinhardt, den Auftrag erhielt, „die Bildung des Zweckverbands in die Wege zu leiten", maßgeblich für das letztliche Gelingen verantwortlich.[745] Das „Gesetz über den Zweckverband Reichsparteitag Nürnberg" wurde am 29. März 1935 von der Reichsregierung verabschiedet, das den ZRN zum neuen Bau- und Kostenträger des Reichsparteitagsgeländes machte.[746] Der Zweckverband konstituierte sich aus vier Verwaltungsräten, die jeweils von den vier Trägern der neu gründeten Körperschaft bestimmt wurden, sowie dem von Hitler ernannten Leiter, dem die Aufgabe der „‚Führung der Verwaltung in voller und ausschließlicher Verantwortung' (ZRN-Gesetz § 4, Abs. 1)" zukam.[747] Hanns Kerrl (Stellvertreter: Adolf Wagner), ab Juli 1935 Reichsminister für kirchliche Angelegenheiten und ebenso Leiter der Reichsstelle für Raumordnung, wurde von Hitler mit der Leitung des ZRN betraut, wohingegen der Nürnberger Oberbürgermeister Liebel die Geschäftsführung übertragen bekam.[748] Die Verwaltungsräte waren Staatssekretär Fritz Reinhardt, der vom Deutschen Reich mit dieser Aufgabe betraut wurde, Reichsschatzmeister Franz Xaver Schwarz, den die NSDAP auswählte, sowie Ministerpräsident Ludwig Siebert für das Land Bayern und Oberbürgermeister Willy Liebel für die Stadt Nürnberg.[749] Auch den Architekten Albert Speer und Ludwig Ruff war es – wie auch anderen – gestattet, an den Sitzungen teilzunehmen, „wenn Fragen ihres Tätigkeitsbereichs zur Debatte standen".[750] Dem Verwaltungsrat wurde „ein Einspruchsrecht gegen die Entscheidungen und Anordnungen seines Leiters durch Einschaltung Hitlers als Schiedsrichter gewährt", wodurch die starke Stellung des Leiters als „maßgebende Entscheidungs- und

[743] Doosry 2002, S. 50.
[744] Ebd., S. 50.
[745] Ebd., S. 50.
[746] Ebd., S. 51.
[747] Ebd., S. 53; ebd., S. 52.
[748] Brechtken 2017, S. 65; nach Kerrls Tod im Dezember 1941 übernimmt Martin Bormann dieses Amt (vgl. Doosry 2002, S. 52).
[749] Doosry 2002, S. 52.
[750] Ebd., S.53; für weitere Mitglieder siehe: ebd., S. 52f.

Befehlsinstanz des Zweckverbands“ eingeschränkt wurde.[751] Zugleich wurde damit Hitlers Einfluss auf den Bau und die Planungen des Reichsparteitagsgeländes ausgeweitet.

Obwohl Kerrl in der ersten Sitzung des Zweckverbandes am 6. April 1935 „Willy Liebel die ‚Führung der laufenden Geschäfte des Zweckverbands Reichsparteitag Nürnberg‘ [übertrug] und […] Walter Eickemeyer als dessen Stellvertreter“ bestimmte, war dieser nur befugt in einem von Kerrl festgelegten Rahmen zu handeln.[752] Kerrl behielt sich die Entscheidungshoheit vor, aber darüber hinaus fand keine klare und eindeutige Aufgabenverteilung statt.[753] Liebel kümmerte sich in der Folge als Geschäftsführer um eine Vielzahl an Aufgaben, wie die Vergabe von Bauaufträgen oder Vertragsabschlüsse.[754] Letztendlich „delegierte [der ZRN] seine Verwaltungsarbeiten an den Behördenapparat der Stadt Nürnberg“.[755] Liebel übertrug wiederum seine Kompetenzen teilweise auf Stadtreferate wie das Hochbauamt, wodurch erneut ein kompliziertes Geflecht aus Zuständigkeiten entstand, die in hohem Maße die Stadt Nürnberg involvierten.[756] Der ZRN löste die Stadt Nürnberg damit de jure als Bauherr des Reichsparteitagsgeländes ab und entlastete sie finanziell.[757] De facto behielt aber die Stadt ihre Bauherrentätigkeit, da Liebel die Leitung des ZRN übernahm und die Nürnberger Behörden weiterhin die Verwaltungsstruktur bildeten.[758] In den Bemühungen der Stadt um die Etablierung einer neuen Verwaltungsstruktur mit neuen Kostenträgern, hatten Stadtvertreter der Stadt immer wieder mit der nationalen, überparteilichen und überregionalen Bedeutung der Bauten argumentiert, die auch deren Finanzierung zu einer „Angelegenheit der deutschen Nation“ machen würde.[759] In die Begründung des Gesetzes zur Gründung des ZRN fand diese Argumentation keinen Eingang, wenngleich die erfolgreiche Gründung des ZRN mit Hitlers Unterstützung den hohen Stellenwert und die Bedeutung des Reichsparteitagsgeländes und seines Ausbaus für Hitler und seine Politik unterstreicht.[760]

Anstatt jedoch mit dem ZRN ein übersichtliches Verwaltungsorgan für das Reichsparteitagsgelände zu schaffen, herrschten auch nach dessen Gründung komplexe Strukturen mit unzureichenden Aufgabenbeschreibungen der einzelnen Organe sowie derer Kompetenzen vor.

[751] Ebd., S. 55.
[752] Ebd., S. 53.
[753] Ebd., S. 56.
[754] Ebd., S. 54.
[755] Ebd., S. 54.
[756] Ebd., S. 54.
[757] Im Gesetzestext zum ZRN wurde die Finanzierungsverteilung zwischen den vier Mitgliedern nicht näher definiert (vgl. Doosry 2002, S. 51).
[758] Doosry 2002, S. 101; der ZRN-Leiter hatte die maßgebende Entscheidungsgewalt, aber der Verwaltungsrat konnte Hitler ggf. als Schiedsrichter einschalten (Doosry 2002, S. 55).
[759] OB Willy Liebel in der 1. Sitzung des ZRN, zit. nach: Doosry 2002, S. 51.
[760] Doosry 2002, S. 51.

Insbesondere Liebels doppelte Funktion als Verwaltungsrat und Geschäftsführer und die damit einhergehenden Befugnisse verliehen der Stadt Nürnberg eine
exponierte Stellung bei dem Bau und der Verwaltung des Reichsparteitagsgeländes.[761] Den Vorschlag einer stadtunabhängigen Verwaltungsbehörde machte Albert Speer bereits bei der zweiten Sitzung des Zweckverbandes im Juli 1935, jedoch wurde dieser abgelehnt.[762] Erst 1940 konnte sich Speer mit der Idee eines stadtunabhängigen Verwaltungsorgans im ZRN durchsetzen.[763] Diese Pläne, die mit einem weiteren Ausbau der Kompetenzen Speers einhergegangen wären, der Ende Juni 1940 mit der Durchführung zur Umgestaltung Berlins und der anderen „Führerstädte" beauftragt worden war, konnten wegen der Einberufung entsprechender Mitarbeiter in den Kriegsdienst allerdings nicht mehr umgesetzt werden.[764]
Zwar hatte Speer schon nach der Gründung des ZRN einen Vertrag entworfen, der ihn zum Chefplaner des Reichsparteitagsgeländes machen sollte, doch erst im Dezember 1935 erhielt er diesen zurück.[765] Mit diesem Kontrakt vom 05.12.1935 wurde er für „die Aufstellung des Gesamt-Bebauungsplans des Reichsparteitagsgeländes einschließlich der Herstellung der Flächenaufteilungs- und Teilbebauungspläne" zuständig und erhielt „die ‚künstlerische Oberleitung' sowie die ‚Oberaufsicht über die planmäßigen Ausführungen der Hoch- und Tiefbauarbeiten sowie der technischen Einrichtungen des gesamten Reichsparteitagsgeländes'".[766] Somit befand sich Speer offiziell erst Ende 1935 in einer Position, in der seine Stellung und Autorität gegenüber anderen Planungsstellen gewährleistet war.[767] Der Zweckverband behielt jedoch weiterhin die Kontrolle über bauorganisatorische und finanzielle Abwicklungen.[768]
Während von Beginn an Mitarbeiter wie der als freier Architekt für Speer arbeitende Rudolf Wolters Geländepläne und Entwürfe zeichneten, forcierte Speer kontinuierlich den Aufbau, Ausbau und die Festigung seiner Kontakte zur NSDAP-Spitze und Hitler und gab dabei vor allem die großen Entwurfslinien in Abstimmung mit Hitler vor.[769] Er widmete sich zudem der komplexen sowie umfangreichen Koordination der Bauarbeiten, Materialbeschaffungen und -verarbeitungen.[770] Während des Zweiten Weltkriegs war er weiterhin mit Materialbeschaffungen und -verarbeitungen betraut, für die er dann in Abstimmung mit dem 1939 zum Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums ernannten SS-Führer Heinrich Himmler

[761] Ebd., S. 56.
[762] Ebd., S. 57.
[763] Ebd., S. 57.
[764] Ebd., S. 57f.
[765] Tesch 2016, S. 79.
[766] Brechtken 2017, S. 67.
[767] Ebd., S. 66.
[768] Tesch 2016, S. 79.
[769] Brechtken 2017, S. 67.
[770] Ebd., S. 65ff.

Inhaftierte aus Kriegs- und Vernichtungslagern beschäftigte.[771] Zudem war Speer nach dem Tod Fritz Todts von Hitler zum Rüstungsminister des Deutschen Reichs ernannt worden (1942-1945).[772] Auf der Planungs-, Verwaltungs- und Finanzierungsebene des Reichsparteitagsgeländes gibt es im Laufe der Zeit Veränderungen, die mit dem Ausbau der Rolle Speers als Architekt Hitlers sowie seiner „Karriere" als NS-Politiker einhergingen.

3. 4. 3. Die Finanzierung des Reichsparteitagsgeländes

1934 veränderte sich die Finanzierungssituation und die damit einhergehenden Zuständigkeiten zwischen NSDAP und Stadt in geringem Maße und ab 1935 mit der Gründung des Zweckverbands Reichsparteitag Nürnberg (ZRN) deutlich. Allerdings blieb die Finanzierung des Reichsparteitagsgeländes bis zuletzt schwierig, mussten selbst nach der Gründung des ZRN jährlich detaillierte Finanzpläne im Reichsfinanzministerium zur Bewilligung eingereicht werden.[773] 1933 war der Stadt „Nürnberg das alleinige Entscheidungsrecht bei allen Baumaßnahmen vorbehalten", allerdings hatte Nürnberg, neben der NSDAP Bauherr, einen Teil der Kosten für das Reichsparteitagsgelände zu tragen.[774] Die NSDAP und die Stadt Nürnberg vereinbarten 1933 eine Kostenaufteilung, bei der die Partei alle provisorisch zu errichtenden, die Stadt alle dauerhaften Anlagen zu finanzieren hatte.[775] Für die gesamten „Vorbereitungs- und Durchführungsarbeiten", das Einholen von Angeboten, die Verteilung von Genehmigungen sowie die Abrechnungen war alleine die Zentralstelle, und damit städtische Dienststellen, zuständig.[776] Für die Vergabe von Aufträgen benötigte die Stadt jedoch die Zustimmung der Organisationsleitung der Reichsparteitage, die zumindest die Finanzierung der temporären Aufbauten sicherstellen musste.[777] Die Stadt erreichte bereits mit dem Parteitag 1933 die Grenzen ihrer Finanzierungsmöglichkeiten.[778] Aufgrund der Finanzierungssituation wurde zwischen der ohnehin schon verschuldeten Stadt und der ebenso wenig finanzkräftigen NSDAP immer wieder über die dauerhafte oder temporäre Ausführung bestimmter Arbeiten diskutiert, wie bei den Rundfunk- und Lautsprecheranlagen sowie den sanitären Einrichtungen.[779] Während die Stadt diese Anlagen temporär ausführen lassen wollte, um Kosten zu sparen, setzte sich die NSDAP besonders bei den Rundfunk- und Lautsprecheranlagen dafür ein, diese dauerhaft zu installieren. Dies geschah letztlich auch, jedoch musste die Partei dann die

[771] Jaskot 2002, S. 230.
[772] Krauter 1997, S. 151.
[773] Doosry 2002, S. 102f.
[774] Ebd., S. 48.
[775] Ebd., S. 47.
[776] Ebd., S. 46f.
[777] Ebd., S. 47f.
[778] Ebd., S. 49f.
[779] Ebd., S. 47f.

entsprechenden Kosten übernehmen bzw. die Finanzierung sicherstellen.[780] Infolgedessen übernahm die NSDAP dann die Auftragsvergabe sowie die Bauaufsicht selbst.[781]

Für den Reichsparteitag 1934 wurde die Verwaltungs- und Organisationsstruktur des vorjährigen Parteitags zwar weitestgehend beibehalten, jedoch vergab die NSDAP nun zunehmend selber Aufträge und kontrollierte deren Ausführung. In finanzieller Hinsicht übernahm die NSDAP 1934 einen größeren Teil der für den Reichsparteitag anfallenden Kosten und war aufgrund dessen auch stärker in die Ausführungen der entsprechenden Geländeeinrichtungen involviert. Damit einhergehend, und im Unterschied zu 1933, verschoben sich die Kontrolle sowie die Entscheidungsbefugnisse über bauliche Maßnahmen in Richtung der NSDAP.[782] Die Stadt Nürnberg war für die Auftragsvergabe und die Bauaufsicht sowie die damit im Zusammenhang stehenden Maßnahmen (Einhaltung von Terminen/Fristen; freie Koordination der Arbeitskräfte) nicht mehr alleinverantwortlich.[783] Die zunehmende Tätigkeit der NSDAP auf den Baustellen des Reichsparteitagsgeländes und die damit einhergehende parallele Tätigkeit von Stadt- und Parteimitarbeitern, die immer wieder zu Konflikten führte, sowie Uneinigkeiten bei Finanzierungsfragen und die kontinuierlich ansteigenden Kosten durch Erweiterungen des Bauprogramms veranlassten die Stadt dazu, nach dem Parteitag 1934 die Gründung einer eigenständigen Institution zu fordern, wie sie schließlich im März 1935 mit dem ZRN gegründet wurde.[784] Mit dem „Gesetz über den Zweckverband Reichsparteitag Nürnberg" wurde der ZRN zwar offiziell der neue Kostenträger des Reichsparteitagsgeländes, doch tatsächlich war das Deutsche Reich die gesamte Zeit über indirekt der „Hauptkostenträger der Reichsparteitagsanlage", indem zunächst aus dem Reichsfinanzministerium, und dann ab 1935 besonders durch Beiträge des Generalinspektors für das deutsche Straßenwesen, Fritz Todt, und des Reichskriegsministeriums, Gelder in die Reichsparteitagsanlage flossen.[785] Zudem ging dem Reichsparteitagsgelände Geld aus Arbeitsbeschaffungsprogrammen zu.[786] Schon nach dem Parteitag 1933 und der Ausweitung des Bauprogramms in der Folge – für den Parteitag 1934 rechnete die Stadt mit Kosten in Höhe von 3 Mio. RM, wobei ihnen im März 1934 ein Betrag von knapp 1,5 Mio. RM aus staatlichen Fremdmitteln plus die Gelder

[780] Ebd., S. 48.
[781] Ebd., S. 49.
[782] Ebd., S. 48f.
[783] Ebd., S. 49.
[784] Ebd., S. 49 f.; während städtische Referate weiterhin an der landschaftlichen Gestaltung, wie der Anlage der Rasenfläche, arbeiteten, betreute die NSDAP den Einbau des Lautsprecher- und Rundfunksystems in die Arena (Doosry 2002, S. 48).
[785] Doosry 2002, S. 51; ebd., S. 102f.; Fritz Todt schaltete sich als Leiter der Straßenbaubehörde auch bei der Ausführung des Straßen- und Wegesystems im Reichsparteitagsgelände ein (Doosry 2002, S. 376).
[786] Doosry 2002, S. 64; ebd., S. 103.

der NSDAP und der Stadt selbst zur Verfügung standen – geriet die Stadt Nürnberg zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten.[787] Trotz einer zusätzlichen Kreditsumme von 4 Mio. RM, die Staatssekretär Reinhardt aus dem Finanzministerium Anfang 1934 gewährte, wobei 1,8 Mio. RM für die Luitpoldarena, die Luitpoldhalle, das Stadion, die Zeppelinwiese und die Infrastruktur bereitgestellt wurden und 2,2 Mio. RM für einen Kongresshallenneubau bereitgehalten werden sollten, reichte auch dieser Betrag nicht, um die längerfristig, bis 1936, geplanten Arbeiten vollständig ausführen zu können.[788] Zudem führten neue Weisungen Hitlers wie die Verwendung von Naturstein zu erneuten Mehrkosten.[789] Im Mai 1934 konnte Eickemeyer, u.a. für die nun schon von Ruff skizzierte Kongresshalle, die sich vorläufig auf 5 bis 10 Mio. RM belaufen sollte, einen Zuschuss von Reinhardt im Finanzministerium von weiteren 5,8 Mio. RM erwirken, wobei die zuvor zugesagten 2,2 Mio. RM nun zusätzlich als Zuschuss und nicht als Darlehen vergeben werden sollten. Im August 1934 mussten erneut Gelder nachgefordert werden. Zudem beliefen sich neue Schätzungen für den Kongressbau nun schon auf 10 bis 15 Millionen RM.[790] Nach dem Parteitag 1934, der alleine schon etwa 6 Mio. RM gekostet hatte – 1933 waren es noch knapp 1,5 Millionen RM gewesen –, bemühte sich die Stadt Nürnberg mit Unterstützung des bayrischen Innenministers Adolf Wagner und Albert Speers um die Gründung eines Zweckverbands Reichsparteitagsgelände Nürnberg.[791] „Nach dem Reichsparteitag 1934 rechnete die Stadt Nürnberg bereits mit einer Gesamtbausumme von 60 bis 80 Millionen RM, die nicht mehr auf dem Weg der Kreditaufnahme aufzufangen war".[792] Der ZRN als neuer Kostenträger verbesserte die Finanzierungssituation durch eine Vierteilung der Kosten an die NSDAP, die Stadt, das Land und Bayern, jedoch stiegen die Kosten für das Gelände laufend an. Der ZRN gab ab 1935 ca. 280 Millionen Reichsmark für das Gelände aus, schätzungsweise mehr als 80 Millionen davon für die Kongresshalle.[793]

3. 4. 4. Der Ort der „Volksgemeinschaft"

„Wir werden erkennen, daß das Wesentliche nicht die Blätter sind, sondern der Stamm […]. Ob ich Schriftsteller bin, ist gar nicht wichtig, ob Du ein Bauernjunge bist, das ist nicht wichtig, ob Du dies oder jenes bist, das ist alles gar nicht wichtig, wichtig aber ist, daß ich ein Deutscher bin, und daß Du ein Deutscher bist. (Stürmischer Beifall!) Wir müssen wissen, daß

[787] Ebd., S. 64.
[788] Ebd., S. 64f.
[789] Ebd., S. 65.
[790] Ebd., S. 66.
[791] Ebd., S. 66; Brechtken 2017, S. 62ff.
[792] Doosry 2002, S. 102.
[793] Schmidt 2002, S. 48f.

wir zusammengehören auf dieser Welt, weil eine Allmutter Natur, ein allmächtiger Gott geschaffen hat, und wir müssen verstehen, daß wir auf dieser Welt zueinander gehören, und das umso leichter hinnehmen können, je mehr wir diese Notwendigkeit einsehen und die Kleinheit des Lebens aus dem Vordergrund rücken und die einzelnen Menschen ihre Wichtigkeit zurücksetzen. Nur so ergibt sich die geistige Voraussetzung für das, was man Volksgemeinschaft heißt".[794] (Rede Adolf Hitlers, November 1930)

In der Forschung hat sich mittlerweile der Konsens etabliert, dass „eine befriedigende Erklärung des Funktionierens des NS-Regimes ohne die Annahme beträchtlicher sozialer Bindekräfte gar nicht möglich ist. Damit […] tritt der Faktor ‚Volksgemeinschaft' unweigerlich ins Bild".[795] Der Begriff der Volkgemeinschaft fand bereits in der Weimarer Republik eine ebenso unklare, unbestimmte, wenig konzise und ambivalente Verwendung, wie dies dann in ähnlicher Weise im nationalsozialistischen Deutschland der Fall war.[796] Weder in Hitlers Terminologie, noch in seiner (partei)politischen Verwendung war „Volksgemeinschaft" klar definiert und wurde mit unterschiedlichen Bedeutungsgehalten aufgeladen.[797] So fungierte der Begriff beispielsweise „als Synonym für ‚Volk'", aber auch im Sinne der „Überwindung der ‚Klassenspaltung' und ‚Zerreißung' des deutschen Volkes".[798] Dennoch existierte im NS-Deutschland ein Konzept der „Volksgemeinschaft", das, ungeachtet der außenpolitischen Ziele und Absichten Hitlers oder einer exakten Definition, seine innenpolitische und gesellschaftliche Wirkmacht im Sinne der Verbundenheit und der konfliktfreien Gemeinschaft „der Deutschen" entfalten konnte.[799] Dabei hatte „das Konzept der ‚Volksgemeinschaft' für Hitler von Anfang an – wie später auch für die engere Regimeführung – einen instrumentellen Charakter", wobei der innenpolitische Zusammenhalt, die Gemeinschaft der Deutschen, den Weg bereiten sollte für spätere Gebietseroberungen im Sinne der ideologischen Ausweitung des „Lebensraums".[800] Hier soll „Volksgemeinschaft" vor allem im innenpolitischen Sinne als soziales Konzept Beachtung finden. Als solches stellt es das zentrale ideologisierte utopische Ziel des „Dritten Reichs" dar, wie es auch durch und mit dem Reichsparteitagsgelände erzeugt wurde. Darüber hinaus ist der Begriff zudem in der Lage, partiell die „Dichotomie zwischen

[794] Constantin Goschler (Hrsg.): Hitler. Reden, Schriften, Anordnungen. Februar 1935 bis Januar 1933, Band IV: Von der Reichstagswahl bis zur Reichspräsidentenwahl. Oktober 1930 - März 1932, Teil 1: Oktober 1930 - Juni 1931, München 1994, S. 59 (5.11.1930), zit. nach: Frei 2009, S. 222.
[795] Frei 2009, S. 124; Bernd Stöver: Volksgemeinschaft im Dritten Reich. Die Konsensbereitschaft der Deutschen aus der Sicht sozialistischer Exilberichte, Düsseldorf 1993, S. 221, zit. nach: Frei 2009, S. 124.
[796] Nolzen 2009; siehe zu „Volksgemeinschaft" auch: Frank Bajohr/Michael Wildt (Hrsg.): Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 2009.
[797] Frei 2009, S. 124.
[798] Ebd., S. 124.
[799] Ebd., S. 125f.
[800] Ebd., S. 125.

Herrschern und Beherrschten“ zu überwinden.[801] „Während der NS-Zeit scheint die Bedeutung von ‚Volksgemeinschaft‘ vor allem darin gelegen zu haben, individuellen und kollektiven Akteuren ein attraktives, auf die Zukunft hin entworfenes Leitbild bereitzustellen, das schließlich handlungsrelevant wurde. In der NS-Forschung ist an dieser Stelle immer nebulös von ‚sozialer Schubkraft‘ die Rede, die zudem oft auf den ‚Hitler-Mythos‘ beziehungsweise die damit verbundene ‚Führergläubigkeit‘ verkürzt wird“.[802] „Volksgemeinschaft“ kann so, als die spezifisch nationalsozialistische Ausformulierung des allgemeinen utopischen Zielzustandes einer harmonischen Gesellschaft verstanden, dazu beitragen, das zeitweise Funktionieren des NS-Regimes zu erklären. Das Ziel der nationalsozialistischen Utopie stellte so die harmonische Gemeinschaft dar, die im Sinne der nationalsozialistisch-rassistischen Ideologie auf dem Ausschluss und der Ermordung Vieler beruhte und nur das „deutsche Volk“ inkludierte. Das Konzept der Volksgemeinschaft hielt somit gleichzeitig das Ziel und einen Teil des Weges – den die Utopie normalerweise nicht vorgibt, weshalb sie oftmals scheitert und/oder den des Totalitarismus wählt – zu der nationalsozialistischen Utopie bereit, nämlich die harmonische, selektive Gemeinschaft, die durch Krieg, Expansion, Vernichtung und Ermordung entstehen sollte. Mit den Feiern der Reichsparteitage und der architektonischen sowie urbanistischen Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes, die in ihren Dimensionen alles zu dieser Zeit Gewesene übertrafen, wurde die Utopie der harmonischen Gemeinschaft „der Deutschen“ inszeniert und erzeugt. Die gewaltige Wirkung, die von den Reichsparteitagen ausging, blieb dabei auch ausländischen Parteitagsbesuchern wie dem britischen Botschafter Sir Nevile Henderson, der 1937 erstmalig, wie u.a. auch der französische Botschafter André François-Poncet, an einem NSDAP-Parteitage teilnahm, nicht verborgen:
“Nobody who has not witnessed the various displays given at Nuremberg during the week’s rally or been subjected to the atmosphere thereat can be said to be fully acquainted with the Nazi movement in Germany. […] The displays themselves were most impressive”.[803]

Der Aspekt der Feierlichkeit, um den man sich auch bei der architektonischen Gestaltung bemühte, stellte dabei ein zentrales Element sowohl der Nobilitierung des dort Stattfindenden

[801] Nolzen 2009.
[802] Ebd.
[803] Henderson 2018 [1940], Pos. 875/Pos. 880.

dar, wodurch es in den Rang des Besonderen erhoben wird, als auch der gleichzeitigen Aufhebung des Alltäglichen.[804] „Das Fest hilft, den Alltag zu bewältigen, indem es ihn aufhebt, [bzw.] als ein sinnvolles Geschehen ins Bewusstsein hebt".[805]

Anders als beispielsweise beim Tag der Arbeit, der an verschiedenen „Feierorten" in ganz Deutschland begangen wurde, oder dem Erntedankfest auf dem Bückeberg, das in erster Linie regionalen Charakter hatte (Hitler war nur einmal anwesend, sonst Julius Streicher), wurde das Reichsparteitagsfest nur an einem Ort, nämlich in Nürnberg veranstaltet. Alle sollten aus ganz Deutschland nach Nürnberg, zu der „Wallfahrtstätte der deutschen Nation" oder „Weihestätte der Nation", wie das Reichsparteitagsgelände auch im zeitgenössischen Sprachgebrauch hieß, „pilgern".[806] Hitler wollte, wie gezeigt, dass der Ort der Reichsparteitage von 1933 an der gleiche blieb. Nur als zentrale, einmalige und außeralltägliche Veranstaltung, zu der alle Deutschen kommen sollten bzw. die in eben dieser Weise via Medien mitverfolgt und/oder wahrgenommen werden sollte, konnte die deutsche Volksgemeinschaft geformt werden. Der Begriff „Volksgemeinschaft" stellt dabei keineswegs nur einen Mythos der Propaganda dar, sondern ein – wenn auch sicherlich nicht scharf umrissenes – ideologisches Konzept, das auch und in besonderem Maße mit der Anlage des Reichsparteitagsgeländes erzeugt wurde, so dass sich eine Vielzahl von Menschen als eben jene Teile des Ganzen, als Teile des deutschen Volkes, fühlten und wahrnahmen. Diese „Volksgemeinschaft" trug in der Folge zum Funktionieren des NS-Regimes bei.[807] Pastor Erich Scheuer verglich seinen Besuch des Nürnberger Reichsparteitages mit dem „sich als Familie Erlebens" und damit in ähnlicher Weise, wie es auch das Konzept der Volksgemeinschaft nahelegte – nur ohne die nationalsozialistische Prägung dieser Gemeinschaft so dezidiert zu benennen:

„‚Die Stimmung in Nürnberg, die einen Nürnbergfahrer sofort erfaßt und festhält, hat einen ganz eigenen Zauber. Ergreifend ist das Geschaute und Erlebte nicht nur aus politischen Gründen, so sehr natürlich das politische im Vordergrund steht, vielmehr ist das Ganze auch ein richtiges großes Volksfest bei dem sich Alt und Jung wie eine große Familie an allem Gebotenen erfreut und begeistert.' Bei den ‚großen Aufmärschen und Kundgebungen' herrschte ‚überall eine ebenso freudige und harmonische Stimmung wie bei dem Feuerwerk und den Volksbelustigungen. Es war […] als sei ganz Nürnberg mit seinen hunderttausenden

[804] Hubert Schrade: Der Ausbau des Zeppelinfeldes auf dem Parteitagsgelände in Nürnberg, in: Zentralblatt der Bauverwaltung (ZBV) 1936, H. 18, S. 385: „Die Gestalt der Plätze müsse geeignet sein, die ‚Feierlichkeit der Kundgebungen [zu] erhöhen'", zit. nach: Behrenbeck 1996, S. 344.
[805] Winfried Gebhard: Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung, Frankfurt am Main 1987, S. 53, zit. nach: Behrenbeck 1996, S. 348.
[806] Auch „Tempelstadt der Bewegung" (StadtAN C32 Nr. 341, in: Doosry 2002, S. 538); Wallfahrtsstätte der Nation = Walhalla bei Regensburg; Arndt 1973, S. 27; Ogan/Weiß 1992, S. 138.
[807] Nolzen 2009; siehe zur Forschungsgeschichte über „Volksgemeinschaft"; siehe auch: Frei 2009, S. 107-128.

von Besuchern eine einzige große Familie, als reichten sich Armee, Partei und Volk die Hände zum Bund fürs Leben'".[808]

Nicht nur durch die Architektur des Reichsparteitagsgeländes und seine städtebauliche Ausbildung, sondern auch durch entsprechende Propaganda und Verhaltensregeln sowie dem eigenen relationalen Verhalten und Wahrnehmen wurde die Utopie der Volksgemeinschaft erzeugt, keineswegs nur durch „Führergläubigkeit". Auch wenn dabei die Verhaltensregeln nicht immer eingehalten wurden, was zahlreiche offizielle Berichte zeigen. So kritisierten beispielsweise verschiedene NS-Funktionäre immer wieder die Fackelzüge der Politischen Leiter, denen es an Geschlossenheit fehle, da nicht alle Gaue ihr Tempo konstant hielten.[809] Auch verbotene Alkoholexzesse, Sexualkontakte sowie Prostitution führten zu zahlreichen offiziellen Beschwerden.[810] Darüber hinaus zeigt auch Leni Riefenstahls erster Parteitagsfilm „Sieg des Glaubens" – bei dem die Zerschlagung der Gewerkschaften und Arbeiterparteien (SPD, KPD) sowie des Marxismus ganz allgemein zelebriert wurde – von 1933 (Uraufführung Dezember 1933), anders als „Triumph des Willens" (Uraufführung Februar 1935), der in der Forschung als dann perfektionierte Dokumentarfilmpropaganda mit geschönten, zusammengeschnittenen und chronologisch veränderten Inszenierungen des Reichspareitages 1934 gilt, zahlreiche „nicht perfekte" Momente.[811] So ist zwar auch „Sieg des Glaubens" ein montierter Propagandafilm, der die üblichen Wochenschaudarstellungen durch einen höheren Grad der Ästhetisierung des Politischen übertreffen wollte, jedoch zeigt er zusätzlich nicht perfekte, ungeplante Frequenzen wie einen privaten Wortwechsel zwischen Röhm und Hitler vor dem Beginn der Eröffnungszeremonie oder einen spontan von Rudolf Hess nach seiner Rede freudig ausgerufenen Gruß an Hitler.[812]

Dennoch, so konnte Janosch Steuwer entgegen der weit verbreiteten Forschungsmeinung an Hand der Auswertung zahlreicher Tagebucheinträge zeigen, ist es trotz dieser „Abweichun-

[808] Brief von Erich Scheuer an seine Schwester nach dem Parteitag 1935, 24.9.1935, zit. nach: Steuwer 2017, S. 450.
[809] Interner Bericht, zit. nach: Zelnhefer 2002, S. 249; Zelnhefer 1991, S. 265; siehe auch: Zelnhefer 2002, S. 244ff.
[810] Siehe: Bericht der Sittenpolizei 1935, zit. in: Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 80; siehe auch: Zelnhefer 2002, 245ff.; Zelnhefer 1991, S. 260ff.
[811] Anders als in der Forschung früher angenommen, wurde Sieg des Glaubens durchaus propagandistisch verwertet und in Kinos gezeigt und offenbar auch positiv rezipiert. Lediglich die Ermordung Röhms, der in diesem Film äußerst präsent gezeigt wird, hat in der NS-Zeit zu der Vernichtung des Films geführt und nicht dessen nicht perfekte Inszenierung.; siehe: Trimborn 2002, S. 182; ebd., S. 197ff.; Loiperdinger 1993, S. 35.
[812] Loiperdinger 1993, S. 43ff.

gen“ von perfekt inszenierten Abläufen und Geschehen sehr wohl gelungen, „die Wahrnehmung der Zeitgenossen wie gewünscht zu prägen“.[813] Und diese von dem NS-Regime gewünschte Wahrnehmung der Reichsparteitage bestand in der Vereinigung aller „Deutschen“ zu einer Volksgemeinschaft.[814] Auch die pauschale Annahme, dass es „trotz aller Anstrengungen nicht [gelungen sei], die in allen Jahren bestehende Kluft zwischen dem realen Parteitagserlebnis vor Ort und der medialen Darstellung zu überbrücken“, konnte Steuwer revidieren.[815] Offenbar fühlten sich durchaus Menschen, die die Reichsparteitage via Radio verfolgten, ebenso als Teilnehmer der Reichsparteitage – wenn auch möglicherweise nicht mit gleicher emotionaler Ergriffenheit – und trugen somit zur Erzeugung der „Volksgemeinschaft“ bei. Steuwer weist darauf hin, dass „Berichte aus den 1930er Jahren […] kaum darauf hin[deuten], dass der Beitrag des Publikums dabei vor allem in ‚der Bereitschaft der Massen zur Selbsttäuschung‘ lag“, wie Peter Reichel behauptet.[816] Was die von Steuwer ausgewerteten Tagebucheinträge vielmehr zeigen, ist „die enge Beziehung, die zwischen der emotionalisierten Wahrnehmung der politischen Massenveranstaltungen und dem Bemühen bestand, dem offiziellen Ideal politischen Verhaltens zu entsprechen“.[817] Auch die von Reichel behauptete Entsprechung dieser vermeintlichen Selbsttäuschung mit der „auf Täuschung angelegten Politik [d]es Regimes“ durch die Ästhetisierung der Politik ist damit nicht haltbar, denn die Ästhetisierung der Politik diente vor allem der Emotionalisierung der Wahrnehmung sowie der symbolischen – und durch die Architektur zugleich physisch-realen – Konstruktion einer neuen Wirklichkeit, der Utopie.[818] Die propagandistische Kommunikation über die Reichsparteitage und Darstellung dieser als Ort der Volksgemeinschaft sowie der von Deutschland gebauten Architektur, trugen ebenso zur Erzeugung der Volksgemeinschaft bei, wie die Architektur selbst, was es im weiteren Verlauf noch auszuführen gilt.

[813] Steuwer 2017, S. 451; siehe zu anderen Forschungsmeinungen etwa: Zelnhefer 1991, u.a. S. 252.
[814] Für den leichten Rückgang der Teilnehmerzahlen 1936, wobei sie 1937 und 1938 wieder anstiegen, die oft als Beleg für die angeblich nicht geglückte Inszenierung der Volksgemeinschaft angeführt werden, kann es zahlreiche andere Gründe geben, wie den auf das Besondere und Einmalige ausgelegten Charakter der Reichsparteitage oder auch die Olympiade 1936, die wenige Wochen vor dem Reichsparteitag stattgefunden hatte, zu der eventuell schon viele Menschen anstatt dessen angereist waren; siehe u.a.: Zehlnhelfer 1991, S. 267.
[815] Urban 2007, S. 419, zit. nach: Steuwer 2017, S. 451; vgl. Radio als miterleben u.a. Steuwer 2017, S. 441ff.: Inge Thiele schrieb so beispielsweise anlässlich des Parteitags 1934 „Durch ihn können wir teilnehmen an dem großen Aufmarsch“.
[816] Steuwer 2017, S. 452; Reichel 1993, S. 372, zit. nach: Steuwer 2017, S. 452.
[817] Steuwer 2017, S. 452.
[818] Reichel 1993, S. 372f.

3. 5. Urbanistische Anlage des Reichsparteitagsgeländes

3. 5. 1. Entwurfs- und Planungsgeschichte des Reichsparteitagsgeländes

Schon vor 1933 skizzierte Paul Ludwig Troost den Ausbau des Nürnberger Luitpoldparks zu einer Arena mit Tribünen sowie den Umbau der alten Maschinen- bzw. Kongresshalle, bevor das Nürnberger Stadtbauamt seit Juli 1933 die ersten Planungsmaßnahmen des Reichsparteitagsgeländes umsetzte.[819] Noch bevor Speer die Planungen des Geländes übernahm und es letztlich so projektierte, wie es dann insbesondere – und bis heute wirksam – mit den Speerplänen von 1937 und dem Speerschen Modell von 1937, das auf der Weltausstellung in Paris 1937 das größte Bauprojekt der Welt vorstellte[820], kommuniziert wurde, war Ludwig Ruff an den Entwürfen beteiligt (vgl. Abb. 20). Für das Reichsparteitagsgelände lag zu Beginn – wie schon erwähnt – kein zusammenhängender Bebauungsplan als Gesamtgelände vor und auch Speer war zunächst nicht, oder nur marginal, in die Planungen involviert. Die Pläne für das Reichsparteitagsgelände wurden maßgeblich ab Juli 1933 durch verschiedene Personen sukzessive entwickelt, erweitert und immer wieder modifiziert. Dies gilt sowohl für die schon bestehenden Strukturen und Architekturen – das Stadion von Schweizer, das Gefallenendenkmal und die Luitpoldhalle – sowie für neue Architekturen und landschaftsarchitektonische und infrastrukturelle Gestaltungen.[821] Trotz aller Bemühungen, das Reichsparteitagsgelände ab Ende 1934 und dann maßgeblich durch Speer als einheitliches und axiales Gelände zu gestalten, stellte der ZRN 1942 fest, dass es „als Ganzes eine Gestalt vermissen“ lasse.[822] Die Planungsgeschichte gilt es nachfolgend aufzuzeigen.

Für den Parteitag, der vom 30. August bis 3. September 1933 stattfinden sollte, wurden ab Ende Juli 1933 unter Leitung des Nürnberger Hochbauamtes mit ihrem Leiter Walter Brugmann Pläne und Umbaumaßnahmen projektiert.[823] Dabei wurden der Umbau der Luitpoldhalle sowie die Errichtung von Holztribünen in der Luitpoldarena und auf dem Zeppelinfeld fokussiert.[824] Zudem sollte das Alte Stadion modifiziert, ein HJ-Lager sowie weitere Versorgungsanlagen wie eine Zapf- und Poststelle eingerichtet werden.[825] Das Hochbauamt koordinierte „die Baumaßnahmen und spielte dabei eine herausragende Rolle (Ausschreibung der

[819] Ogan/Weiß 1992, S. 138.
[820] Doosry 2002, S. 108.
[821] Ebd., S. 124.
[822] Zit. nach: Doosry 2002, S. 120; Es existierten zudem schon davor geschönte Lageansichten der Luitpoldarena, die u.a. in einem schematischen Geländeplan begradigt wurde (Schmidt 2002, S. 56).; Es wurde in Folge dessen u.a. ein neuer Stadtanschluss projektiert und eine Zusammenführung der Allersberger Straße und Regensburger Straße im Wodanplatz, mittig, nördlich des Reichsparteitagsgeländes. Damit wäre das Gelände im Norden durch ein Straßendreieck abgeschlossen und insgesamt besser in die Stadt eingegliedert worden. Dieser Geländeabschluss erinnert an den hier zuvor gelegenen Luitpoldhain und dessen Stadtanschluss.
[823] u.a. Täubrich 2014, S. 26.
[824] Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 29.
[825] Doosry 2002, S. 167.

Bauarbeiten und -lieferungen, Vertragsabschlüsse, Verhandlungen mit Behörden, Abnahme der Arbeiten und Natursteinlieferungen, Abrechnungen)".[826] Außerdem fielen die Planung und Installation von Straßenschmuck für den bevorstehenden Parteitag in den Aufgabenbereich des Hochbauamtes, während das Gartenbauamt unter der Leitung Alfred Hensels mit der Gestaltung des Luitpoldhains und des Stadiongeländes, also mit den landschaftsplanerischen und -architektonischen Maßnahmen, betraut war.[827] Julius Schulte-Frohlinde, der 1929-1934 als städtischer Baurat beim Nürnberger Hochbauamt tätig war, legte Vertretern der Parteileitung der NSDAP am 2. August 1933 entsprechende Entwürfe (Modell- und Planvorarbeiten) für den Ausbau der Luitpoldarena und des Zeppelinfeldes vor.[828] Diesen Tribünenentwürfen wurde zugestimmt, so dass sie in der Folge – auf Grund der kurzen Zeit bis zum Reichsparteitag – als Holzkonstruktionen realisiert wurden.[829] Zuvor hatte schon der Nürnberger Stadtgartendirektor Alfred Hensel im Auftrag Willy Liebels und Julius Streichers Pläne für die Schaffung eines Aufmarschgeländes im Luitpoldhain angefertigt und diese am 21. Juli 1933 Hitler vorgelegt, der die Umrisse der Luitpoldarena durch eine eigene Skizze ergänzte und zur Ausführung bestimmte, so dass der Ort der Luitpoldarena schon festgestanden hatte (Abb. 24).[830] Im Vorfeld hatte Hitler bereits geäußert, dass er sich zwischen den Terrassen, dem Wasserbecken sowie dem Gefallenendenkmal im Luitpoldhain ein solches Gelände vorstellen könne.[831] Bei dieser Zusammenkunft im Juli 1933 gab Hitler zudem schon weitere Anweisungen zu zukünftigen Baumaßnahmen in der Luitpoldarena, etwa dass die ephemere Architektur bis zum Parteitag 1936 durch massive Konstruktionen zu ersetzen sei.[832]

1933 fanden auf Grund der geringen Zeit bis zum Parteitag 1933 keine umfassenden Baumaßnahmen statt.[833] Für den Bau der Luitpoldarena wurden ab Juli 1933 durch das Stadtgartenamt sukzessive ein Großteil des Baumbestands gerodet, Sträucher und Hecken entfernt, große Areale planiert sowie in der Folge Ausstellungsgebäude bis auf die Luitpoldhalle abgerissen, um den Zuschauertribünen Platz zu machen und die Sicht aller Zuschauer auf das zentrale Feld zu optimieren.[834] Außerdem wurde für den Parteitag 1933 die Luitpoldhalle als Tagungsort – insbesondere durch die Verwendung von Stoffbahnen unter der Decke im Innenraum und Fahnen

[826] Täubrich 2014, S. 26.
[827] Doosry 2002, S. 46; siehe auch: Alfred Hensel: Gestaltung und Bauausführung der Luitpoldarena in Nürnberg, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, vereinigt mit der Zeitschrift für Bauwesen 54, Nr. 51 (1934), S. 795-798.
[828] Doosry 2002, S. 166.
[829] Ebd., S. 166.
[830] Ebd., S. 165.
[831] Ebd., S. 165.
[832] Ebd., S. 166.
[833] Ebd., S. 167.
[834] Ebd., S. 161ff.

an der Fassade – umgestaltet.[835] Das Zeppelinfeld, das schon im Zuge des Baus des Stadions von Schweizer (Eröffnung: 10. Juni 1928) und der entsprechenden Umgestaltung des Geländes als Erholungs- und Sportgelände von Alfred Hensel ab 1926 zu einer von Erdwällen umgebenen Turnwiese umfunktioniert worden war, wurde ebenfalls allseitig mit Holztribünen, die Platz für 70.000 Zuschauer und für 1000 Gäste auf der Ehrentribüne boten, ausgestattet, so dass ein zentraler Platz ausgespart blieb.[836] Die Ehrentribüne „wurde von einem Hoheitszeichen in Form eines stilisierten, 9 mal 16 Meter großen Adlers bekrönt".[837] 1933 fungierte das Zeppelinfeld erstmals als Schauplatz der NSDAP-Parteitage.

Nach dem Parteitag im September 1933 wurden umfangreiche Umbaumaßnahmen, wie sie Hitler zuvor vorgegeben hatte, durch die Nürnberger Stadtverwaltung initiiert und mit den Erdarbeiten sowie anderen laufenden Arbeiten fortgefahren und der Abschluss der Baumaßnahmen zum Parteitag 1936 geplant.[838] Das Stadtgarten- und Hochbauamt legten in der Folge, seit Januar 1934, Entwürfe für den Ausbau des Geländes vor, allerdings begann die Stadt nicht vor Ende 1934, „als sie bereits Verhandlungen über die Gründung des Zweckverbands eingeleitet hatte, Hochbauten zu erstellen".[839] Die zuvor umfangreich vorgenommenen Erd- und Tiefbauarbeiten wurden durch die Bestimmungen des Gesetzes zur Förderung der nationalen Arbeit bezuschusst, für die geplanten Hochbauten wäre dies nicht der Fall gewesen.[840] Diese ersten vom Stadtgarten- und Hochbauamt vorgelegten Entwürfe für die zukünftige Gestalt der Luitpoldarena wurden in der Folge mehrfach modifiziert und überarbeitet, wobei Hitler an manchen Stellen eigene Veränderungen vornahm, vor allem aber zwischen vom Hochbauamt zur Wahl gestellten Ausführungsvarianten auswählte.[841] Als Hitler am 18. März 1934 Nürnberg besuchte, schlug er u.a. die Verkleidung der Tribünenanlage mit Muschelkalk vor sowie Granit als Plattenbelag für die „Führerstraße", die in der Luitpoldarena das im Osten gelegene Ehrenmal mit der Ehrentribüne im Westen verband.[842] Ludwig Ruff legte im Mai 1934 erste Entwürfe für die Kongresshalle am Dutzendteich vor, die ebenso seit spätestens Januar 1934 zum Planungsrepertoire gehörte.[843]

---

[835] Ebd., S. 362f.
[836] Die Bezeichnung „Zeppelinfeld" geht auf die Landung eines Luftschiffs des Typ Zeppelin auf dieser Wiese im Jahr 1909 zurück.
[837] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 29; Speer schreibt der Adler sei sein Entwurf und habe eine Spannweite von über 30 m gehabt. Letzteres stimmt sicher nicht, die Spannweite betrug maximal 20 m. Ob die Ersetzung der hier zunächst vorgesehenen Fahnen durch einen Reichsadler auf Speer zurück geht kann nicht festgestellt werden, da keine Akten bekannt sind, die dies nahelegen würden (vgl. Doosry 2002, S. 371; Speer 1969, S. 41).
[838] Doosry 2002, S. 167.
[839] Ebd., S. 203; ebd., S. 169.
[840] Ebd., S. 203.
[841] Ebd., S. 169.
[842] Ebd., S. 167.
[843] Täubrich 2014, S. 27; Doosry 2002, S. 114.

Bis zum Parteitag 1934 (5.–10. September) waren die Tribünen der Luitpoldarena auf den aufgeschütteten Erdwällen teilweise in Massivbauweise ausgeführt worden, jedoch nicht die Nord- und Südtribünen, die für den Parteitag 1935 in Massivbauweise errichtet und zudem an die Tribünen der Ostseite angeschlossen werden sollten.[844] Diese Tribünen konnten jedoch erst zum Parteitag 1936 in Massivbauweise realisiert und nur mit Holzeinbauten provisorisch angeschlossen werden. Die Holzeinbauten wurden schließlich bis zum Parteitag 1937 durch eine massive Konstruktion ersetzt. Zudem hatte man bis zum Parteitag die Tieferlegung des Feldes der Luitpoldarena ausgeführt und weitere Erd- sowie Tiefbauarbeiten fortgeführt. Auch die „Führerstraße" in der Luitpoldarena war teilweise mit Granitplatten belegt worden.[845] Die Luitpoldhalle sowie das Zeppelinfeld befanden sich weiter im Ausbau. Für die Umgestaltung der Zeppelintribüne machte Speer für den Parteitag 1934 einen Vorschlag, der jedoch für dieses Jahr nicht umgesetzt wurde.[846] Möglicherweise wurden die seitlichen Holztribünen auf Grund eines Vorschlags von Speer erweitert, jedoch nicht in Massivbauweise ausgeführt.[847] Allerdings fand erstmals 1934 eine Lichtinszenierung mit Schweinwerfern beim auf Anregung Speers in die Abendstunden verlegten Amtsanwalter-Appells statt, die auf Speer zurückging.[848] Diese „theatermäßige" Beleuchtung, so betonte Speer seit Mai 1934, sei auch von Hitler gewünscht.[849] Nach dem Parteitag 1934 wurden die Planungs- und Bauarbeiten unmittelbar fortgeführt.

Im Oktober und Dezember 1934 legte Albert Speer seine ersten Entwürfe für die Gestaltung des Reichsparteitagsgeländes vor, die mit einer erheblichen Erweiterung des Bauprogramms einhergingen (Abb. 25, 26). Er wurde so vermutlich erst nach dem Tod Ruffs mit der Anfertigung eines Gesamtplans beauftragt.[850] Vor der ersten Sitzung des neu gegründeten Zweckverbands, Anfang April 1935, bei der die geplanten Baumaßnahmen vorgestellt wurden, entwarf Speer noch eine Modifikation des Plans vom Dezember 1934, den Plan vom Februar 1935 (Abb. 27).[851]

Der Plan vom Oktober 1934 stellt die erste Konzeption des Geländes als Gesamtanlage dar, wobei die Gebäude jedoch nur lose in Kontakt zueinander treten.[852] Dies wird in diesem Plan vor allem durch die Anlage des Zeppelinfelds erreicht, das sich nun, anders als die ursprüngliche Turnwiese, längsrechteckig entlang des Südufers des Dutzendteichs erstreckt, wodurch es in Kontakt mit dem geplanten Bau der Kongresshalle tritt, die in diesem Plan, anders als im

[844] Ebd., S. 170.
[845] Ebd., S. 170.
[846] Vgl. Tribüne für 1. Mai Tempelhofer Feld (Tesch 2016, S. 78); Doosry 2002, S. 366.
[847] Ebd., S. 372
[848] Ebd., S. 366.
[849] Ebd., S. 372.
[850] Nüßlein 2012, S. 159.
[851] Doosry 2002, S. 170f.
[852] Ebd., S. 114; siehe auch: Tesch 2016, S. 79.

Ausführungsentwurf, um 90 Grad nach Süden gedreht eingezeichnet ist, so dass die Kongresshallenfassade zum Zeppelinfeld und seiner Ehrentribüne orientiert ist.

Im Dezember 1934 legte Speer einen weiteren Plan vor, der dann wesentliche Strukturen und Elemente des späteren Ausführungsentwurfs enthielt bzw. vorbereitete und ein deutlich umfangreicheres Bauprogramm beinhaltete als der vorangegangene. Diesem Gesamtplan ging eine Mitteilung Speers an die Stadt Nürnberg voraus, dass laut Hitler u.a. eine 80 m breite und 300 m lange Brücke anzulegen sowie der Wasserstand des Dutzendteichs um einen Meter abzusenken seien.[853] „Hitler verlange für den Reichsparteitag großzügig geplante und schnellstens zu bauende Einrichtungen".[854] In diesem Zuge wird auch die Verlegung der Eisenbahnlinie beschlossen, die sich im Plan vom Dezember 1934 zeigt. Die Zeppelinwiese befindet sich hier wieder an der Stelle der ehemaligen Turnwiese und wurde im Verhältnis zu dieser gen Südwesten vergrößert bzw. ihre Westseite wurde weiter nach Westen verschoben. Die Haupttribüne liegt jetzt im Osten und schließt, wie zuvor das Turnfeld, nicht unmittelbar an die Seitentribünen im Norden und Süden an, wobei sich an den Schmalseiten Öffnungen zum Feld ergeben. Zudem führt nun eine Straße, orthogonal zum Zeppelinfeld, von einer in der Mitte der Westseite gelegenen Durchgangsöffnung weg. Die dort vor dem Feld angeordneten Sportplätze bleiben nördlich und südlich der Straße erhalten und mussten ansonsten der Straße weichen. Die Fassade der Kongresshalle zeigt nun nach Osten zu dem hier liegenden Ufer des Dutzendteichs. Zudem ist das Reichsparteitagsgelände um zahlreiche Anlagen ergänzt: ein Haus der Kultur genanntes Gebäude gegenüber der gerundeten Rückseite der Kongresshalle, einen zwischen diesen beiden Gebäuden gelegenen Platz, ein längliches, verwinkeltes Ausstellunggebäude im Norden dieses Platzes, das an die Luitpoldarena anschließt und den Platz von dieser abgrenzt, sowie eine breite, lange Straße über den Dutzendteich hinweg, die linear von diesem Platz im Norden zu einer neuen Anlage, dem Märzfeld, im Süden führt. Neben und hinter dem Märzfeld sind Lagerflächen skizziert. Der Märzfeldgrundriss zeigt ein rechteckiges, allseitig mit Tribünen umbautes Feld, dem im Zentrum der Nordseite ein Eingangsbereich vorgelagert ist. Gegenüberliegend, im Süden, liegt eine Ehren- bzw. Haupttribüne. Tribüne und Eingang sind durch einen Weg miteinander verbunden. Beidseitig dieses zentralen Weges und parallel zu ihm sind zwei weitere Wege eingezeichnet. Ähnlich ist das Feld der Luitpoldarena gegliedert, jedoch werden dort die beiden äußeren Wege 1936 entfernt. Was neben dieser Erweiterung des Bauprogramms auffällt, ist ein grundlegend neuer Umgang mit dem Bebauungskontext. Wie an den Ufern des Dutzendteichs an der Kongresshalle war es nun zudem vorgesehen, zwei der vier kleinen Weiher im Nordwesten der Seen zu entfernen, das Ufer dort zu begradigen und die verbleibenden Teiche zu einem Teich zusammenzufügen,

[853] Doosry 2002, S. 114.
[854] Auch nachfolgend: ebd., S. 114.

der nur noch linear und relativ zentral von der Großen Straße geteilt werden sollte. Für diese Modellierungen der Teiche waren aufwendige Bauarbeiten sowie ein hoher Materialeinsatz von Nöten. Mit dem Platz zwischen Kongressbau und Haus der Kulturen wurde ein großer Teil der Rasenfläche am Nordufer des Dutzendteichs durch Steinplatten ersetzt. Die Bahngleise wurden in den Süden verlegt und zahlreiche neue Straßen angelegt. Die neuen Wege wurden in ihrer Wegführung möglichst geradlinig gestaltet, folgten aber z.T. den alten Infrastrukturen. Auch die Lagerflächen passen sich mit ihren gebogenen Formen in Wegführungen ein, die aufgrund bereits bestehender Strukturen möglichst in (symmetrischer) Entsprechung zu diesen angelegt wurden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Speers Plan vom Dezember 1934 nicht nur eine eklatante Ausweitung des Bauprogramms zeigt, sondern zudem eine vollkommen veränderte Herangehensweise an den Bebauungskontext und die bereits existierenden Landschafts- und Infrastrukturen des Dutzendteichareals. Die Bauten sind nicht an die gegebenen Bedingungen angepasst, in die Umwelt eingefügt und aufeinander bezogen, sondern die Landschaft wird der Architektur untergeordnet. Die Große Straße dominiert das Areal, zentriert das Gelände und orientiert es deutlich in eine Längsrichtung. Alle Architekturen werden an der Großen Straße und in Bezug auf diese ausgerichtet. Mit der relativ mittig durch das Gelände verlaufenden Großen Straße wird eine zentrale Achse geschaffen, auf die sich auch die Lagerflächen im Süden beziehen. Der Ausstellungsbau im Norden schließt die Achse der Großen Straße weitestgehend ab und verstellt den Blick auf die schräg zur Großen Straße liegende Luitpoldarena, die mit dem Schema der restlichen Anlage sonst zu offensichtlich gebrochen hätte. Zudem wäre so der Anbau an die Luitpoldarena immerhin dazu in der Lage gewesen, zwei lineare, parallel zueinander verlaufende Anschlüsse und Durchgänge an und durch den Ausstellungsbau herzustellen, die dann, wenn auch nicht zentral, so doch symmetrisch zur Mittelachse der Großen Straße, auf den Platz bzw. von dem Platz geführt hätten. Dieser Bau steht daher ebenfalls im Dienst der Ausrichtung der Gesamtanlage in Bezug auf die Große Straße und kontrolliert zudem die Bewegungsabläufe der Menschen. Unklare Wegführungen bzw. Wegalternativen wurden auch nördlich des Zeppelinfeldes, östlich des Dutzendteichs entfernt.

Diese umfangreichen Maßnahmen zur Schaffung eines Reichsparteitagsgeländes korrelieren einerseits mit den Verhandlungen über die Finanzierungs- und Organisationsstrukturen dieses Projekts, wobei im Dezember 1934 die Schaffung des Zweckverbands Reichsparteitag Nürnberg durch Hitlers Zustimmung feststeht.[855] Andererseits hängen die Gestaltungen des Geländes, die seit Anfang 1934 marginal, nach dem Parteitag 1934 zunehmend und nach der Gründung des ZRN maßgeblich durch die Planungen Speers vorangetrieben werden, mit dessen

[855] Auch nachfolgend: ebd., S. 50.

privatem Aufstieg bei Hitler zusammen, der neben Zufällen (Tod Troosts und Ruffs u.a.) und den positiv rezipierten früheren Planungen u.a. im Auftrag Goebbels für das Tempelhofer Feld oder dem Umbau der Reichskanzlei, auf das engagierte Bemühen Speers zurückgeht, sich als Architekt für die NSDAP und Hitler anzubieten.[856]

Im Februar 1935 legte Speer eine Modifikation seines Plans vom Dezember 1934 vor, die jedoch keine Ergänzung des Bauprogramms vorsah, sondern lediglich Veränderungen skizzierte, die insbesondere im Bereich der nun geometrisierten, rechteckigen und durch möglichst rechtwinklige und gerade verlaufende Wegführungen erschlossenen Lagerstruktur sofort augenfällig werden. Am 8. Februar 1935 sah Speer zudem den Abschluss der Geländearbeiten für den 31.12.1942 vor.[857] Sowohl das Zeppelin- als auch das Märzfeld weisen in dem Plan vom Februar 1935 einen gesteigert quadratischen Grundriss auf. Außerdem befindet sich die Bahnlinie nun hinter dem Märzfeld, weiter nördlich als in dem vorausgegangenen Plan, wodurch die Lagerflächen in Nord und Süd geteilt werden. Neben dem Märzfeld sind die Lager des Reichsarbeitsdienstes im Westen sowie der Hitlerjugend im Osten untergebracht. Südlich der Bahnlinie befinden sich westlich das Reichswehrlager[858], östlich das SS-Lager und südlich von beiden das mehr als doppelt so große SA-Lager. Diese Lager im Süden sind nicht mehr auf die Mittelachse der Großen Straße bezogen, sondern auf den hinter dem Märzfeld platzierten Bahnhof, wobei sie auch im Verhältnis zu diesem nicht exakt symmetrisch angelegt sind. Das Lager des Arbeitsdienstes wurde deutlich weiter in das Reichsparteitagsgelände, neben das Märzfeld, verlegt, wobei es zuvor noch hinter dem SA-Lager den Geländeabschluss gebildet hatte. Darüber hinaus entfällt der vorgelagerte Torbau des Märzfeldes sowie der Ausstellungsbau am anderen Ende der Großen Straße, vis-à-vis des hier gelegenen Platzes, ist nun verändert. Der Ausstellungsbau befindet sich südlich und nicht mehr nördlich der horizontal durch das Gelände führenden Bayernstraße, erhebt sich über einem längsrechteckigen Grundriss und weist zudem einen zentralen Durchgang in Form einer Durchgangshalle auf.[859] Dieses schmale Gebäude mit zentriertem, treppenartigem Abschluss und dem zentralen Durchgang an dieser Stelle betont die Achse der Großen Straßen, verlängert sie sowohl hier im Norden und überführt sie – wenn auch nicht in linearer, sondern in stumpfwinkliger und schmalerer Weiterführung – in die Luitpoldarena. Ebenso wird die Achse gen Süden durch den veränderten Eingangsbereich des Märzfeldes verlängert und in dieses überführt. Damit wird sowohl die Einheit dieser beiden Anlagen sowie die Zusammengehörigkeit der Gesamtanlage betont, die dadurch vergrößert und deutlicher zur Altstadt ausgerichtet erscheint. Die Quadratisierung

[856] Siehe u.a.: Brechtken 2017.
[857] Brechtken 2017, S. 65.
[858] Am 16. März 1935 wurde die Reichswehr mit der Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht (im „Gesetz über den Aufbau der Wehrmacht“) in Wehrmacht umbenannt.
[859] Doosry 2002, S. 114f.

des März- und Zeppelinfeldes ist im gleichen Sinne, als Stärkung der Längsachse und Ausrichtung aller anderen Anlagen zu ihr und in Bezug auf sie, zu interpretieren. Die Lagerflächen der Militär- und Kampftruppen südlich der Bahnlinie weichen von diesem Schema ab und wirken dadurch, sowie durch die Bahnlinie selbst, vom Gesamtgelände separierter als zuvor. Dies waren die zentralen Veränderungen in dem Februar-Plan 1935, die die im Plan vom Dezember 1934 angedeuteten Entwicklungen fortführten – außer im Lagerbereich, der deutlicher separiert erscheint – und auch nachfolgend in leicht modifizierter Form für den Plan vom Oktober 1935 übernommen wurden.

Während des Reichsparteitages im September 1935 fand die Grundsteinlegung zur Zeppelintribüne nach den Entwürfen Albert Speers statt. Die Zeppelintribüne war damit nun die erste Anlage, die sich nach Speers Plänen im Bau befand. Sie wurde zum Parteitag 1937 als erster „Kolossalbau“ auf dem Gelände fertiggestellt – und blieb damit auch der einzige (Abb. 28).[860] Für das Märzfeld begann man im Herbst 1935 mit der Rodung entsprechender Waldflächen.[861] Die Fundamentarbeiten wurden 1937 ausgeführt, die Tribünen wurden ab 1938 errichtet, jedoch nie fertiggestellt. Die Große Straße befand sich seit 1935 ebenso im Bau und wurde seit 1938 mit Granitsteinplatten belegt. Bis zu dem 1939 verfügten Baustopp war sie fast fertiggestellt.[862]

Im Plan vom Oktober 1935 zeigt sich insbesondere eine deutliche Veränderung im Bereich der Lagerstrukturen. Die Lager liegen nun alle konzentriert südlich des Bahnhofs Langwasser und werden noch um zwei Siedlungsflächen (Julius-Streicher-Siedlung[863] im Süden und die Siedlung „Eigene Scholle“ im Osten) sowie eine weitere Lagerfläche im Nordosten, oberhalb des SS-Lagers, ergänzt. Die Lager erhielten durch ihre Verdichtung und Vergrößerung, den Ausbau der Infrastruktur sowie der infrastrukturellen Erschließung und der teilweisen Unterkunftsgliederungen (Zelte und Baracken) in „Reihenbauweise“ mit Vorplätzen, und im Fall des nun zentralen SA-Lagers eines kleinen zentralen Platzes an der Kreuzung der zwei Hauptstraßen (decumanus und cardo), erstmals einen stadtartigen bzw. stadtteilartigen Charakter. Die Bahnlinie wurde wahrscheinlich nicht parallel zum Märzfeld gelegt, weil man sie sonst nicht mehr an das schon bestehende Schienensystem hätte anschließen können. Der Vergleich mit dem Plan vom Dezember 1934 zeigt, dass Speer plante die Bahnlinie – so gut wie möglich – parallel zum Märzfeld zu führen. Die Verlegung der Gleise weiter in den Norden machte dies aufgrund der schon existierenden Gleise durch dann zu steile Kurvenwinkel nicht mehr

[860] Brechtken 2017, S. 69.
[861] Auch nachfolgend: Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 56.
[862] Doosry 2002, S. 175.
[863] Die Julius Streicher Siedlung entstand zwischen 1933 und 1938 und ging in dem heutigen Nürnberger Stadtteil Moorenbrunn auf.

möglich. Die Gewährleistung dieser Transportwege war jedoch zu jedem Reichsparteitag essenziell, da ein großer Teil der Menschen mit Zügen und Sonderzügen nach Nürnberg kam.
Darüber hinaus ist das Zeppelinfeld in diesem Plan erneut etwas vergrößert projektiert. Durch die vorgezogene Westseite ist das Feld noch deutlicher gen Große Straße orientiert. Die Sportplätze vor dem Zeppelinfeld, links und rechts der Rasenstraße (der Straße zur Großen Straße), wurden in ihrer Anzahl entsprechend auf zwei reduziert. Im Norden des Zeppelinfelds ist ein zusätzlicher Weg eingezeichnet, der nun nicht nur gerade hinter die Haupttribüne, sondern direkt zu dem Seiteneingang in der Nordtribüne führt. Zudem weist der Platz im Norden der Großen Straße keine abgesenkte, zentrale Platzgliederung mehr auf. Die umlaufende Begrenzung wurde zugunsten einer besseren Vermittlung von Großer Straße und Platz, bei gleichzeitiger Integration der hier positionierten Gebäude, aufgehoben. Stattdessen übernehmen zusätzlich zu den beiden triumphartigen Säulen im Süden zwei weitere Säulen am Nordende des Platzes die Weiterführung bzw. Verlängerung der Achse der Großen Straße Richtung Norden und damit Richtung Altstadt. Insgesamt lässt der Plan vom Oktober 1935 eine wiederum gesteigerte Fokussierung und Ausrichtung auf die Großen Straße erkennen. Die Lagerstrukturen als Stadtgebilde schließen leicht versetzt, ebenso wie dann im Norden die Luitpoldarena, an die Achse aus Märzfeld, Großer Straße und dem Platz zwischen der Kongresshalle und dem Gegenpol des Hauses der Kulturen an. Damit ist das Gelände als Ganzes, in Bezug auf diese Achse, erschlossen und Richtung Altstadt orientiert, so dass das Gelände nun als südöstliche Stadterweiterung interpretiert werden kann. Jedoch ist es durch die Luitpoldarena und das umgebende Grün weiterhin ebenso in sich geschlossen. Für den Parteitag 1936, sowie in der Zeit danach, pflanzte das Gartenbauamt weitere Bäume um die Architekturen und zum Geländeabschluss hin an – bevorzugt große Eichen im Umfeld der Luitpoldarena und -halle.[864]
In Speers Plan vom 22. November 1935 ist dann erstmals das „Neue Stadion“ – seit Juli 1937 „Deutsches Stadion“ genannt –, westlich der Großen Straße, eingezeichnet. Nachfolgend wurde es in seinen Proportionen und Ausmaßen noch variiert, behielt aber grundsätzlich seinen U-förmigen Grundriss. Gegenüber vom Eingangsbereich des Stadions, östlich der Großen Straße und beidseitig der hier beginnenden Straße zum Zeppelinfeld (Rasenstraße I), befinden sich zusätzlich Vorbeimarschtribünen. Am südwestlichen Ufer des Dutzendteichs, nördlich des Neuen Stadions, war nun der Bau des Schwimmstadions vorgesehen. Zudem ist der, den Blick auf die Luitpoldarena verstellende Ausstellungsbau in einer verkürzten Form projektiert. Das Deutsche Stadion steigerte die Geometrisierung der Gesamtanlage weiterhin, indem es parallel zu dem Haus der Kulturen, der Kongresshalle, die auch einen U-förmigen Grundriss aufweist, dem Platz zwischen diesen Gebäuden und dem Märzfeld sowie im rechten Winkel

[864] Doosry 2002, S. 161f.; ebd., S. 199.

zur Großen Straße geplant wurde. Als räumliches Gegengewicht zum Zeppelinfeld, mit dem es über die Positionierung der Fassade und des Tribünenraums zum Eingang der Rasenstraße als Endpunkt der Mittelachse des Stadions in Verbindung trat, wurde zudem das Zeppelinfeld besser in den Gesamtplan integriert und eine zusätzliche, horizontale Blickachse konstruiert. Der Gesamtplan zeigt darüber hinaus eine erneut gesteigert symmetrische Raumerschließung in Bezug auf die den Raum dominierende und strukturierende Große Straße. Die Verkürzung des Ausstellungsbaus trägt zu der Betonung der Straßenachse in ihrer Längsausrichtung bei. Es handelt sich zwar nicht um eine tatsächlich symmetrische Entsprechung der Bauten beiderseits der Großen Straße – sie entsprechen sich weder in ihren Ausmaßen noch in ihren Grundrissformen oder Proportionen –, aber um das Schaffen eines bebauten bzw. umbauten Raumes als Gegengewicht zu einem bereits architektonisch erschlossenen Raum. Gleiches gilt für das Haus der Kulturen als Pendant zur Kongresshalle und für den Platz an eben jener Stelle als räumliche Entsprechung des Märzfeldes. Die voranschreitende Geometrisierung des Gesamtplans und die entsprechende Ausrichtung entlang der Großen Straße wird deutlich der tatsächlichen symmetrischen Anordnung vorgezogen, denn es wäre durchaus möglich gewesen, das Stadion etwas kleiner und an der Großen Straße gespiegelt als wenigstens räumliches Pendant in symmetrischer Entsprechung zum Zeppelinfeld zu entwerfen.

Das auf der Weltausstellung in Paris vom 25. Mai 1937 - 25. November 1934 ausgestellte Modell des Reichsparteitagsgeländes von Ende 1936 stellte im Zuge dessen der breiten, internationalen Öffentlichkeit das zukünftige Reichsparteitagsgelände vor, wie es auch heute bekannt ist. 1937 war es in seinen Grundzügen festgelegt.[865] Die Grundsteinlegung für das Deutsche Stadion fand am 9. September 1937 während des Reichsparteitags statt.[866] Nach dem Deutschen Stadion wurden dem Gelände keine weiteren Großbauten mehr hinzugefügt. „Lediglich die Verkehrsführung, Freiflächenplanung und Landschaftsgestaltung sowie die Anordnung der Lager wird später noch variiert“.[867]

Das auf der Weltausstellung 1937 und u.a. bei dem Festumzug zum „Tag der Deutschen Kunst“ 1938 in München vorgeführte Modell des Gesamtgeländes wie auch die kurz danach entstandenen Pläne Speers von 1937 lassen, im Unterschied zu dem Plan vom November 1935, das Wegfallen der Vorbeimarsch-Tribünen gegenüber vom Deutschen Stadion sowie nur noch die beiden im Süden des Kongresshallenplatzes gelegenen Säulen erkennen (Abb. 29). Darüber hinaus wird eine deutliche Verlängerung des Zeppelinfeld-Vorplatzes Richtung Westen sichtbar, so wie der damit einhergehende Anschluss dieses Areals an das Alte Stadion

[865] Ebd., S. 208.
[866] Ebd., S. 206.
[867] Tesch 2016, S. 247

und die Entfernung der beiden, dem Zeppelinfeld vorgelagerten Sportfelder beidseitig der Rasenstraße.

In der Folge gab es weiterhin Projektierungen für das Gelände und seine Architekturen bis weit in die Kriegszeit hinein, die jedoch allesamt mit eher kleineren Veränderungen aufwarteten. Die Pläne, die 1937 entstanden, zeigten zusätzlich die Stadionanlagen unter Zuhilfenahme eines Platzes zusammengefasst sowie das Deutsche Stadion in vergrößerter Form mit verbreitertem und deutlich horizontal gelagertem Ehrenhof. Nachfolgend wurde das Deutsche Stadion bis 1942 sowohl in seiner Längen- und Breitenausdehnung variiert und sukzessive elongiert als auch in seinen Detailgestaltungen immer wieder überarbeitet.[868] Die Projektierungen für die Lager und infrastrukturelle Erschließung wurden nach dem Zustand, wie er sich im Ausstellungsmodell 1937 darstellte, weitergeführt sowie die nicht im Bau befindlichen Gebäude – Haus der Kulturen, Ausstellungsbau, Türme auf dem Nordplatz an der Großen Straße – variiert. Die Lagerflächen ließen eine Weiterführung der bereits zuvor auszumachenden Tendenz einer „Verstädterung" durch Verdichtung, Vergrößerung und eine „städtebauliche" Erschließung und Integration in das Reichsparteitagsgelände erkennen. Auch wurde nordwestlich des Geländes noch eine SS-Kaserne nach den Plänen von Franz Ruff errichtet, die jedoch offiziell nicht Bestandteil des Reichsparteitagsgeländes war.[869] Die SS-Kaserne ist in dem Plan Speers von 1937 nordwestlich des Hauses der Kultur eingezeichnet und die Infrastrukturen sind ausgebaut. Dies gilt besonders für die von der SS-Kaserne ausgehenden Straßen, die Bayernstraße und die Münchener Straße, Richtung Süden zum Märzfeld und den weiter ausgebauten Lagerflächen. 1937 errichtete man nordöstlich der Kongresshalle mit Holzbauten die KdF-Stadt.[870] Die Holzbauten in einem ruralen Heimatschutzstil waren nach Plänen von Julius Schulte-Frohlinde für die Olympischen Spiele 1936 in Berlin entworfen und dann für Nürnberg verwendet worden. Die KdF-Stadt gehörte ebenfalls nicht zum Reichsparteitagsgelände, jedoch wurde hier 1937 und 1938 das „Volksfest" mit seinen Bierzelten, Kinderprogrammen und diversen Musik-, Varieté-, und Folkloreveranstaltungen abgehalten, das seit 1933 zum Rahmenprogramm der Reichsparteitage gehörte.[871]

Zum Oktober 1939 wurde ein Baustopp für das Reichsparteitagsgelände verfügt.[872] Am 1. September 1939 begann mit dem „Überfall auf Polen" der Zweite Weltkrieg. Der Parteitag

[868] Doosry 2002, S. 208ff.
[869] Zur SS-Kaserne siehe: Geschichte für Alle e.V. 1999.
[870] KdF = „Kraft durch Freude", eine in die Deutschen Arbeitsfront (DAF) integrierte NS-Organisation zur nationalsozialistischen Freizeitgestaltung; Tesch 2016, S. 248; auch nachfolgend: Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 63.
[871] Doosry 2002, S. 325f.
[872] Ebd., S. 175.

1939 (2.-11. September) wurde im August desselben Jahres höheren Ortes ohne Grund abgesagt. Sogar nach dem verfügten Baustopp wurden 1940 – nach einem Erlass von Hitler, der die Wiederaufnahme der Bauprogramme vor allem für Berlin, aber auch für Nürnberg, verfügte – die Bauarbeiten an der Kongresshalle unter dem Einsatz von Kriegsgefangenen kurzfristig wieder aufgenommen.[873] Die meisten dieser internierten Zwangsarbeiter kamen aus dem Kriegsgefangenenlager Langwasser, das nach Beginn des Zweiten Weltkriegs unter Einbeziehung schon bestehender Strukturen im Bereich des SA-Lagers errichtet wurde.[874] Darüber hinaus wurden alle Baustellen des Reichsparteitagsgeländes weiterhin kostenintensiv unterhalten, so auch die Trockenlegung des Deutschen Stadions.[875] Ebenso wurden die Natursteingewinnung und Werksteinlieferungen aufrechterhalten, indem Menschen aus SS-Vernichtungslagern zu entsprechenden Arbeiten gezwungen und von Deutschland besetzte Länder auf die Plünderung ihrer Natursteinvorkommen hin untersucht wurden.[876] Die zentrale und aktive Rolle, die dabei Albert Speer zukam, ist mittlerweile Forschungskonsens.[877] Umbaumaßnahmen für das Gelände wurden bis in den Krieg hinein projektiert. Das Reichsparteitagsgelände war bei Kriegsende weder auf baulicher noch auf planerischer Ebene fertiggestellt. Außer dem Zeppelinfeld konnte kein Gebäude vollständig realisiert werden. Mit dem Bau des Hauses der Kultur, dem Ausstellungsbau sowie den die große Straße flankierenden Säulen wurde nie begonnen. Für das Deutsche Stadion wurde nur die Baugrube ausgehoben, die der Stadt Nürnberg nach dem Zweiten Weltkrieg als zentrale Mülldeponie diente.[878] Die Verfüllung und dann Aufschüttung mit Haus- und Industriemüll erfolgten insbesondere im südöstlichen Teil der Baugrube, wo sich dementsprechend heute eine Erhebung, der „Silberbruck", befindet. Im nördlichen Teil der Baugrube, die nicht weiter aufgefüllt wurde, entstand der bis heute durch die Abfälle stark verseuchte Silbersee mit einer Fläche von etwa 9,3 ha. Während die projektierten Veränderungen für das Reichsparteitagsgelände nach Kriegsbeginn eher gering waren, wurden jedoch auf urbanistischer Ebene eine bessere Integration des Geländes in die Stadt Nürnberg, sowie die Umgestaltung Nürnbergs durch insgesamt geometrischere Straßenführungen forciert. Im April 1938 wurde ein „Gesetz zur Neugestaltung der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg" erlassen, das jedoch ebenso wie ein späterer Idealplan Nürnbergs keine Umsetzung mehr fand (Abb. 30).[879]

[873] Täubrich 2014, S. 38f.
[874] Ebd., S. 40.
[875] Siehe zu den Kosten während des Zweiten Weltkriegs: Doosry S. 83-86.
[876] Täubrich 2014, S. 39; zu der Zusammenarbeit der SS Himmlers mit Speer siehe u.a.: Täubrich 2014, S. 40ff.
[877] Siehe u.a.: Täubrich 2014, S. 38ff.; Brechtken 2017, u.a. S. 12f.
[878] Auch nachfolgend: Rosenberg 2009, S. 29ff.
[879] Doosry 2002, S. 144; siehe auch: Heyden 1995, S. 114ff.

3. 5. 2. Das Reichsparteitagsgelände zwischen „Heiligem Hain“ und Naturbeherrschung

Die Gesamtanlage des Reichsparteitagsgeländes sollte – in Entsprechung zu den achsensymmetrischen Grundrissen der Architekturen – in Bezug auf diese Achse annäherungsweise symmetrisch gestaltet werden. Die beiden ersten Bauten, die Luitpoldarena und das Zeppelinfeld, stellen durch ihre nicht im 180- oder 90-Winkel an die Große Straße anschließende Lage Abweichungen von diesem Schema dar. Das Zeppelinfeld, das sich an Stelle der schon bestehenden Turnwiese befand, ist dabei durch die Sichtachse zum Deutschen Stadion, das ein räumliches Gegengewicht zum Zeppelinfeld darstellt, besser in den Gesamtplan integriert als die Luitpoldarena. Die auf die landschaftsarchitektonische Gestaltung des Luitpoldhains mit dem Gefallenendenkmal zurückgehende Konzeption der Luitpoldarena von 1933 fällt durch ihre im stumpfen Winkel an die Große Straße abschließende Lage am nördlichen Ende dieser ansonsten linearen Straßenachse am deutlichsten aus dem Gesamtkonzept heraus, was sich in dem Ausstellungsbau manifestiert, der die Sicht auf das restliche Gelände bzw. die Luitpoldarena zu verstellen suchte. Alle anderen neu errichteten Gebäude, die nicht wie die beiden frühen Anlagen auf landschaftliche und architektonische Gegebenheiten Rücksicht nahmen, sind orthogonal, parallel oder linear zu der Großen Straße ausgerichtet. Gab es zunächst kein umfassendes Gesamtgeländekonzept, so entwickelte Speer dieses seit Ende 1934 sukzessive als möglichst symmetrisches, geometrisches und auf diese zentrale Achse über den Dutzendteich hinweg bezogenes Raumgefüge. Diese grundlegenden urbanistischen Prinzipien wurden zuvor bereits, in Abstimmung mit Hitler, in Werner Marchs Plänen für die erste städtebauliche NS-Großanlage, das Reichssportfeld in Berlin, umgesetzt (Abb. 31).[880] Das Reichssportfeld wurde 1934-1936 für die XI. Olympischen Sommerspiele 1936 errichtet.[881] Speer traf sich bezüglich der Planungen Ende 1934 einmal mit March.[882] Anders als es Speer in seinen Erinnerungen darstellte, kam er dabei jedoch nicht March mit entsprechenden gestalterischen Lösungen zur Hilfe.[883] Vielmehr weist das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg zahlreiche Übereinstimmungen mit der schon kurz zuvor durch Hitler zur Ausführung bestimmten Anlage des Berliner Reichssportfeldes auf, nicht nur in urbanistischer, sondern auch in architektonischer Hinsicht. Die Architekturen wurden in beiden Fällen mit Werkstein verkleidet und eine reduzierte Sachlichkeit in der Fassadenmodulation und -gestaltung angewendet. Auch stellen eckige Platzanlangen mit nahezu quadratischen Grundrissen sowie programmatische Skulpturen, nationalsozialistische Hoheitszeichen und die zentrale Achse flankierende Säulen Elemente des Bauprogramms dar.

[880] Endlich 2005, S. 12; Kämmerer 2016, S. 47.
[881] Siehe u.a.: Martin Kaule: Olympiastadion Berlin und Olympisches Dorf Elstal, Berlin 2014; Brandt 2015.
[882] Brechtken 2017, S. 79.
[883] Tesch 2016, S. 50; Brechtken 2017, S. 79; siehe auch: Speer 1969, S. 94.

In Nürnberg konnte das aus absolutistischen Barockanlagen bekannte, auf der Achse liegende Raumgefüge auf Grund der Luitpoldarena – und auch des Zeppelinfeldes, das den Bau des Stadions seitlich der Großen Straße bedingte – nicht komplett linear umgesetzt werden. In kulminierter Form findet sich eine solche Raumabfolge dann allerdings in Speers späteren Entwürfen für die „Reichshauptstadt Germania".[884] Indem in Nürnberg allerdings das Zeppelinfeld und dann das Deutsche Stadion ebenso auf die Achse wie auf sich bezogen wurden, kreierte Speer einen umso größeren, durch Architektur geschaffenen Raum, der nun ebenso den Umraum zwischen den Gebäuden sowie beidseitig der zentralen Achse inkludierte. Die Idee der durch eine Stadionöffnung ausgebildeten Sichtachse, die in Bezug zur Geländeachse und der Raumordnung tritt, ist auch bereits bei March angelegt, ebenso wie der als Achsenendpunkt in die Anlage aufgenommene/integrierte Totenkult – in Berlin in Form der Langenmarckhalle und des Glockenturms, in Nürnberg in Form der Luitpoldarena und des Gefallenendenkmals. Das Reichsparteitagsgelände wies dabei durch die zwei Kilometer lange Große Straße eine deutlich größere Längenerstreckung auf als die Reichssportfeld-Anlage und durch die Sichtachse Deutsches Stadion und Zeppelinfeld, sowie die daraus resultierende Umraumeinschließung, zu denen auch die Höhe der Architekturen beitrugen, zudem eine gesteigerte Breiten-, Flächen- und Raumausdehnung, die mit der Betonung des Geländes als Einheit einherging. Das Reichsparteitagsgelände war damit die zu diesem Zeitpunkt größte nationalsozialistische städtebauliche Anlage. Das Nürnberger Areal ist nicht nur in jeder Hinsicht größer, sondern wirkt durch die geschlossenere und geschichtete Fassadengestaltung der Architekturen zudem massiver sowie statischer als die Berliner Planungen. Mit dem fortschreitenden Ausbau des Reichsparteitagsgeländes und entsprechender Infrastrukturen einerseits sowie dem Umbau der Stadt Nürnberg, insbesondere der zum Reichsparteitagsgelände führenden Straßen sowie der sie flankierenden Architekturen, andererseits, wurde das Gelände urbanistisch erschlossen und an die Altstadt angeschlossen, aber zugleich in seinem Eigenwert und seiner Geschlossenheit – maßgeblich durch die landschaftsarchitektonische Gestaltung, die wie der architektonische Ausbau im Laufe der Zeit intensiviert wurde – betont.[885]

Dabei wurde sukzessive der ursprüngliche Bebauungskontext, das als Hain gestaltete, in die Landschaft eingebettete Sport- und Erholungsgelände, zugunsten der architektonischen und urbanistischen Erschließung sowie der mit Granitplatten belegten zentralen Achse zwischen Märzfeld und Luitpoldarena, über den Dutzendteich hinweg, vernachlässigt. „Der Bau des

[884] Nüßlein 2012, S. 159; Mit einem Erlass von 30. Januar 1937 wird Albert Speer zum Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin ernannt. Der Umbau Berlins ging auf Skizzen Hitlers zurück, die er im Herbst 1936 Speer zeigte. Die „Große Halle", auch „Volkshalle" oder „Halle des Volkes" sollte als größtes Gebäude der Welt eines der Enden der zentralen Achse darstellen. Weitere Gemeinsamkeit mit dem Reichsparteitagsgelände: Brunnenbecken, in dem sich Große Halle spiegeln sollte.

[885] Doosry 2002, S. 44.

Reichsparteitagsgeländes […] bedeutete für Nürnberg eine bis dahin beispiellose Landschaftszerstörung“.[886] Die ursprüngliche Landschaft wurde durch kolossal dimensionierte Straßen und Architekturen verdrängt oder durch Umbauungen einverleibt, Wiese durch mit Platten belegten Plätze ersetzt, Bäume gerodet sowie Ufer verändert. Zusammen mit der zunehmend geometrischen, axialen und symmetrischen Gestaltung schien der Mensch über die Natur zu triumphieren. Konnte Ludwig XIV. die von ihm beherrschte Natur einst aus seinem Schlossfenster in Versailles aus betrachten, so konnte es ihm Hitler hier als der neue Ritter-Kaiser und Führer der Volksgemeinschaft im übertragenen Sinne gleichtun. „We can thus derive that Hitlerism was born from an ambition to conquer the landscape and reach the peak of human abilities, which, ultimately, failed“.[887] Das Reichsparteitagsgelände blieb darüber hinaus jedoch stets als zentrales Element ebenso in einen Naturkontext eingebettet und wurde u.a. mit diversen neu gepflanzten Bäumen – wo es auf Grund der Boden- und Lichtverhältnisse möglich war mit Eichen[888], sonst auch mit Linden – als Landschaft gestaltet.[889] Die Anpflanzung von Bäumen nahm im Laufe der Zeit zu. Für den Parteitag 1936 waren probeweise drei knapp 15 m hohe Eichen seitlich der Luitpoldhalle angepflanzt worden. Nachdem sie gut anwuchsen, wurden mit einem eigens durch die Stadt Nürnberg erworbenen „Spezialanpflanzungswagen“ weitere schon groß gewachsene Bäume gesetzt.[890] So schließen beispielsweise Bäume das Gelände schützend, im Sinne des Langschen „Heiligen Hains“, ein (Abb. 32).[891] Wilhelm Meine hatte dem ZRN 1937 den Plan der Anlage eines Eichenhains, von einem „Eichenhain der Deutschen im wahrsten Sinne des Wortes“, unterbreitet, wobei das Saatgut aus „allen deutschen Gauen“ stammen sollte. Alleine auf Grund des bald verfügten Baustopps konnten solche Projekte nicht mehr ausgeführt werden, aber dennoch waren bereits viele Eichen um das Gelände gepflanzt worden.[892]

Willy Lange hatte 1914 den Ehrenhain, eine in Form eines Haines, eines kleinen Waldes, gestaltete Gedenkstätte zum „Deutschen Ehrenhain“ oder „Deutschen Heldenhain“ uminterpretiert, wobei für jeden gefallenen Soldaten eine Eiche errichtet werden sollte.[893] Nach Lange musste „[d]er Hain […] heilig sein auch im Sinne der Unverletzlichkeit“.[894] Dafür sollten „die Heldenhaine nach außen hin durch Bepflanzung sowie mit Wall und Graben abgeschlossen werden: ‚Ein Schutz ist nötig…für das Gefühl der Trennung von allem Allgemeinen; denn das

[886] Schmidt 2016, S. 69.
[887] Mazierska 2011, S. 72.
[888] Arndt 1973, S. 27.
[889] Doosry 2002, S. 162; siehe auch: ebd., S. 483.
[890] Ebd., S. 160f.
[891] Vgl. Gröning 2001 (1), S. 96f.; vgl. auch: Willy Lange, zit. nach: Gröning 2001 (1), S. 103.
[892] Doosry 2002, S. 124; StadtAN, C 32 Nr. 234: Denkschrift Wilhelm Meines über die Umwandlung des Waldbestandes im Reichsparteitagsgelände in einen Eichenhain, 1937, zit. nach: Doosry 2002, S. 124.
[893] Gröning 2001 (1), S. 96f.
[894] Ebd., S. 103.

verlangt alles Besondere, Heilige und Geweihte […]'".[895] Die Nationalsozialisten nannten diesen Langschen Hain bevorzugt „Heiligen Hain".[896] Durch das Verwenden schon großer Bäume werden die mit dem Heiligen Hain angelegte Schutzfunktion und der das Areal abschließende Charakter beim Reichsparteitagsgelände intensiviert. Zudem entsteht der Eindruck einer idyllischen, alten Landschaft, in der nun auch die Architekturen schon länger zu bestehen scheinen, um die die Bäume vermeintlich „naturgemäß" und „natürlich" herumgewachsen sind.

Während sich in den 1920er Jahren die Fachdiskussionen zwischen Vertretern freier, landschaftlich-malerischer und geometrisch-architektonischer Landschaftsgestaltung intensivierten, entwarfen Speer und das Stadtgartenamt einen Landschaftsgarten, der die Landschaft als vermeintlich natürlich gewachsene Erweiterung und Ergänzung zu den Architekturen – oder, besonders im Falle der Feldumbauungen mit Rasen- oder Wiesenfeldern, gar als Synthese mit den Architekturen – präsentierte. Die Landschaft wurde dabei zwar tatsächlich durch erhebliche Eingriffe verändert, zunehmend architektonisch-geometrisch gestaltet und mit Architekturen ausgestattet, doch zu den Parteitagen – und nach Baufertigstellung – sollte es nicht so wirken, als wäre das Areal in dieser martialisch-eingreifenden Weise erst durch Menschenhand gestaltet worden. Denn es wurden etwa zu den Parteitagen sämtliche Baugeräte von dem Gelände entfernt und das Stadtgartenamt engagiert, das das Areal trotz der Baustellen möglichst kaschierend landschaftlich gestalten sollte, um eine „Parkstimmung" bei den Besuchern zu evozieren und den Bauprozess als solchen zu negieren.[897] Die lose angeordneten Bäume umgaben das Gelände und die Architekturen, folgten aber keinem geometrischen, sondern einem eher beliebig-zufällig wirkenden Schema. Zwar wurden stets Grundsteinlegungen als große Feiern begangen und die Architektur als Ausdruck des Willens des Volkes zelebriert, jedoch kamen dabei nur schon fertiggestellte Gebäude zeigende Modelle und Bilder zum Einsatz, nicht Visualisierungen des Prozesses, der ja noch die Möglichkeit des Scheiterns sowie das Moment der „Konstruktion" – auf allen Ebenen – in sich trägt. Das Reichsparteitagsgelände präsentierte sich ex nihilo als geschützter, idyllischer Landschaftsgarten, in dem die vermeintlich „natürlich" gewachsenen Bäume im Einklang mit der großen Architektur stehen, die nun als gleichsam „bodenständig", „deutsch", „natürlich" und zeitlos erscheint wie die massiven „deutschen" Eichen – sowohl Eichen als auch Architekturen erscheinen als, in Entsprechung mit der deutschen Größe und dem deutschen „Boden", gewachsen.

[895] Ebd., S. 103.
[896] Doosry 2002, S. 483.
[897] Ebd., S. 124.

Im Zuge der Suche nach einer deutschen Identität im 19. Jahrhundert entwickelten sich Identitätskonzepte, wonach die Deutschen in besonderem Maße und eng mit der Natur verbunden seien.[898] Walter von Engelhardt prägte mit „Kultur und Natur in der Gartenkunst“ 1910 den Begriff der „Kulturform“ für Barock-Gärten à la Versailles als „Verkörperung des Herrscherwillens“ und der unbegrenzten fürstlichen Macht, denen er die landschaftlich-malerisch gestaltete „Naturform“ als Einsicht in die Machtlosigkeit des Menschen angesichts von Naturphänomenen und den sachlichen Zwängen gegenüberstellte.[899] Diese architektonisch-geometrische Anlage der „Kulturform“ fand, wie schon gezeigt, auch in das Reichsparteitagsgelände Eingang, auch durch den Bezug auf die hier schon zuvor im Luitpoldhain gestaltete Landschaftsgartenanlage. Aber auch der dadurch von Engelhardt maßgeblich in die Diskussionen um architektonisch-geometrische versus landschaftlich-malerische Gärten eingeführte Form-Funktion-Zusammenhang trug wiederum zu einer Verbreitung des alsbald nationalistisch und dann rassistisch geprägten „Naturgarten“-Konzepts bei.[900] „[D]ie Überzeugung, daß gerade die Deutschen – im Gegensatz zu den als kalte Verstandesmenschen charakterisierten Franzosen – eine innere seelische Beziehung zur Natur hätten“ stellte dabei die Voraussetzung für Projekte wie den Heldenhain dar.[901] „Vorstellungen über eine genetisch verankerte besondere Beziehung der Deutschen zur Natur“ bildeten auch den Hintergrund für die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend verbreitenden, nationalistischen und rassistischen landschaftsarchitektonischen Konzepte des Naturgartens, wie sie von Willy Lange oder Alwin Seiffert vertreten wurden.[902] Diese Naturgartenkonzepte sahen vor, Landschaften und Gärten „natürlich“ zu gestalten, wie es dem deutschen Volk entspräche und nutzten dafür u.a. eine (vermeintlich) einheimische Bepflanzung sowie nicht-formale landschaftsarchitektonische Anlagen.[903] Es war dann vor allem Willy Lange, der die von Engelhardt eingeführte Entsprechung zwischen Form und Funktion eines Gartens sowie deren gestalterische Einheitlichkeit als Bewertungsgrundlage auf sein Konzept des „deutschen Heldenhains“ übertrug und damit zusätzlich die national motivierte Physiognomie in die Gartenkunst einführte und etablierte.[904] So sollte die Form des deutschen Heldenhains, der Funktion entsprechend, nicht mehr nur „Ehrenhain“, sondern konkret „deutscher“ bzw. „nordischer“ und nicht „heimatfremder“ Ehrenhain, sein.[905] Im Einklang mit der national orientierten „Heimatschutz“-Bewegung und dem „Heimatschutzstil“ in der Architektur, die der internationalen Ausrichtung des Bauens,

[898] Etlin 2002, S. 73.
[899] Grützner 1998, S. 148ff.
[900] Ebd., S. 148ff.
[901] Fuhrmeister 2001 (1), S. 128.
[902] Wolschke-Bulmahn 2009, S. 152f.; Grützner 1998, S. 206 ff.
[903] Wolschke-Bulmahn 2009, S. 153; Grützner 1998, S. 208.
[904] Ebd., S. 60; ebd., S. 202f.; ebd., S. 175ff.
[905] Ebd., S. 203.

dem „Neuen Bauen“, u.a. in den Gruppen von „Block“ und „Ring“ gegenüberstanden, verbreitete sich in den 1920er Jahren, und dann maßgeblich durch Alwin Seiffert, eine völkisch geprägte Gartenkunst, deren wesentliches Element das „bodenständige Pflanzenmaterial“ und damit auch die „deutsche Eiche“ wurde.[906] In diesem Sinne fanden die Eichen Eingang in das Reichsparteitagsgelände. Das Reichsparteitagsgelände als abgeschlossener, heiliger Hain mit „deutschen“ Eichen, der keine profane Randbebauung aufwies und nur durch Landschaft und dann Straßen umgeben war, kreierte eine pseudosakrale, idyllische und zeitlose Aura (z.B. durch die schon viel älteren Bäume, in die die Architektur eingewachsen zu sein scheint). Die Eingliederung der Reichsparteitagsarchitekturen in einen Landschaftskontext und die Verwendung von durch rassisch-völkische Ideologien als deutsch charakterisierten Bäumen als Baumaterial schloss das Gelände im Sinne der Insel Utopia ab und war dabei zudem „national kodiert“.[907]

Die Naturgarten-Konzepte gingen im Nationalsozialismus mit der nazistischen Blut-und-Boden-Ideologie und der „Lebensraum-Ideologie“ einher, „der zufolge die Deutschen die ihnen entsprechenden Heimatlandschaften benötigten“.[908] Die Landschaft galt dabei als Form, Ausdruck und Charakter des „Volkes“. [909] Nur Völker, die im Einklang mit der Landschaft lebten, könnten „Hochkulturen“ entwickeln, Völker „ohne Boden“, zu denen die Nationalsozialisten beispielsweise Juden, Sinti oder Roma zählten, könnten dies nicht.[910]

„Immer wieder bricht aus unserem Blut die Liebe zur Pflanze und zur Landschaft hindurch, und je ernster wir forschen, und je stärker wir uns bemühen, den Dingen auf den Grund zu gehen, um so mehr müssen wir erkennen, daß das Gefühl für eine harmonische Landschaft und daß das Verwandtschaftsgefühl zu den Pflanzen zu den biologischen Gesetzen unseres Selbst gehört.“[911]

Einerseits trugen so die Anbindung an andere Großstädte via umliegender Schnellstraßen, Autobahnen und Zugschienen sowie an die mittelalterliche Stadt Nürnberg, die sich zusätzlich symbolisch durch die direkte Ausrichtung der Großen Straße auf die Nürnberger Kaiserburg ergab – die durch die NS-Propaganda stets kommuniziert wurde[912] – und somit zugleich die Führungsrolle Hitlers unterstrich, dazu bei, das Reichsparteitagsgelände als Nabel der Welt

[906] Grützner 1998, S. 206ff.; siehe auch: Seifferts Aufsatz „Gedanken über bodenständige Gartenkunst“, 1929.
[907] Fuhrmeister 2001 (1), S. 128.
[908] Wolschke-Bulmahn 2009, S. 181; Wolschke-Bulmahn 2001, S. 76.
[909] Wolschke-Bulmahn/Gröning 2002, S. 76.
[910] Ebd., S. 76; Heinrich Wiekping-Jürgensmann, zit. nach: Wolschke-Bulmahn/Gröning 2002, S. 85.
[911] Heinrich Wiekping-Jürgensmann: Der Mensch und die Pflanze. Bericht über die zweite Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Gartenkultur e.V., in: Die Gartenflora 84, 7 (1935), S. 221-223, S. 222, zit. nach: Gröning 2004, S. 39; siehe auch: Wolschke-Bulmahn/Gröning 2002, S. 84.
[912] Doosry 2002, S. 144.

aus dem ganzen Land leicht erschließbar zu gestalten. Andererseits betonten die zur Achse ausgerichteten Architekturen, die Lage am Stadtrand, das durch Bäume und Landschaft und dann erst durch Straßen gerahmte Gelände sowie die hier verhältnismäßig gigantischen Maßstäbe der Architekturen, Wege und der Raumproportionen die Abgeschlossenheit und auch Besonderheit der Anlage. Die Märsche zum Reichsparteitagsgelände stellten sich dabei ebenso als rite de passage dar wie die durch die Stadt geführten Programmpunkte, etwa der Fackelzug der politischen Leiter. Idealiter hätte für die Märsche und Spaziergänge über das Gelände, als Verteilungsachse zu den entsprechenden Architekturen, später die Große Straße fungieren können, die jederzeit die Vermittlung von Außenwelt, Alltag und Alltäglichem sowie Innenwelt, Reichsparteitag und Besonderem gewährleistet hätte. Da die Straße nicht mehr realisiert wurde, konnte sie auch nicht in dieser Weise genutzt werden.

Als städtebauliches Resultat zeigt sich das Reichsparteitagsgelände so, selbst zwischen Heiligem Hain und Stadt und damit zwischen Außeralltäglich-Sakralem und Alltäglich-Profanem changierend, als Stadterweiterung Nürnbergs und als inselartiges Areal, das ähnlich der Morus'schen Insel Utopia bereist werden konnte – und zwar einmal jährlich zu den Reichsparteitagen, wo es sich selbst als schon realisierte Utopie präsentierte. Diese Utopie beruhte auf der völkisch-rassischen Ideologie der quasi naturgegebenen – und durch Hitler realisierten – Größe der Nation bzw. der Überlegenheit der arisch-germanischen „Rasse" und der prototypischen Erzeugung der Volksgemeinschaft, die als dort schon realisierte Zukunft in das restliche Land – und den deutschen „Lebensraum" verteilt werden sollte. Das Reichsparteitagsgelände fungierte so als Utopia, wo die harmonische „Volksgemeinschaft" glücklich vereint war. Die Rückkopplung an die Geschichte Nürnbergs und des römisch-deutschen Kaiserreichs diente als vermeintlich zusätzlicher Beweis der deutschen Überlegenheit, die sowohl in der Geschichte als auch in der Natur angelegt sei. Zudem stellte der Verweis auf die mittelalterliche Stadt eine Analogie des Reichsparteitagsgeländes mit der harmonischen, mittelalterlichen Gemeinschaft her; ebenso evozierte der mit Harmonie assoziierte Naturbezug eine symbolische wie auch nationalistisch-rassistische Verbindung mit der harmonischen, deutschen, utopischen Gemeinschaft. Die Abkehr vom landschaftsverbundenen Leben führte laut nazistischer Ideologie zum Untergang des römisch antiken Kaiserreichs, weshalb eine Erneuerung des „Dritten Reiches" nur unter Rückgriff auf die deutsche Landschaft entstehen konnte. Dies gilt es nachfolgend unter Skizzierung weiterer Reichsparteitagsarchitekturen auszuführen.

3. 6. Architekturen des Reichsparteitagsgeländes

3. 6. 1. Kongresshalle

„An diesem heutigen Tage setzen wir dieser neuen Welt des Deutschen Volkes den Grundstein ihres ersten großen Denkmals. Eine Halle soll sich erheben, die bestimmt ist, die Auslese des nationalsozialistischen Reiches für Jahrhunderte alljährlich in ihren Mauern zu versammeln. Wenn aber die Bewegung jemals schweigen sollte, dann wird noch nach Jahrtausenden dieser Zeuge hier reden. Inmitten eines heiligen Haines uralter Eichen werden dann die Menschen diesen ersten Riesen unter den Bauten des Dritten Reiches in ehrfürchtigem Staunen bewundern".[913] *(*Adolf Hitler, Grundsteinlegung der Kongresshalle 1935)

Am 11. September 1935 fand während des Parteitages die Grundsteinlegung zum Bau der Kongresshalle statt (Abb. 33).[914] Nach dem Haus der deutschen Kunst in München von Paul Ludwig Troost (Grundsteinlegung 15. Oktober 1933) wurde mit der Kongresshalle der Grundstein für den zweiten Monumentalbau des nationalsozialistischen Deutschlands und den bis dahin größten NS-Bau gelegt. Eine dementsprechend große mediale Aufmerksamkeit wurde diesem Projekt zuteil. 1938 wurde ein Modell des Kongressbaus neben anderen Architekturmodellen am „Tag der Deutschen Kunst" durch München getragen.[915]
Bis 1943 wurde die Kongresshalle, die für Tagungen der NSDAP genutzt werden sollte, trotz eines durch den Kriegsbeginn verfügten Baustopps weiter gebaut, jedoch nie vollendet.[916] „[B]is zur Einstellung der Bauarbeiten 1939 hatte sie […] rund sechzig Prozent des geplanten Bauvolumens erreicht".[917] Der unfertige Bau liegt am nordwestlichen Ufer des Großen Dutzendteiches auf einem Teilgebiet des ehemaligen Tierparks.
Der Ausführungsentwurf stammt von Ludwig Ruff, der am 29. März 1934 von Oberbürgermeister Liebel mit dem Projekt einer Kongresshalle beauftragt wurde.[918] Die Fertigstellung der Halle war zu Planungsbeginn für 1936 vorgesehen und wurde dann auf Grund von Planungsausweitungen und anderen Verzögerungen wie die Befestigung des sumpfigen Baugrunds immer wieder nach hinten verschoben.[919] Hitler zeigte sich ebenso wie Goebbels von den Plänen Ludwig Ruffs, die er am 1. Juni 1934 vorgelegt bekam, beeindruckt und bestimmte sie im August 1934 zur Ausführung.[920] Am 03.06.1934 notierte Goebbels: „Mittags Führer.

[913] NSDAP 1935, S. 46.
[914] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 70; Täubrich 2014, S. 176; ebd., S. 8; Doosry 2002, S. 359; Schütze/Wischnewski 2014, S. 37.
[915] Täubrich 2014, S. 9.
[916] Ebd., S. 8.
[917] Ebd., S. 8.
[918] Ebd., S. 27.
[919] Doosry 2002, S. 356.
[920] Ebd., S. 357ff.

Hallenbau-Entwurf von Prof. Ruff für Nürnberg. Ganz grandios. Vielleicht der Nachfolger für Prof. Troost. Der Führer ganz ergriffen davon".[921] Neben der Kongresshalle in Nürnberg, wird Ruff im Juli 1934 zudem mit dem Projekt des Deutschen Pavillons für die Weltausstellung in Brüssel (1935) betraut.[922] Nach dem plötzlichen Tod Ludwig Ruffs im August 1934 übernahm auf Veranlassung Hitlers dessen Sohn und Mitarbeiter Franz Ruff die „‚Bau-Oberleitung'".[923] Franz Ruff wurde in der Folge u.a. ab Dezember 1936 zudem der zuständige Architekt für die SS-Kaserne westlich des Reichsparteitagsgeländes, die die zeitgenössische Propaganda als „Einfallstor zum Reichsparteitagsgelände" stilisierte.[924] Seit 1940 übte Franz Ruff wie sein Vater eine Lehrtätigkeit an der Staatsschule für Angewandte Kunst in Nürnberg, die im selben Jahr in „Akademie der bildenden Künste in der Stadt der Reichsparteitage" umbenannt wurde, aus.[925] Mit der Innenausstattung der Kongresshalle wurden auch Professoren der Nürnberger Akademie beauftragt.[926]

Die Initiative für den Bau der Kongresshalle ging zwar von der Stadt Nürnberg aus und auch der Architekt Ludwig Ruff wurde von OB Liebel ausgewählt, ohne dass ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde, jedoch zeigte sich Hitler von Beginn an von Ruffs Plänen begeistert.[927] Zudem betreute Hitler das Projekt der Kongresshalle seit Juni 1934, mit Vorlage der ersten Pläne durch Ludwig Ruff, persönlich, traf die den Bau betreffenden Entscheidungen und übertrug Franz Ruff die Bau-Oberleitung. Das Städtische Hochbauamt unter der Leitung Walter Brugmanns koordinierte dennoch, wie alle Baustellen des Reichsparteitagsgeländes, auch diese. So lag die Bau-Oberleitung zwar bei Franz Ruff, aber die einfache Bauleitung übernahm der städtische Oberbaurat Georg Finkler.[928] Bei der Grundsteinlegung wurde trotzdem Hitler durch Willy Liebel zum Ideengeber und „Baumeister" der Kongresshalle stilisiert und ihre Entstehungsgeschichte auf den Herbst/Winter 1933 vordatiert.[929]

[921] Zit. nach: Nüßlein 2012, S. 159.
[922] Sigel 2000, S. 128f.; Nüßlein 2012, S. 159; Tesch 2016, S. 65.
[923] Täubrich 2014, S. 27; Doosry 2002, S. 358.
[924] Geschichte für Alle e.V. 1999, S. 5f.
[925] Ebd., S. 5; Täubrich 2014, S. 27; Der erste Entwurf für die Kaserne stammte von Walter Brugmann (September 1936). Nachdem Heinrich Himmler mit Willy Liebel und Julius Streicher sowie Albert Speer, Walter Brugmann und Franz Ruff den Bauplatz für die SS-Kaserne besichtigt hatten, wurde im Dezember 1936 Franz Ruff zum Architekten ernannt (Geschichte für Alle e.V. 1999, S. 3ff.).
[926] Prölß-Kammerer 2000, S. 273; So entwarf Irma Goecke beispielsweise Teppiche für Adolf Hitlers Arbeitszimmer in der Kongresshalle (der mit Hakenkreuzen versehen war). Otto Michael Schmitt war ebenso an der künstlerischen Ausgestaltung (Wandteppiche) der Kongresshalle beteiligt (Prölß-Kammerer 2000, S. 280ff.).
[927] Täubrich 2014, S. 25.
[928] Ebd., S. 26.
[929] Doosry 2002, S. 359f.

3. 6. 1. 1. Der Architekt Ludwig Ruff

Die Stadt Nürnberg hatte 1927/28 einen Wettbewerb für eine Stadthalle im Cramer-Klett-Park ausgeschrieben.[930] „Ludwig Ruff beteiligte sich nicht an dieser Konkurrenz, schlug aber wenig später [Nürnberger Zeitung, 9.2.1931, S.4] für das Projekt die dann für die Kongreßhalle gewählte Lage am Dutzendteich vor".[931] Dieser Entwurf war den späteren Plänen für die Kongresshalle zwar nicht ähnlich, doch griff die Stadt Anfang 1934 mit dem von ihr initiierten Projekt der Kongresshalle vermutlich wegen der schon bei Ruff projektierten Lage auf diesen zurück.[932] 1922 hatte sich Ruff zudem bereits an dem Wettbewerb für das Gefallenendenkmal im Luitpoldhain beteiligt, wobei Fritz Mayer später als der Sieger hervorging.[933] Ruffs etablierte Stellung als Architekt sowie sein Architekturportfolio haben vermutlich ebenfalls zu dieser Entscheidung beigetragen. Der in Dollnstein zwischen Augsburg und Nürnberg geborene Ludwig Ruff (1878-1934), der heute als Architekt wenig bekannt ist, zog 1908 für das Projekt der Kleinwohnungskolonie Diana nach Nürnberg.[934] Diese Wohnanlage in Gibitzenhof, im Nürnberger Süden und in unmittelbarer Nähe zum Dutzendteichareal, wurde 1909/1910 nach Ruffs Plänen mit historisierenden Elementen und im Auftrag der Baugesellschaft für Kleinwohnungen, hinter der u.a. die MAN sowie die Fabersche Bleistiftfabrik standen, als Arbeiterunterkünfte realisiert.[935] In der Folge projektierte Ruff sowohl als Hausarchitekt der MAN als auch für andere Auftraggeber weitere Wohn- und Firmengebäude sowie öffentliche Bauten.[936] Als Gründungsmitglied und Vorsitzender der Nürnberger Sezession, seit 1910 Professor der Kunstgewerbeschule Nürnberg, die dann in Staatsschule für Angewandte Kunst und unter Hitler in Kunstakademie umbenannt wurde, Mitglied des Baukunstausschusses der Stadt Nürnberg sowie als Architekt von Wohnanlagen, wie der Wederau im Nürnberger Süden, und öffentlichen Bauten, wie verschiedener Kriegerdenkmäler und des Kinos Phoebus Palast (1926-1927), hatte Ludwig Ruff bis zu seinem überraschenden Tod im August 1934 einen hohen Bekanntheitsgrad als Architekt erlangt, der mit seiner architekturpolitischen Relevanz in Nürnberg einherging.[937] Ludwig Ruff baute erst „nach heimischer

---

[930] Ebd., S. 359.
[931] Arndt 1973, S. 18; Heyden 1995, S. 198; Schmidt 2002, S. 48.
[932] Arndt 1973, S. 18.
[933] Heyden 1995, S. 189.
[934] Ebd., S. 182; Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 54; Bartetzko 1985, S. 181; Ludwig Ruff war zuvor, 1892, nach München gezogen, wo er u.a. einige Semester an der Technischen Hochschule studierte und 1903 bis 1905 bei der Intendanturbauabteilung des 1. Bayrischen Armeekorps arbeitete. Im Anschluss war er Mitbegründer der Architekturbüros Wildanger und Ruff in Regensburg und Straubing, bevor er nach Nürnberg kam (Heyden 1995, S. 181f.).
[935] Windsheimer 2010, S. 42ff.; ebd., S. 58; Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 54; Heyden 1995, S. 182f.
[936] Heyden 1995, S. 186ff.
[937] Hauner 2020, S. 57; ebd., S. 303; ebd., S. 367; Schmidt 2005, S. 149ff.; Heyden 1995, S. 187ff.; ebd., S. 175ff.; Kriegerdenkmäler von Ruff wurden in Weißenburg, Treuchtlingen und Hersbruck realisiert und für Erlangen und Elberfeld fertigt er Entwürfe an. Ruff beteiligt sich 1922 zudem an dem Wettbewerb für das Gedächtnismal im Luitpoldhain, wobei sein Entwurf zum Ankauf empfohlen wurde.

Weise“, in den 20er Jahren hatte seine Architektur dann „Reminiszenzen an heimatliche Bautypen abgestreift“ und zeigte eher gotische Anleihen, wie es nach dem Ersten Weltkrieg, im Zuge des sogenannten „expressionistischen Bauens“, durchaus verbreitet war (vgl. Kriegerdenkmal Weißenburg).[938] Von zeitgenössischen Kritikern wurden seine Bauten der späten 20er Jahre (vgl. Bamberger Seminarien, Phoebus Palast Nürnberg) meist als zwischen Altem und Neuem changierend beschrieben, als „halb amerikanisch, halb biedermännisch“ oder als „[v]ermittelnd zwischen alter und neuer Architektur“.[939] Der Kunsthistoriker und Architekt Georg Lill berichtete über die Rezeption der Bamberger Seminarien, dass man sich an der gleichzeitigen Verwendung von Flach- und Satteldach störe.[940] Auf Grund dieser „modernistische[n] Überformung architekturgeschichtlich vertrauter Formen“ wurde von Zeitgenossen auch Kritik an der „Monumentalität des Schlichten“ geübt.[941] Für die Nationalsozialisten und die Nürnberger NSDAP war Ruff ein geeigneter Architekt, um im Einklang mit der nationalsozialistischen Ideologie zwar etwas Neues, aber zugleich Traditionsreiches zu entwerfen. In der Forschung blieben Ruffs Bauten in der Folge weitestgehend unbeachtet. Die Kongresshalle ist dabei sicherlich noch das am besten erforschte Gebäude, doch als Teil des Reichsparteitagsgeländes wird auch sie oftmals einfach Albert Speer zugeschrieben bzw. unter die Speer-Architekturen subsumiert.[942] Andere Bauten von Ruff wie das Bischofshaus in Nürnberg oder der Phoebus Palast werden, wenn überhaupt, in erster Linie als „Prototyp[en]“ nationalsozialistischer Architektur rezipiert, obwohl sie vielmehr als Mischformen aus zeitgenössischem schlichtem Monumentalstil, Neuem Bauen und Heimatstilarchitektur anzusehen sind.[943]

3. 6. 1. 2. Baubeschreibung: Kongresshalle

Die Kongresshalle erhebt sich über einem 275 Meter breiten und 265 Meter langen, U-förmigen und durch einen vorgelagerten Kopfbau geschlossenen Grundriss. Der niedrigere Kopfbau geht dabei über den Rundbau hinaus (vgl. Abb. 33, 37). Das in Ziegel- und Stahlbetonbauweise ausgeführte Gebäude war mit polychromen Granitquadern in verschiedenen Körnungen verkleidet und erreichte eine maximale Höhe von 68 Metern (Abb. 34).[944] Die Dächer wirken

[938] Heyden 1995, S. 188f.
[939] Ebd., S. 194; Bier 1928, S. 207, zit. nach: Heyden 1995, S. 190; siehe auch: Wolf 1918, S. 155.
[940] Lill 1929/30, S. 223, zit. nach: Heyden 1995, S. 194.
[941] Heyden 1995, S. 194f; Lill 1929/30, S. 220, zit. nach: Heyden S. 195.
[942] Siehe u.a.: Evans 2005, S. 227.
[943] Bartetzko 1985, S. 169; Heyden 1995, S. 195.
[944] Schütze/Wischnewski 2014, S. 16.

für den Betrachter von außen wie Flachdächer, waren jedoch – oft satteldachartige – Konstruktionen aus Eisenbindertragwerken, die durch hohe Attiken verdeckt wurden.[945] Das freitragende Dach des Rundbaus sollte eine Fläche von 160 m x 180 m überspannen und beruhte auf einer Stahlkonstruktion mit verglastem Oberlicht im Bereich des Hauptversammlungsraums.[946] Die Hallendecke sollte unter Zuhilfenahme von Eisenbeton abgehängt werden. Die anderen Dächer waren mit einzelnen Dachfenstern versehen.[947] Die Kongresshalle ist zu der längs durch das U und mittig durch den Kopfbau verlaufenden Mittelachse achsensymmetrisch aufgebaut. Der Baukörper über dem U-förmigen Grundriss ist nach oben hin einfach abgestuft und erreicht hier die Höhe von 68 Metern. Der quer dem U-Bau vorgelagerte, über die Breite des Us hinausragende Kopfbau ist insgesamt niedriger und setzt sich aus drei verschiedenen Baukörpern mit unterschiedlichen Gebäudehöhen zusammen. Er besteht aus zwei außenliegenden, zur Mittalachse symmetrischen Flügelbauten über rechteckigem Grundriss und einer dazwischenliegenden, niedrigeren Pilasterhalle, ebenfalls über rechteckigem Grundriss, wo sich der Haupteingangsbereich befand. An den Schmalseiten der Flügelbauten war jeweils ein akzentuierter Seiteneingang vorgesehen. Zwischen Kopfbau und U-Bau vermittelt ein partiell in den Kopfbau hineingezogener, zentraler Gebäudevorsprung des U-Baus, der in seiner Höhe der des Rundbaus entspricht.

Die Kongresshalle setzt sich aus sechs Geschossen (einem Tiefgeschoss, einem Untergeschoss, einem Erdgeschoss und drei Obergeschossen) zusammen, wobei das dritte Obergeschoss durch die hier untergebrachten Dachkonstruktionen nicht nutzbar war.[948] Das Erdgeschoss liegt dabei etwas über dem Bodenniveau des umgebenden Geländes, weshalb Treppen für die Gebäudeerschließung eingesetzt wurden. Im Bereich des U-förmigen Baukörpers waren umlaufende Treppen für die Erschließung des Umgangs und der hier liegenden Eingänge vorgesehen. Die Treppenanlagen sollten durch umlaufend aufgestellte Laternen beleuchtet werden. Vor den Seiteneingängen der Flügelbauten und dem Haupteingang waren dreiseitige Treppenanlagen geplant.

In den Aufrissen ist die Ostseite mit dem hier parallel zum Ufer des Dutzendteichs gelegenen Kopfbau als Hauptfassade mit dem akzentuierten Haupteingangsbereich in der Pilasterhalle auszumachen. Der zentrale Eingangsbereich war dabei den Kongressrednern und Ehrengästen vorbehalten. Der Eingangsbereich lag hinter einer Reihe aus 18 Granitpilastern.[949] Hinter den

[945] Ebd., S. 48f.
[946] Ebd., S. 50.
[947] Ebd., S. 49.
[948] Ebd., S. 29.
[949] Ebd., S. 32.

Granitpilastern des Eingangsbereichs führte mittig ein beidseitig von sechs Granitsäulen gesäumter Durchgang zu dem hinteren Bühnenaufgang in die Kongresshalle.[950] Neben diesem zentralen Weg lagen vertieft zwei von Säulen umgebene, halboffene Empfangsräume (etwa 20 m x 15 m), die – wenn auch nun in ein Gebäude integriert – an die Troostschen Ehrentempel am Königsplatz erinnerten.[951] Die beiden Säulenräume im Eingangsbereich ließen sich von einer darüber liegenden Galerie aus einsehen.[952] Neben seiner zentralen Lage und der Pilasterhalle wurde der Haupteingangsbereich zudem durch seine im Verhältnis zu den anderen Gebäudeabschnitten deutlich niedrigere Höhe, wobei hier eine Quadriga auf dem Dach installiert werden sollte, betont sowie durch ein auffällig oberhalb der Pilasterhalle an der rückwärtigen Wandfläche angebrachtes nationalsozialistisches Hoheitszeichen, das einen stilisierten, auf einem Laubkranz mit Hakenkreuz sitzenden Adler zeigte.

Die Flügelbauten zu beiden Seiten der Pilasterhalle werden im unteren Bereich durch drei umlaufende, horizontal gelagerte Fensterbänder geöffnet, wobei die Fensteröffnungen übereinanderliegend auf den gleichen Vertikalachsen angeordnet sind. Darüber befindet sich eine hohe, nur durch den polychromen Granit belebte, ungegliederte und schmucklose Wandfläche, die von einem massiven Kranzgesims abgeschlossen wird. Die Fenster in der untersten und obersten Reihe sind vertikal orientiert. Die Öffnungen der mittleren Reihe sind annähernd quadratisch. Es entsteht – trotz dieser teilweise vertikalen Ausrichtung der Fenster und ihrer Übereinanderstellung – durch die Fensterbänder mit je gleichartigen Fenstern und Fensterabständen der Eindruck eines horizontal gelagerten Baukörpers. Zudem betonen die umlaufenden Fenstergesimse der oberen Fensterreihe, ebenso wie das Dachgesims, die horizontale Lagerung dieser beiden Flügelbauten und auch des U-Baus, um den die Gesimse weitergeführt werden. An den Stirnseiten im Norden und Süden befinden sich Seiteneingänge. Auch diese Portale waren vorgelagert und durch das gleiche Adleremblem wie an der Hauptfassade – nur in reduzierten Ausmaßen – betont.[953] Der U-förmige Baukörper der Kongresshalle zeigt im Aufriss eine einheitliche und homogene Gestaltung. Durch ein Hoheitszeichen auf der Mittelachse am oberen Abschluss des rückwärtigen Rundbaus – erneut der Adler mit Hakenkreuz – wird die Mittelachse des Gebäudes in Entsprechung mit dem Emblem über dem Haupteingang betont sowie diese sonst nicht akzentuierte, platzseitige Fassade markiert. Die Gliederung der

[950] Ebd., S. 32.
[951] Ebd., S. 32.
[952] Ebd., S. 33.
[953] Das Portal war in den frühen Planungen als kleine Säulenhalle, bestehend aus vier Säulen und einem Flachdach, das an den Baukörper anschließt, geplant. Die mittlere Fensterreihe wäre hinter den Säulenreihen verdeckt geblieben. Die untere Fensterreihe wäre an dieser Stelle drei Türöffnungen gewichen. Spätere Planungen (von Franz Ruff) sahen an diesen Stellen formal reduzierte Eingangsbereiche ohne Pilasterhallen vor (Schütze/Wischnewski 2014, S. 68).

Fassade in ein oberes, geschlossenes, planares und schmuckloses Wandfeld und in einen unteren Bereich, der durch drei regelmäßig angeordnete, horizontal gelagerte Fenster- bzw. Wandöffnungsbänder strukturiert wird, die zudem auf den geleichen Vertikalachsen liegen, ist – bis auf den Haupteingangsbereich – ein konstitutives und durchgängiges Gestaltungsmerkmal der Kongresshalle, das sich sowohl am Rundbau als auch in modifizierter Form an den Flügelbauten zeigt. Der U-Bau weist auf Grund des abfallenden Bodenniveaus eine zusätzliche, weitestgehend ungestaltete Sockelzone sowie im Unterscheid zu den Flügelbauten nur noch zwei verschieden gestaltete Arten von Wandöffnungen auf: die Rundbogenfenster der beiden Fensterbänder sowie die Rundbogenöffnungen im unteren Fassadenbereich, welche als Eingänge in den hier liegenden Umgang fungierten. Dieser Arkadengang war mit einem Kreuzgratgewölbe versehen, das als nicht-tragende Deckenkonstruktion das Erdgeschoss vom ersten Obergeschoss trennte.[954] Während die sonst schmucklosen Arkaden lediglich durch eine minimale, basisartige Profilierung der Pfeiler gestaltet wurden, zeigen die Fenster komplexe, mehrfach profilierte Laibungen und Rahmungen (vgl. Abb. 34). Die Fensteröffnungen wiederholen dabei die Rundbogenform aus dem Erdgeschoss in einem verkleinerten Maßstab. Diese Öffnungen bilden die tiefste Ebene der Fenstergestaltungen aus und setzen, wie auch alle weitern Rahmungen und Wandflächen, unmittelbar oberhalb des Fenstergesimses, das am weitesten aus der Fassade hervorspringt, an. Auch das Gesims über der obersten Fensterreihe sowie das nach oben abschließende Hauptgesims treten aus der Wandfläche am weitesten hervor. Die Rundbogenöffnung des Fensters leitet mit einer zweifach abgestuften Fensterlaibung zu einem rechteckigen, sie rahmenden Wandfeld über. Dieses Wandfeld weist eine deutlich tiefenräumlichere, erneut zweifach abgestufte Laibung auf und wird in einen schmalen Rahmen auf die nachfolgende, rechteckige Wandfläche überführt. Diese Wandfläche wird wiederum, erneut in gesteigerter Tiefenräumlichkeit, gerahmt, wobei diese Rahmung gleichzeitig in die Fassadenfläche überleitet.

Für das Innere des U-Baus war ein großer Saal vorgesehen, der sich vom Erdgeschossniveau bis zum Dach erstreckte. Er sollte der Abhaltung der Parteikongresse der NSDAP im Rahmen der Parteitage dienen, die bis dato in der Luitpoldhalle veranstaltet wurden. Der Saal ist entlang des Us mit umlaufenden, aufsteigenden Tribünen und einer zentralen, bestuhlten Fläche ausgestattet. An der offenen U-Seite liegt mittig eine Bühne (25 m x 62 m), die sich von außen in dem hohen Verbindungselement von Kopf- und U-Bau, hinter der Pilasterhalle, zeigt.[955] In der Mitte des durch Stuhlblöcke und Wege gegliederten Parketts befindet sich die erhöhte Rednerkanzel.[956] Die drei Ränge der Tribünenanlage wurden nach oben hin von einem hohen

[954] Schmidt 2002, S. 55; Schütze/Wischnewski 2014, S. 44f.
[955] Ebd., S. 35.
[956] Ebd., S. 35.

Pilastergang abgeschlossen, der (über Gebälk und Aufbau vermittelt) zur Dachkonstruktion überleitete. Diese Säulenreihe im zweiten Obergeschoss besteht aus 66 kannelierten Pilastern.[957] Die Höhe der Pilaster stand bei Baubeginn noch nicht fest und wurde im Zusammenhang mit einer 1:1 Modellerrichtung an dem späteren Bestimmungsort auf 17 Meter festgelegt.[958] Die Rückwand des Innenraums sollte mit edelrotem Lahnmarmor verkleidet werden.[959]

Die Flügelbauten des Kopfbaus waren für „Konzerte, Theater oder ähnliche Veranstaltungen" gedacht und dementsprechend u.a. mit großen Sälen, Säulenhallen, Garderoben, Treppen und Sanitäranlagen ausgestattet.[960] Im südlichen Kopfbau entspricht der Saal im Grundriss in etwa dem des Rundbaus der Kongresshalle und damit einer Variation eines antiken Theatergrundrisses. Im nördlichen Flügelbau beruht der Veranstaltungsaal auf einem rechteckigen Grundriss. In den Kopfgebäuden der Kongresshalle befanden sich in der Eingangshalle zudem aus zweierlei italienischem Marmor angefertigte Säulen als Geschenke Mussolinis.[961]

3. 6. 1. 3. Königsplatzbebauung und Reichsparteitagsgelände: Troost und Ruff

Die Errichtung der Zwillingsbauten der Parteizentrale am Münchner Königsplatz war die erste repräsentativ-architektonische Maßnahme, die nach der „Machtübernahme" Hitlers ergriffen wurde (Abb. 35).[962] Bereits ab Ende Dezember 1931 erarbeitete der von Hitler mit den Planungen eines Verwaltungsbaus der NSDAP, beziehungsweise eines Parteihauses, betraute Architekt Paul Ludwig Troost Entwürfe für entsprechende Gebäude.[963] Der Königsplatz wurde ab Mai 1933 in diese Planungen miteinbezogen.[964] Ab Februar 1932 entwickelte Troost erstmals Pläne, die den späteren Zwillingsbauten ‚Führerbau' und ‚Verwaltungsbau' auf rechteckigen Grundrissen mit zentralen Innenhöfen, Flachdächern sowie homogener Fassadengliederung, deutlich ähnlich waren. Für den „Führerbau" in München war zudem ein Kongresssaal geplant, der auf Wunsch Hitlers für die Podiumsgestaltung der Nürnberger Kongresshalle vorbildlich sein sollte.[965] Die Königsplatzgestaltung mit den Parteibauten in der Arcisstraße und den dazwischenliegenden Ehrentempeln sollte, ähnlich wie in Nürnberg, auch einen repräsentativen Rahmen für die Massenversammlungen der NSDAP bieten. Nach dem Tod von Troost,

[957] Ebd., S. 47.
[958] Ebd., S. 47.
[959] Doosry 2002, S. 358.
[960] Schütze/Wischnewski 2014, S. 33.
[961] Lübbeke 1991, S. 218f.
[962] Siehe u.a.: Mayer 2007.
[963] Nüßlein 2012, S. 89.
[964] Ebd., S. 95.
[965] Ebd., S. 115.

dem „ersten Baumeister“ des „Führers“ zu dem er durch die Propaganda stilisiert wurde, orientierten sich zahlreiche Architekten – so auch Speer – an Troosts Bauten, insbesondere an der Parteizentrale und dem Führerbau am Königsplatz, sowie dem Haus der Kunst in München.[966] „Wesentlich gefördert wird diese Entwicklung durch die auf Hitlers Person ausgerichteten politischen Verhältnisse und die staatliche Propaganda, die Troosts Bauten nach dessen Tod im Jahr 1934 programmatisch zu Leitbildern erklärt“.[967] Die Rezeption von Troosts Bauten, mit denen er einen schlichten „reduzierten Klassizismus“ umsetzte, war dabei nach formalen Gesichtspunkten groß, nach typologischen eher gering.[968] Bei den Planungen für die Nürnberger Kongresshalle fand so auch ein Treffen zwischen Troost und Ludwig Ruff statt, jedoch vermutlich eher als Austausch denn als konkrete Entwurfsunterstützung.[969]

Die in die Fassade gearbeiteten Tiefenprofilierungen der Fenster, Fensterlaibungen und -rahmungen der Kongresshallenfassade wurden in ähnlicher Weise zuvor von Troost – in Auseinandersetzung mit Klenzes Fensterformen – an den Bauten am Königsplatz umgesetzt, wie auch die „gleichartige, additive Reihung von Öffnungselementen“ (Abb. 36).[970] Darüber hinaus sind die Eingangsportiken der Nürnberger Kongresshalle – die der Seitenflügel – denen der Zwillingsbauten am Königsplatz nachempfunden.[971] Die Ehrentempel am Königsplatz erinnern, wie schon erwähnt, an die Empfangssäle im Haupteingangsbereich des Nürnberger Kopfbaus – die Ehrentempel setzen sich ebenfalls aus 6 x 6 Pilastern und einem abschließendem Gebälk sowie einem tiefergelegtem Zentralbereich, der durch Stufen zu erschließen ist, zusammen. Sie stellen in gewisser Weise ein urbanistisches Pendant zur Nürnberger Kongresshalle dar – in dem einen Fall führt zentral zwischen ihnen eine zentrale Straßenachse gen Odeonsplatz durch sie durch und nach außen schließen sich Parteizentrale auf der einen Seite und Führerbau auf der anderen an, in dem anderen Fall führt durch sie der Haupteingangsbereich und nach außen schließen sich die beiden – ebenfalls symmetrischen – Flügelbauten an. Die Anlage von Troost mit der NSDAP-Parteizentrale und dem Führerbau sowie den dazwischenliegenden Ehrentempeln mit der zentralen Straße, unter Berücksichtigung des runden, dahinterliegenden Karolinenplatzes – oder auch in die andere Richtung des Königsplatzes bis zu den Propyläen –, weist somit räumliche wie auch architektonische Parallelen zu der Ruffschen Kongresshalle auf. Darüber hinaus wurden die Gebäude in München wie in Nürnberg

[966] Ebd., S. 160.
[967] Ebd., S. 160.
[968] Ebd., S. 162ff.; Rosenberg 2009 (1), S. 9.
[969] Nüßlein 2012, S. 145.
[970] Mayer 2007, S. 52; Rosenberg 2009 (1), S. 15.
[971] Nüßlein 2012, S. 163.

mit Naturstein – in München allerdings mit Kalkstein und nicht mit Granit – verkleidet. Lediglich der Königsplatz ist dort mit Granitplatten belegt, die wie bei der Großen Straße in Nürnberg in ihren Ausmaßen auf die Marschschritte der Menschenkolonnen abgestimmt sind. Während in Troosts Königsplatzbauten durch Unterschiede in den Tiefenprofilierungen der Fensterrahmungen, Gesimse und dazwischenliegenden Wandflächen die „Wand in vertikale und horizontale Schichten" überführt ist, wodurch „die Fassade ein neuartiges Relief" erhielt, ist diese „Schichtungstektonik" in Ruffs Kongresshalle vollends als in die Fassade hineingearbeitete Tiefenstruktur ausgebildet.[972] Nur die Gesimse stellen hier noch additive Elemente dar. Die Fenster erscheinen hingegen tief in die Fassade eingearbeitet. Die Rundbaufassade der Kongresshalle stellt sich dadurch als skulpturales, vermeintlich aus einem Block moduliertes Wechselspiel verschiedener Wandtiefen dar und erinnert in diesem Vorgehen an die genialischen, aus einem Block gehauenen Skulpturen Michealangelos. Diese monolithische Fassadenmodulation sowie der schlichte, massive Pilasterumgang lassen eine „solide, wehrhafte Architektur" assoziieren.[973] Die Fassade erscheint jedoch zugleich als aus polychromen Granitblöcken zusammengesetzt, die durch das Licht- und Schattenspiel zusätzlich belebt wirken und insgesamt die sonst homogene Fassade rhythmisieren und beleben. Durch den polychromen, abwechselnd gesetzten Granit wirkt die Fassade deutlich wärmer und abwechslungsreicher als die oft verallgemeinernd als „kalt" und „drückend" beschriebenen Fassaden der NS-Architektur, was sich vor allem bei mit weißem Muschelkalk verkleideten Gebäuden zeigt.[974] Der Bau von Ruff wirkt durch die Fassadengliederung, die nur durch die Fassadenprofilierungen sowie den bunten Granit zustande kommt, monolithisch-skulptural, sowie durch die horizontale Gliederung zusätzlich stabil und massiv, aber eben durch die Granitstein- und Legestruktur sowie die Farbigkeit auch belebt und plastisch.

Die Parallelen zu Troosts Zwillingsbauten sind evident, wobei Ruffs Kongresshallenfassade gesteigert monolithisch und reduziert ausgearbeitet ist. Zudem steigern die gleichförmig-serielle Reihung der Wandöffnungen sowie die umlaufenden Gesimse und Pilasterstellungen den auch schon bei Troost – besonders in der Hauptfassade des Hauses der Kunst mit der Kolonnade – angelegten Eindruck von Unendlichkeit und endloser Größe sowie Homogenität, da sich die kolossale Rundbaufassade jederzeit und von jedem Standpunkt aus einer umfassenden Ansicht entzieht. In der Folge findet sich das Prinzip des geschichteten Wandaufbaus – jedoch nicht des aus der Wand subtraktiv herausgearbeiteten, sondern vor allem des additiven Wandaufbaus – beispielsweise im „Sockelbereich der Eckpylone der Tribüne des ‚Zeppelinfeldes'

[972] Mayer 2007, S. 55ff.
[973] Ebd., S. 55.
[974] Siehe u.a.: Schmidt 2002, S. 55; Burbulla 2012, S. 1097.

von Albert Speer“, der mit geschichteten Steinplatten gestaltet ist.[975] Diese Schichtung der Steinplatten hat Adolf Max Vogt als das „Panzern“ von Gebäuden beschrieben und als ein Charakteristikum des NS-Klassizismus herausgestellt.[976] Eine ähnliche „Schichtung der Steinmassen in die Höhe“ findet sich auch bei verschiedenen repräsentativen NS-Architekturen, so bei den Zwillingsbauten am Königsplatz, der Kongresshalle von Ruff und dann weniger als raumfassendes und -bildendes, sondern eher als dekoratives Element an dem Haupteingangsbereich und den hohen Außentürmen des Deutschen Stadions sowie an der Haupttribüne des Zeppelinfeldes und den Türmen des Märzfeldes.[977]

3. 6. 1. 4. Granit „aus allen Gauen Deutschlands“

Ein zentrales Merkmal der Kongresshalle findet sich in der Literatur – vermutlich auch angesichts der zahlreichen historischen Schwarz-Weiß-Fotografien, -Postkarten und einfarbigen Architekturmodelle – durchweg vernachlässigt: Nämlich die auffällige Verkleidung des Ziegelstein- und Stahlbetonbaus mit polychromen, gräulich, gelblich, rötlichen Granitquadern.[978] Für die Anordnung der Granitblöcke an der Kongressbaufassade existierte ein detaillierter Plan, der vorsah, welche Granitblöcke aus welchem Steinbruch in welchen Farben und mit welchen Maßen an welcher Stelle zu platzieren waren.[979] Zudem wurden Teilabschnitte der 1:1 Modelle mit Granitplatten verkleidet, um die entsprechende Anordnung – auch durch die Bewertung Hitlers – zu evaluieren.[980] Die bunt changierenden Steine beleben dabei die Fassade der Kongresshalle und brechen mit ihrer sonst – besonders im Bereich der Rundbaufassade ausgeprägten – monotonen Gestaltung und reduzieren dadurch den massiv-wehrhaften Charakter des horizontal gelagerten Steinbaus.[981] Allerdings wurden die Kanten des Natursteins allesamt begradigt, was zugleich den kantigen, strengen sowie flächig-monolithischen Charakter des Gebäudes – gerade an der sonst weicher konnotierten Rundbaufassade – unterstreicht und den durch Menschen gemachten bzw. bearbeiteten Zustand des Natursteins und des Gebäudes offenlegt. Wilhelm Kreis hatte schon zuvor, im Prinzip nicht unähnlich, oft

[975] Mayer 2007, S. 55.
[976] Ebd., S. 55.
[977] Ebd., S. 56.
[978] Doosry 2002, S. 374; Die Polychromie bleibt u,a. bei Dietzfelbinger 2014 vollkommen unbeachtet.
[979] Plan im NS-Dokumentationszentrum Nürnberg, Dauerausstellung, bes. am: 20.09.2018.
[980] Das Anfertigen von 1:1 Modellen ist im 19. Jahrhundert weitverbreitet und findet im Nazi-Deutschland vielfach Verwendung. Als Speer bei Tessenow arbeitete, lernte er bereits die Praxis des 1:1 Modellbaus kennen, als Tessenow für den Umbau der Neuen Wache in Berlin 1931 ein solchen Modell anfertigen ließ (Tesch 2016, S. 198); Schütze/Wischnewski 2014, S. 29; Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 71.
[981] Vgl.: „der massiv-abwehrenden Granitfassade“ (Täubrich 2014, S. 11); „hinter der monotonen Fassade“ (Täubrich 2014, S. 12); „The colorless Decorum of Stone was very simple and uniform. A mathematical dominance committed the space and expressed, such as Alfred Rosenberg described, the formal genius of Nazi Art. Only ephemeral decoration with lights, red flags or the masses of people emphasized the cool, rational, artistic space“ (Burbulla 2012, S. 1097).

„eine Steinsetzung in wechselnden Mustern“ bei seinen Backsteinbauten angewandt, um so „eine Belebung dieser bestimmenden Wandflächen“ zu bewirken.[982]

Während sich der Naturstein bei der Kongresshalle sowie seine polychrome und vermeintlich „natürlich-zufällige“ Steinsetzung in den Naturkontext des Bauplatzes einfügen, verweisen die begradigten Werksteine ebenso wie alle das Eckige und Lineare hervorhebenden Elemente und Formen auf den durch Menschen gemachten, architektonisch-geometrischen Status des Gebäudes. Form und Material der Kongresshalle sind dabei aufeinander bezogen. Wie die Gesamtform des Gebäudes aufgrund verschiedener Bauvolumina und Wandschichten ineinander verschachtelt oder miteinander verwebt sind, so sind es die abwechselnd gesetzten Granitsteine. Dadurch wird der vermeintlich aus Stein zusammengesetzte, monolithische Charakter des Gebäudes betont, ebenso wie sein fester Verbund, seine Stabilität und die Abhängigkeit aller Elemente und Formen voneinander. Die Granitsteine und ihre Polychromie fallen somit und auch durch die sonst einheitliche Fassadengestaltung deutlich auf. Das auf Grund von Fensterlaibungen und Schichtungstektonik gesteigerte Licht- und Schattenspiel an der Fassade betont diese Aspekte zusätzlich und lässt die Granitsteine als Bedeutungsträger in den Vordergrund treten.

Der streng geometrische Grundriss der Kongresshalle – der für den Betrachter vor Ort auf Grund der Größe des Gebäudes, das sich einem überschauenden Blick entzieht, ohnehin kaum erkennbar ist – wird durch die vermeintliche Natürlichkeit des polychromen, abwechslungsreichen Natursteins aufgelockert. Der polychrome Granit ist somit neben der Schichtungstektonik das zentrale Gestaltungsmerkmal der Kongresshalle. Zugleich unterstreichen die geometrischen Grundrisse, besonders der Unendlichkeit suggerierende Kreisgrundriss, den auch mit dem Naturstein angelegten „Eindruck von Unveränderlichkeit, welcher dem an ‚Ewigkeitswerten‘ ausgerichteten Denken entsprach“.[983] Materialikonografisch gilt Granit schon bei Goethe und dann im gesamten 19. und frühen 20. Jahrhundert als „Urgestein“ und „vaterländisch“.[984] Ähnlich der Pflanzenphysiognomik und -ikonographie wurde Granit Ende des 19. Jahrhunderts, und maßgeblich durch Julius Langbehn (in „Rembrandt als Erzieher“, 1890), in einer deutlich national-rassischen Weise nicht nur als vaterländisches Material interpretiert, sondern zudem mit Charaktereigenschaften belegt und von anderen „Völkern“ abgegrenzt.

„Die Griechen hatten eine Kultur von Marmor, die Deutschen sollten eine solche von Granit haben. Der Granit ist ein nordischer und germanischer Stein; in dem ur- und reindeutschen

[982] Grützner 1998, S. 357.
[983] Mayer 2007, S. 35.
[984] Fuhrmeister 2001, S. 241.

Nordlande, Skandinavien, steht er in großen Felsmassen an; und über die ganze niederdeutsche Tiefebene ist er in erratischen Blöcken verbreitet. Er ist ein sehr gewöhnlicher Stein; aber seine Widerstandskraft übertrifft die der meisten andern; er eignet sich gerade so gut zum Straßenpflaster wie zu unvergänglichen Bauten und Denkmälern: er ist ein volkstümlicher und zugleich, in geschliffenem Zustande, ein sehr aristokratischer Stein. Die ungezählten Massen der deutschen Heersoldaten kann man wohl dem granitnen Pflaster der deutschen Großstädte vergleichen; jeder ist fest zum andern gefügt und alle insgesamt sind undurchdringlich".[985]

In eben dieser Weise wurde der Granit besonders in Folge der von seinem ehemaligen Sekretär und Freund Benedikt Momme Nissen herausgegeben Langbehn-Biografie, „Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn" (1926), durch zahlreiche Autoren rezipiert und fand so auch Eingang in die NS-Zeit.[986] In genau dieser Bedeutung findet sich der Granit bei der Kongresshalle eingesetzt. Die Verwendung von Granit war auf dem Reichsparteitagsgelände auch für einzelne Plätze und Straßen (Führerstraße, Große Straße, Platz vor der Zeppelintribüne) sowie dann für das Deutsche Stadion vorgesehen. Die anderen Architekturen wurden mit verschiedenen Kalksteinen verkleidet, die, wie auch Sandstein und im Gegensatz zu Granit, in Franken zahlreich vorkommen und im ländlichen Hausbau weitverbreitet waren.[987] Jedoch wurden alle Bauten mit Naturstein verkleidet. „In der Naturerfahrung sind es Felsen und Gebirgsmassive, die eine Ahnung von Unveränderlichkeit und Zeitlosigkeit vermitteln. Die Verwendung des Natursteins als wichtigster Ausdrucksträger bei einem Bauwerk ruft in anderer Form dieselben Assoziationen hervor. In der Architektur erscheint der Stein jedoch nicht als kontingentes geologisches Produkt, sondern als von Maschinen und der Hand des Menschen hervorgebrachtes Werk. Der so entstandene Werkstein ist in seiner spezifischen Ausformulierung Ausdruck gestaltenden Willens".[988]Der Bau mit Naturstein spielt bei repräsentativen NS-Bauten eine zentrale Rolle und steht zum einen im Zusammenhang mit der „Symbolisierung des auf Dauer angelegten Herrschafts- und Machtsystems" der Nationalsozialisten.[989] In diesem Kontext ist auch der vermeintliche, 1969 erstmals durch Albert Speer formulierte „Ruinenwert" der Architekturen zu verorten.[990] So sollten die NS-Bauten sowohl die vermeintliche Dauerhaftigkeit des „Tausendjährigen Reichs" symbolisieren als auch in Zukunft, selbst in ihren verfallenen Zuständen, als Ruinen, Ausdruck des großen nationalsozialistischen Regimes sein und bei den

[985] Langbehn 1890, S. 214; siehe auch: Fuhrmeister 2001, S. 242.
[986] Fuhrmeister 2001, S. 242ff.
[987] Kat. Ausst. Nürnberg 2006, S. 147f.
[988] Mayer 2007, S. 61
[989] Petsch 2002, S. 137.
[990] Arndt 1973, S. 26; siehe auch: Speer 1969, S. 69.

Menschen Ehrfurcht und Bewunderung evozieren.[991] Die nicht massiv, sondern nur als Verkleidung aus Naturstein ausgeführte Bauweise steht dabei im Widerspruch zu dieser Vorstellung des zukünftigen „Ruinenwertes". Zudem können Gebäude aus Naturstein auf Grund der mit dem Material assoziierten Eigenschaften von Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit, wie im Fall der Kongresshalle, dazu beitragen eine Utopie zu errichten. Denn die Utopie als perfekter, idealer Zielzustand darf sich mit der Zeit nicht verändern. Granit galt entsprechend der nationalsozialistischen, politisch-ideologischen Bedeutungsaufladung des Materials als besonders robust und die Zeiten überdauernd.[992] Die ohnehin mit der Verwendung von Naturstein assoziierte Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit wurde somit durch die spezifische Verwendung von Granit erneut gesteigert. Diese durch den Granit besonders deutlich zu Tage tretende Bedeutungsebene ist ein zentraler utopischer Aspekt der Kongresshalle, denn der Zustand der Utopie ist ein zeitloser, in ihr ist für immer der Idealzustand erreicht und bleibt als solcher existent; die Utopie ist ahistorisch.[993]

Auch der Naturkontext der Kongresshalle, die aus Granit zusammengesetzte Fassade, die Polychromie des Natursteins sowie die Umpflanzung der Halle mit (schon größer gewachsenen) Eichen und ihre Einbettung in das landschaftlich gestaltete Reichsparteitagsgelände schufen eine Sphäre der Ahistorizität, die zudem in der typologisch changierenden und formal-stilistischen Gestaltung der Kongresshalle angelegt war. Die polychrome Granitfassade vermittelt ebenso wie die Architektur der Zelt- und Barackenlager für die Reichsparteitagsteilnehmer zwischen dem Ganzen und dem Teil, der Gemeinschaft und dem Individuum. Die monolithische, stabile, massive und ahistorische Fassade in ihrer homogenen Gliederung repräsentiert die (gleichgeschaltete), harmonische Gemeinschaft des utopischen NS-Deutschlands. Das Gebäude setzt sich dabei vermeintlich aus Granitsteinen zusammen, die erst diese Massivität und den stabilen Verbund gewährleisten. Die Steine „aus allen deutschen Gauen" repräsentieren dabei die politisch-geografische Struktur Deutschlands und der NSDAP – womit die staatliche Verwaltungsstruktur durch die parteiliche ersetzt wird –, und stehen zudem symbolisch für die Menschen, die die räumliche Hülle beleben und die „Volksgemeinschaft" konstituieren.[994] Die spezifisch nationalsozialistische Ausformulierung der Utopie als „deutsch", „völkisch-rassisch" und „naturgegeben" wird dabei durch die Eingliederung in den Naturkontext bzw. die Schaffung des Naturkontextes durch den Naturstein und seine – durch Hitler höchstpersönlich arrangierte – Polychromie gewährleistet. Darüber hinaus trug die Umpflanzung des Gebäudes sowie die Einbettung in die Landschaft des Reichsparteitagsgeländes als Heiligem

[991] Hitler machte diese Vorgabe für die Bauten des RPTG (vgl. Doosry 2002, S. 358; StadtAN C 29/ Nr. 58, in: Doosry 2002, S. 538).
[992] Fuhrmeister 2001 (1), S. 123; Arndt 1973, S. 25; vgl. auch „Ruinengesetz" in Arndt 1973, S. 26.
[993] Petsch 2002, S. 137.
[994] Schmidt 2017, S. 152.

Hain dazu bei, die „Natürlichkeit“ der Architektur, die der deutschen Landschaft entwachsen ist, zu betonen, wobei die Gleichsetzung „von ‚Natur‘ mit ‚deutsch‘ und ‚Künstlichkeit‘ mit ‚fremd‘ […] in der Natur- und Heimatschutzbewegung, bei Gartenarchitekten und Landschaftsplanern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts außerordentlich weit verbreitet“ war – wie dann auch im Nationalsozialismus.[995] Der Naturbezug lässt sich zudem – wie sonst so häufig farbsymbolisch der weiße Naturstein interpretiert wird – im Sinne einer auf die Rassenideologie verweisenden „Reinheit“ deuten, wobei die Natur die mit dem Reichsparteitagsgelände und anderen Architekturen (vgl. Märzfeld, Luitpoldarena) angelegten Gewalt- und Kriegsmetaphern sowie -bilder zu purifizieren sucht.[996] In dem „Setting“ des Reichsparteitagsgeländes als Utopisierungsraum würde damit der Krieg gerechtfertigt und als notwendiger Weg zum harmonischen Zielzustand verharmlosend dargestellt werden.[997] Die Bearbeitung des Natursteins, seine Auswahl sowie die die Landschaft überragende, aber in der Natur verwurzelte Größe des Kongressbaus als auch der streng geometrische Grundriss, der Hitlers Rednerkanzel zum Mittelpunkt hat, verweisen dabei auf die exponierte Stellung Hitlers, seine Rolle als Führer der Volksgemeinschaft und der großen deutschen Nation – ebenso wie sie auf die vorgeblich national-völkisch überlegenen Aspekte des „deutschen Volkes“ verweisen.

3. 6. 1. 5. Hitler im Zentrum des Volkes und der Nation

Der in der Literatur bis heute weit verbreitete Vergleich der Nürnberger Kongresshalle mit dem Kolosseum in Rom sowie antiken römischen Theatern muss zwingend differenziert werden, denn es gibt bei all den oberflächlichen und partiellen Gemeinsamkeiten eklatante Unterschiede zwischen beiden Bauten.[998] Während insbesondere die Ansicht der Rundbaufassade der Kongresshalle mit ihrer horizontalen Gliederung durch Rundbogenöffnungen sowie der dreirangige Tribünenaufbau mit abschließendem Säulen- bzw. Pilastergang im Inneren Assoziationen mit dem Kolosseum hervorzurufen vermögen, so unterscheiden sich die Bauweise, die abstrahierten, nur entfernt antikisierenden bzw. historisierenden, schlichten und schichtungstektonischen Elemente der Fassadengliederung sowie die Grundrisse der beiden Gebäude deutlich voneinander. Es lässt sich zwar feststellen, dass der Aufriss der Rundbaufassade an römische Amphitheater erinnert, jedoch gilt dasselbe für einen Großteil der zeitgenössischen Stadionarchitektur. Zudem findet sich das zentrale Element der aus Wandschichten

[995] Fuhrmeister 2001 (1), S. 123.
[996] Siehe: Tauber 2010, S. 213.
[997] „Setting“ wird hier den deutschen Begriffen „Anordnung“ oder „Schauplatz“ vorgezogen, um auf einen umfassenderen und konstruierten Charakter im Sinne eines psychologischen „Settings“ oder eines „Theatersettings“ zu verweisen.
[998] U.a. Dietzfelbnger/Liedetke 2004, S. 50; Brüninghaus 2010, S. 36.

entwickelten Gliederung der Fassade der Kongresshalle nicht bei antiken römischen Amphitheatern, aber beispielsweise bei Troosts Zwillingsbauten am Königsplatz. Im Grundriss hat die Kongresshalle mit dem Kolosseum sowie mit Amphitheatern im Allgemeinen, die einen geschlossenen, elliptischen oder ovalen, jedenfalls aus Kreisbögen zusammengesetzten Rundbau aufweisen, keine Gemeinsamkeiten. Bei dem Kongresshallengrundriss handelt es sich weder um einen geschlossenen Rundbau noch um die Form einer „halben Ellipse mit quer abschließendem Bühnenraum", sondern konkret um die eines Us mit abschließendem Querbau, in dem sich u.a. der Bühnenraum befindet.[999] Das U konstituiert sich aus einem Halbkreis und angesetzten Geradenstücken und stellt somit keine halb-elliptische Form dar, sondern zeichnet klar den Umriss eines Us. Folglich lässt sich Ruffs Kongresshalle genauso wenig dem „Grundrißtypus des halbrunden antiken Theaters" zuordnen, an den sie jedoch deutlich eher, auch aufgrund des abschließenden Querbaus, erinnert.[1000] Im Gegensatz zu antiken Theatern, deren Grundrisse sich ausschließlich aus der Form des Kreises plus Querhaus ergaben – entweder dem mit Rängen versehenen Orchestra-Halbkreis wie bei römischen Theatern (vgl. Marcellus-Theater) oder dem Ränge-Halbkreis, der um wenige weitere Kreissegmente um die meist runde Orchestra ausgeweitet ist wie bei griechischen Theatern –, weist der ins U-förmige elongierte Grundriss der Kongresshalle auch an der Rundbaufassade längere Geradenstücke auf.[1001] Das über den U-Bau beidseitig hinausragende Querhaus der Kongresshalle findet sich bei (antiken) Theaterbauten typischerweise nicht, wurde so dann aber u.a. von Paul Baumgarten bei dem Gautheater Saarpfalz (1936-1938, heute: Saarländisches Staatstheater) umgesetzt. Es diente der Kongresshalle als deren optische Vergrößerung, als „Schaufassade", die vom Zeppelinfeld aus, über den Dutzendteich hinweg, sichtbar war. Die Hauptfassade wirkte zusätzlich durch die Spiegelung im Wasser (Dutzendteich) erneut größer und imposanter.[1002] Auch das Marcellus-Theater in Rom war mit seinem symmetrischen, aus mehreren Baukörpern bestehenden und dem Aufbau des Kongresshallen-Vorbaus nicht unähnlichen Querhauses gen Tiber orientiert, jedoch nicht parallel zu ihm ausgerichtet.[1003]

So erinnert der Grundriss der Kongresshalle zwar typologisch an antike Theater, weicht aber ebenso von diesen ab. Der ins U-förmige elongierte Grundriss lässt sich am treffendsten als eine Mischform aus zeitgenössischer Stadionarchitektur – wie sie besonders zwischen 1900-1920 in Nordamerika in Anlehnung an antike Stadionarchitektur wie dem Circus Maximus

[999] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 50.
[1000] Heyden 1995, S. 198.
[1001] Bei dem Dionysostheater in Athen zeigen sich beispielsweise Geradenstücke bei der Orchestra, aber nicht an der Außenlinie der Ränge. Dieses Theater ist zudem wie üblich als Erdbau ausgeführt. Darüber hinaus schließt es nicht an das Bühnenhaus an.
[1002] Siehe auch: Schmidt 2002, S. 49
[1003] Siehe: Andrea Palladio: Theaterentwurf zum „teatro all´antica".

oder dem Panathinaiko-Stadion entstanden war – und römisch-antiker Theaterarchitektur beschreiben. Anders als bei diesen vorbildhaften Bautypologien lässt sich der Grundriss der Kongresshalle – inklusive der Treppe vor der Ostfassade – exakt in einen Kreis einschreiben und erinnert in dieser geometrisch-idealen Komposition eher an Palladios Villa Rotonda oder Benthams Panopticon (vgl. Abb. 37). Jedoch ist die Kongresshalle nicht als Zentralbau angelegt, sondern als zur Ostfassade orientierter Bau, so dass diese Kreisumrissform für den Betrachter vor Ort von außen genauso wenig sichtbar wird wie von innen. Im Innenraum befindet sich auf der quer durch den U-Bau verlaufenden Kreismittellinie ein Mittelgang durch die Parkettbestuhlung. Auch auf der Gebäudelängsachse, der Mittelachse, war ein zentraler Weg durch die Bestuhlung angedacht. Genau auf dieser Wegkreuzung zwischen horizontaler Halbkreislinie und Gebäudemittelachse befand sich ein Rednerpodest für Adolf Hitler, das diesen wortwörtlich zum Mittelpunkt des Gebäudes machte. Der U-förmige Innenraum erinnert wiederum an die Orchestra des berühmten griechisch-antiken Dionysostheaters, wo sich an zentraler Stelle, auf der Mittelachse des Orchestra-Kreises, der Dionysos-Altar befand. Der U-förmige Zuschauerraum ist dabei zum Parkett und zur Redekanzel sowie gleichzeitig zur Bühne hin ausgerichtet. An den Parteikongressen nahmen nur geladene Parteimitglieder, Ehrengäste sowie Presse- und Filmmitarbeiter teil, so dass der Innenraum der Kongresshalle im Gegensatz zu den anderen Architekturen auf dem Gelände – und wie schon die Luitpoldhalle – weniger für die breite Öffentlichkeit konzipiert war. Bei den Parteikongressen ging es in erster Linie um die Vereidigung der Partei auf Hitler und die Gleichsetzung der Partei mit ihm; Hitler ist die Partei und die Partei ist Deutschland. Die Redekanzel ist nicht architektonischer Mittelpunkt des Kongresssaals, sondern des gesamten Gebäudes, das, als „Kongresshalle" bezeichnet, zwar auch für die Partei, deren Mittelpunkt Hitler eben ist, aber zudem symbolisch für die Volksgemeinschaft steht, in der sich Partei, Hitler und das Volk, symbolisiert durch die Granitsteine der Halle, zu einer „Volksgemeinschaft" vereinigen. Diese Vereinigung findet durch Hitler und mit Hitler als Mittelpunkt statt. Dennoch ist das Gebäude sowohl vom Kongresssaal aus als auch von außen betrachtet nicht sichtbar auf Hitler ausgerichtet, es symbolisiert die Volksgemeinschaft als utopisch-ideologischen Idealzustand NS-Deutschlands – dabei gilt: „Ein Volk, ein Führer, ein Reich, Deutschland".[1004] Die Kongresshalle steht nicht in der Tradition der Kongresshallenarchitektur, sondern versammelt – wie gesehen – diverse, sowohl zeitgenössische als auch antike Anleihen, die zu einem neuen Gebäude, das sich in einen Kreisumriss einschreiben lässt, zusammengesetzt werden. Dieses neue Gebäude schließt

[1004] Mit dem „Motto" „Ein Volk, ein Führer, ein Reich, Deutschland" warb die NSDAP bei diversen Anlässen für die „Volksgemeinschaft, u.a. bei dem Appell des RAD beim Reichsparteitag in Nürnberg 1934 oder mit einem Wahlplakat zur Abstimmung über den „Anschluss" Österreichs (vgl.: Gaupropagandaamt Schleswig-Holstein (Hrsg.): Wahlplakat, Hamburg 1938, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr.: P 2001/246, in: Bildarchiv dhm.de).

– für alle zeitgenössischen Betrachter leicht erkennbar – an die Größe des römisch-antiken Kaiserreichs an, beansprucht aber dessen architektonische wie politisch-kulturelle Größe zu übertreffen. Auch die Formensprache stellt sich als deutlich von klassischen und klassizistischen Vorbildern abgerückt dar und erinnert an die reduzierte neoklassizistische Architektur, wie sie in den späteren 1920er und 1930er Jahren international verbreitet war. Der streng geometrische Grundriss, der sich in einen Unendlichkeit, Einheit, Stabilität sowie Vollkommenheit und auch das Göttliche suggerierenden Kreis einschreiben lässt, sowie der geometrische und symmetrische Aufbau des Gebäudes und die Referenzen an antike, in der Gegenwart immer noch bekannte Architektur, verstärken den utopischen Charakter der Kongresshalle: Indem die zeitlose, dauerhafte, einheitliche, vollkommene und harmonische Komponente der Architektur betont wird, soll die ihr entsprechende, dauerhafte, utopisch-harmonische Gesellschaft erzeugt werden, die als deutsche Volksgemeinschaft zudem allem zuvor Gewesenen überlegen sein soll. Hitler kommt dabei als absolutem Mittelpunkt eine schöpfergleiche Rolle zu. Auch die zum Dutzendteich hin vergrößerte Hauptfassade, die durch die Spiegelung im See erneut vergrößert wird, ist im Sinne eines auratischen und national-völkischen Übertreffens zu interpretieren. Sowohl der geometrisch austarierte Grundriss als auch die Schlichtheit und Monotonie der Fassaden erinnern wiederum an die utopisch anmutende Revolutionsarchitektur etwa Étienne-Louis Boullées. Boullée entwarf um 1790 einen als nationale Feierstätte konzipierten „cirque“ für etwa 300.000 Zuschauer, der das römische Kolosseum zum Vorbild hatte, die Fassadengliederung und -details jedoch deutlich reduzierte und weitestgehend durch Wandflächen, zwei umlaufende Kolonnaden und schlichte Rundbogenöffnungen im Erdgeschoss ersetzte.[1005] Auch das einfach abgestufte Einrücken der Bauvolumina nach oben hin ist bei diesem Entwurf Boullées zu erkennen, das sich sowohl bei Ruffs Kongresshalle als auch bei Troosts Zwillingsbauten am Königsplatz ausmachen lässt. Diese eingerückten, ungestalteten Wandflächen des Kongressbaus erinnern so zwar an andere Architekturen, etwa die Boullées oder Troosts, aber wie diese Architekten variiert und monumentalisiert auch Ruff entsprechende Vorbilder, so dass eine insgesamt neue Architektur entsteht.

3. 6. 2. Feldumbauungen: Individuum und Gemeinschaft

„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! Es ist der Glaube an unser Volk, der uns kleine Menschen groß gemacht hat, der uns wankende mutlose, ängstliche Menschen tapfer und mutig gemacht

[1005] Kämmerer 2016, S. 27.

hat; der uns Irrende sehend machte und der uns zusammenfügte!"[1006] (Auszug Parteitagsrede von Hitler, 1936)

Die naturgegebene, in der Landschaft, im „Boden", verwurzelte Größe bzw. Bedeutung des „Dritten Reichs" und des „deutschen Volks" wird mit dem Reichsparteitagsgelände manifest. Darüber hinaus diente der Naturkontext der Erzeugung des utopischen Ziels der harmonischen Gemeinschaft des deutschen Volkes, das sich durch seine genetische Veranlagung besonders von der Landschaft angesprochen fühlen sollte. Die das Gelände abschließenden Bäume schlossen die Menschen zusammen, schirmten sie nach außen hin ab, schützten sie und trugen somit zu der Erzeugung einer harmonischen und spezifisch „deutschen", mit dem deutschen Boden in Einklang lebenden, naturverbundenen Gemeinschaft bei. Die ideologisch verankerte genetische Veranlagung für die Wahrnehmung von Landschaftsschönheit „verband […] Urzeit und Gegenwart, Germanen und Volksgemeinschaft".[1007] Das versuchten Landschaftsarchitekten im Nationalsozialismus auch durch die Erforschung alter germanischer Thingplätze und Grabanlagen zu beweisen.[1008] Auch deshalb wurden nun von den Nationalsozialisten selbst sogenannte Thingplätze angelegt, die den Germanen zur Abhaltung von Volksversammlungen und Gerichten gedient hatten. Wie bei den Germanen wurden sie unter freiem Himmel, weiterhin oft auf Bergen und Hügeln und auch mit Linden ausgestattet, angelegt. Stets lagen sie jedoch in die Natur eingebettet, und in manchen Fällen wie bei dem ersten fertiggestellten NS-Thingplatz in den Brandbergen in Halle (April 1934) in unmittelbarer Nähe zu altgermanischen Kultstätten.[1009] Die NS-Thingstätten, in denen nun aber propagandistische Theaterstücke aufgeführt wurden, lagen möglichst idyllisch an Gewässern, auf Hügeln, in Wäldern oder von Bäumen umgeben – oftmals am Stadtrand und gelegentlich auch in unmittelbarer Nähe von Burgen oder Schlössern.[1010] So sind die NS-Thingplätze in ihrer Lage dem Reichsparteitagsgelände nicht unähnlich und auch hinsichtlich ihrer Funktion nicht, denn sie sollten, wie die Reichsparteitagsveranstaltungen, den Besuchern durch die politisch-ideologischen (Theater-)Aufführungen, einer Ästhetisierung des Politischen, Gefühle von Volksgemeinschaft und Heimat[1011] vermitteln. Gerade die landschaftsgestalterische Parallele des Reichs-

[1006] Zit. nach: Urban 2007, S. 382f.
[1007] Gröning 2001, S. 140, Fuhrmeister 2001 (1), S. 128.
[1008] Wolschke-Bulmahn/Gröning 2002, S. 153.
[1009] Siehe u.a.: Evelyn Annuß: Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele, Paderborn 2019; Rainer Stommer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die Thing-Bewegung im Dritten Reich, Marburg 1985.
[1010] Vgl. u.a. Thingplätze in Soldin (heute Myślibórz), Zwickau, Drossen (Ośno Lubuskie), Mewe (Gniew), Passau, Tecklenburg, Giebelstadt, Rathen, Rothenfels oder auf Rügen und der Ordensburg Vogelsang.
[1011] Der Heimatbegriff der 1920er Jahre impliziert wie bei Heidegger oftmals die Ablehnung der Stadt als Ort der „Moderne" und des damit einhergehenden „Internationalismus".

parteitagsgeländes zu den NS-Thingplätzen versuchte etwa auch der damals zuständige Gartenbaudirektor Alfred Hensel herauszustellen, indem er seine Gestaltung des Nürnberger Stadionareals mit dem „modernen" Stadions Schweizers „als Vorläufer ‚des neuzeitlichen Thingplatzes'" darstellte, um es so ideologisch im Nationalsozialismus zu verorten.[1012] Doch die Aufführungen auf den Thingplätzen – die sich an den germanischen Rundplätzen und auch an antiker Theaterarchitektur orientierten – unterschieden sich deutlicher von den Reichsparteitagsveranstaltungen, denn sie wiesen neben ihrem künstlerischen einen offensichtlich erzieherischen Anspruch auf, der räumlich in der Verteilung von Akteuren auf der einen Seite, auf der Bühne, und den Zuschauern auf der anderen Seite, auf den Tribünen, zu Tage trat. Dem Publikum kam so eine passive, wenig konstitutive und partizipative Rolle zu. Beim Reichsparteitagsgelände wurden die Zuschauer hingegen durch die raumumbauende Architektur ebenso inkludiert wie etwa durch den „Lichtdom" um das Zeppelinfeld und die Blickachsen auf die anderen Zuschauer, auf das zentrale Feld und auf die Abläufe. Außerdem waren in Nürnberg deutlich mehr Menschen – vor Ort und zusätzlich via Medien – an den Reichsparteitagen beteiligt, die die dortigen Veranstaltungen und Massenzusammenkünfte erzeugten, erlebten und mitverfolgten. Zudem waren die Aufführungen der Teilnehmer auf dem Feld zwar wie bei den Thingspielen inszeniert, allerdings eben nicht als Theaterstücke deklariert und auch nicht von Schauspielern aufgeführt, sondern von politisch organisierten Menschengruppen und -massen. Darüber hinaus dienten die Reichsparteitagsaufführungen der multidimensionalen, über den Raum verteilten Performanz von Gemeinschaft. Die Reichsparteitage waren so als ideologische, utopische und politische Instrumente der Erzeugung einer Volksgemeinschaft weitaus erfolgreicher als das Thingspiel und wurden sowohl architektonisch-urbanistisch als auch inhaltlich kontinuierlich ausgebaut. Dahingegen wurde dem Thingspiel bereits „1936 […] die ‚Reichswichtigkeit' aberkannt, und danach wurde es peu à peu aus dem Verkehr gezogen (lebte aber in der HJ klandestin durchaus weiter)".[1013]

3. 6. 2. 1. Luitpoldarena

In der Luitpoldarena wurde der SA-Appell mit der „Heldenehrung" und Standartenweihe unter Beteiligung der SS, des NSKK (Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps) und ab 1937 des neugegründeten NSFK (Nationalsozialistisches Fliegerkorps) abgehalten. Hier erneuerten die Sturmabteilungen jährlich ihr Treuebekenntnis zu Hitler und zeigten vor den Zuschauern ihre Bereitschaft, im Sinne der Kameradschaft, für den Nationalsozialismus jederzeit zu kämpfen

[1012] Alfred Hensel: Thingplätze und andere Freilichträume, in: Die Gartenkunst, 37 (1934). S. 136-142, Alfred Hensel: Thingplätze und andere Freilichträume (Fortsetzung), in: Die Gartenkunst, 37 (1934). S. 156, zit. nach: Schmidt 2016, S. 71.
[1013] Ketelsen 2004, S. 32.

und zu sterben.[1014] Die Luitpoldarena wurde im Luitpoldhain angelegt und bezog den Brunnenplatz der Landesausstellung 1906 und die hinter ihm gelegenen Erdterrassen im Westen sowie die Ehrenhalle im Osten in ihre Gestaltung mit ein.

Das Gefallenendenkmal bestimmte dabei ebenso wie die gegenüberliegenden Erdterrassen die Form und Ausrichtung der Luitpoldarena. Die zentrale Nord-Süd-Achse der Landesausstellung wurde als infrastrukturelle Erschließung der Luitpoldarena beibehalten, jedoch ohne den oval gelagerten Platz. Die Maschinenhalle, beziehungsweise die Fassade dieser Halle, nahm die Luitpoldarena in einer modifizierten Form, als Hintergrund, in ihre Anlage mit auf. Die Maschinenhalle lag am südlichen Ende, hinter der Westseitenbebauung der Luitpoldarena, und war mit ihrer Fassadenseite zur Arena orientiert, wobei die Fassade nicht exakt parallel zu der Luitpoldarena ausgerichtet war. Offenbar orientierte man sich bei der Anlage der Luitpoldarena in erster Linie an den Erdterrassen im Westen und dem gegenüberliegenden Gefallenendenkmal.

Bei der Luitpoldarena handelt es sich um ein annäherungsweise rechteckiges Feld mit einer Fläche von 84.000 m^2, das an allen vier Seiten mit Muschelkalk verkleidete Tribünenumbauungen aufweist.[1015] Die 324 Meter lange westliche Längsseitenbebauung verläuft nicht linear, sondern bildet zentral eine konkave Ausbuchtung, vom sonst längsrechteckigen Feld nach außen, aus.[1016] An dieser Stelle befinden sich die schon zuvor angelegten Erdterrassen, die vom Feld zur Haupttribüne überleiten und der Aufstellung der Fahnen- und Standartenträger (etwa 1000) dienten. Die Rückseite der Haupttribüne greift diese Rundung nicht auf. Die Haupttribüne setzte sich aus einer seitlich, an Stelle des ehemaligen Pumpenhauses gelegenen Pressetribüne mit Platz für 1680 Pressevertreter sowie der Ehrentribüne mit Platz für 2088 Ehrengäste zusammen. In der Mitte der Ehrentribüne befindet sich die fünf Meter über der Ebene des Rasenplatzes gelegene Rednertribüne (mit der Redekanzel). Hier erreicht die Westtribüne mit acht Metern ihre maximale Höhenausdehnung. Jedoch überragen drei, mittig an der Rückseite der Tribüne aufgestellte, 30 Meter hohe Fahnenmasten mit Fahnen die Höhe des Tribünenbaus. Gegenüberliegend, im Zentrum der Ostseite, befindet sich das Gefallenendenkmal. Die dazwischenliegende, horizontal gelagerte Rasenfläche des Feldes ist sowohl von einem gepflasterten Weg umgeben als auch durch linear verlaufende, in Ost-West-Ausrichtung orientierte Wege (erst drei, dann einer) gegliedert. Die mit einer Breite von 18 Metern und einer Länge von 250 Metern zentrale und breiteste dieser Straßen bildet die Mittelachse der Rasenfläche und damit der symmetrisch zu dieser Achse angelegten Luitpoldarena sichtbar aus und

[1014] Siehe zum Ablauf der Totenehrung der Sturmabteilungen: Doosry 2002, S. 176 ff.
[1015] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 44.
[1016] Auch die nachfolgenden Daten, Zahlen, Maße sind Doosry 2002, S. 155 entnommen.

verbindet die Ehrentribüne mit dem Gefallenendenkmal. Die beiden anderen Straßen waren in Bezug auf die Mittelachse symmetrisch angeordnet und identisch ausgebildet.
Neben dem Gefallenendenkmal liegen beidseitig Durchgänge (Ein-/Ausgänge), auf die wiederum Tribünen folgen, die die gesamte Ostseite einnehmen. Die Nord- sowie die Südtribüne erstrecken sich mit einer Länge von jeweils ca. 100 Metern nicht vollständig entlang der gesamten Nord- bzw. Südseite und schließen somit im Westen nicht an die Haupttribüne an – hier befinden sich deshalb weitere Durchgänge. Zusätzlich existierten in der Osttribüne drei und in der Nordtribüne zwei weitere Unterführungen als Ein- und Ausgänge – die Marschkolonnen zogen gleichzeitig über alle Eingänge und auf festgelegten Routen in die Arena ein. Die Zuschauertribünen im Osten, Süden und Norden wiesen eine Höhe von 7,50 Metern auf und boten insgesamt etwa 70.000 Zuschauern Platz. Offiziell wurde auf dem Parteitag 1937 die Fertigstellung der Luitpoldarena verkündet, jedoch wurde bis zum Baustopp für das Reichsparteitagsgelände Anfang Oktober 1939 an der Luitpoldarena weitergebaut bzw. diese modifiziert.

3. 6. 2. 2. Luitpoldhalle

Die von den „Vereinigten Maschinenfabriken Augsburg und Nürnberg“ (MAN) und ihrem Chef-Architekten Wilhelm Härter entworfene Maschinenhalle, welche nach dem Ende der Landesausstellung erhalten geblieben war, befand sich im Nordwesten des Luitpoldhains (Abb. 38).[1017] Nach der Landesausstellung wurde der 180 m x 50 m große Longitudinalbau, der Platz für ca. 16.000 Menschen bot, als Festhalle genutzt. Für den Parteitag 1933 sollte sie in architektonisch modifizierter Form der Abhaltung des Parteikongresses der NSDAP dienen. Zuvor war sie von der NSDAP schon als Schlaflager für Parteitagsteilnehmer der Jahre 1927 und 1929 genutzt worden und 1929 bereits als Veranstaltungsort. Im Gegensatz zu dem Großteil der anderen Ausstellungsgebäude, die aus vergänglichen Materialien wie Gips und Holz errichtet worden waren, bestand die Maschinenhalle aus einer verkleideten Stahlkonstruktion. Diese im Inneren sichtbare Konstruktion wurde im Bereich der Stahlstreben mit roten, fast deckenhohen Bannern mit einem Hakenkreuz- und Reichsadleraufdruck verkleidet. Die Decke wurde festzeltgleich mit blauen Stoffbahnen verhängt.[1018] Den Innenraum der Halle modifizierte der ZRN nach 1933 nur unwesentlich, so wurde beispielsweise 1936 eine Orgel eingebaut.[1019] Anfang 1938 forderte Hitler zwar eine Umgestaltung des Innenraums, diese konnte

[1017] Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 24; Zetschke 1906, S. 85.
[1018] Centurm Industriekultur Nürnberg 1992, S. 57, Tesch 2016, S. 50; Doosry S. 362.
[1019] Die Orgel in der Luitpoldhalle wurde erstmals für den Parteitag 1935 aufgestellt (Doosry 192f.).

allerdings wegen des Zweiten Weltkrieges nicht mehr umgesetzt werden.[1020] Gleiches gilt für den Neubau der Halle, den er 1939 forderte.[1021]

1935 erhielt die Luitpoldhalle – die auf Wunsch Hitlers diesen Namen behielt – eine vorgeblendete, mit Stein verkleidete Fassade (Abb. 39).[1022] Albert Speer entwarf diese symmetrisch aufgebaute Fassade, bestehend aus einem horizontal gelagerten, einheitlich gestalteten Kompartiment, welches sowohl die Höhe als auch die Breite der dahinter liegenden Halle übertrifft, und einem zentralen, höheren, hochrechteckigen Fassadenkompartiment. Die Fassade erinnert somit an den oberen Teil eines Balkenkreuzes, wie es symbolisch die Wehrmacht repräsentierte. Die Mittelachse dieses Fassadenelements entspricht der Symmetrieachse der gesamten Fassade sowie der Halle. Im Zentrum befindet sich der Eingangsbereich. Dieser besteht aus drei rechteckigen, eng gestellten, einfach gerahmten Durchgängen, die vom Bodenniveau aus, vermittelt über wenige Stufen, erreicht werden können. Die gesamte Fassade weist eine Vielzahl an Hakenkreuzen und roten Hakenkreuzfahnen auf, wobei die Fahnen als integrale architektonische Bestandteile die Fassadenränder gleichmäßig vertikal gliedern, sie rhythmisieren und ihnen eine gewisse Dynamik (Bewegungen der Fahnen im Wind) und durch ihre tiefenräumliche Ausrichtung eine Tiefe verleihen. Jede Seite weist dabei zehn rote Banner mit einem Hakenkreuz-Symbol in einem weißen Kreis auf. Die Banner sind an Bügeln angebracht, die – orthogonal zur Fassadenlängsseite stehend – nahezu bis an den zentral vorgelagerten Gebäudeabschnitt heranreichen. Sie strukturieren die Fassade in einem regelmäßigen Rhythmus, allerdings ist das bei Wind nicht mehr zwangsläufig der Fall. Dann wird die mit Stein verkleidete Fassade zunehmend sichtbar, die an den Seitenteilen der Fassade sonst durch kleine, schmale, vertikal gelagerte Dreiergruppen von Fensteröffnungen minimal strukturiert wird. Der mittlere Fassadenabschnitt ist bis auf die Durchgangsöffnungen geschlossen und wirkt deutlich massiver, nicht zuletzt auf Grund der überstehenden, massiv wirkenden, planaren Wandfläche, die an die Hauptfassade der Ruffschen Kongresshalle erinnert. Diese ist mit einem großen, zentrierten Hakenkreuz-Emblem sowie vier kleinen Emblemen – mit zwei unterschiedlichen Reichsadler-mit-Hakenkreuz-Motiven – in den Ecken des umliegenden, gerahmten Wandfelds versehen. Die fensterlose bzw. ohne sichtbare Fenster ausgestatte Fassade überlagerte und vergrößerte die Maschinenhalle, wodurch die Halle deutlich größer und massiver wirkte als zuvor. Für alle nicht an den Kongressen Teilnehmenden blieb der Inhalt der Halle durch eine persönliche Begehung verborgen. Von außen wirkte sie in erster Linie wie ein übergroßes Fahnengerüst mit zentralem Adler-Hakenkreuz-Emblem.

[1020] Doosry 2002, S. 355.
[1021] Ebd., S. 355
[1022] Ebd., S. 191.

3. 6. 2. 3. Märzfeld und Große Straße

Das etwa 700 m x 900 m große Märzfeld war ein allseitig umbautes, rechteckiges Feld (Abb. 40).[1023] Die umlaufenden Tribünen wurden zentral im Süden durch eine akzentuierte Ehrentribünenanlage und gegenüberliegend durch den Ein- bzw. Ausgangsbereich unterbrochen. Oberhalb der Ehrentribüne war die Installation einer Figurengruppe von Josef Thorak – eine Siegergöttin mit archaisch-unbekleideten, muskulösen Kriegern samt agitierter Pferde – vorgesehen.[1024] Die Feldumbauung wurde durch 24 regelmäßig verteilte, an den Kanten rustizierte Türme strukturiert und erinnerte darin an eine Stadtmauer mit Befestigungstürmen, die dem Feld ein wehrhaftes Aussehen verliehen. Die Türme wiesen allesamt Rundbogenöffnungen auf, die als zusätzliche Durchgänge funktionierten. Die Ziegel- und Betonkonstruktionen waren mit polychromem Canstatter Travertin verblendet.[1025] Zusätzlich gliederten die Tribünenabschnitte zwischen den Türmen insgesamt 576 regelmäßig verteilte Fahnenmasten mit Hakenkreuzfahnen, die die Tribünenanlagen nach oben abschlossen.[1026] Elf der 24 geplanten Märzfeldtürme wurden bis zum verfügten Baustopp ausgeführt.[1027] Das Märzfeld zeigt insgesamt deutliche Ähnlichkeiten mit dem kurz zuvor entworfenen Maifeld in der Anlage des Reichssportfeldes in Berlin von Werner March (1936 eröffnet) sowie mit der Zeppelinfeldumbauung. Das Märzfeld war jedoch deutlich größer als das Maifeld und auch in der Fläche etwa sechsmal so groß wie das Zeppelinfeld, dem es in seiner Form sowie architektonischen Gliederung durchaus ähnlich war.[1028] Im Gegensatz zum Zeppelinfeld wirkte das Märzfeld jedoch sowohl durch seine Größe als auch durch die massiven Türme in gesteigerter Weise wehrhaft. Es sollte 250.000 Zuschauern Platz bieten, um der Wehrmacht bei ihren Manövern am „Tag der Wehrmacht“ folgen zu können.[1029] Die Wehrmacht konnte sich durch die Wiedereinführung der Wehrpflicht 1935, mit der die vermeintliche Demütigung Deutschlands durch den Versailler Vertrag überwunden werden konnte, in neuer Stärke und Anzahl präsentieren und damit auch den „Stolz“ zahlreicher Deutscher wiederherstellen.[1030] So lässt sich auch der Name „Märzfeld“ als Anspielung auf den Kriegsgott „Mars“ und das ihm geweihte römische Marsfeld (Campus Martius) verstehen, auf dem einst Militärspiele sowie -aufmärsche stattgefunden hatten. Darüber hinaus verdankt es seinen Namen möglicherweise auch der

[1023] Homepage der Museen der Stadt Nürnberg. Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände: Der Bau des Reichsparteitagsgeländes, URL: https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum/themen/nationalsozialismus/das-reichsparteitagsgelaende/der-bau-des-reichsparteitagsgelaendes/ (4.10.2019).
[1024] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 57.
[1025] Ebd., S. 57.
[1026] Ebd., S. 57
[1027] Ebd., S. 57
[1028] Ebd., S. 57
[1029] Ebd., S. 56
[1030] Benz 2000, S. 13.

Wiedereinführung der Wehrpflicht im März 1935. Auf dem sogenannten Märzfeld fand zudem stets die im März einberufene Heerschau der fränkischen Merowinger statt – gegen Ende des 8. Jahrhunderts wurde diese Veranstaltung weiterentwickelt und in den Mai verlegt und fand fortan, so unter Karl dem Großen, auf dem Maifeld statt. Dabei verweisen all diese möglichen Deutungsgehalte auf kriegerische Stärke und stellen sicherlich in diesem Sinne intendierte, historisch kontextualisierte Interpretationsmuster bereit. Bis zur Fertigstellung der Anlage sollte der Tag der Wehrmacht weiterhin auf dem Zeppelinfeld veranstaltet werden.[1031] So war es auch die Wehrmacht, die sich schon zu Beginn an den Konzeptionen des Märzfelds beteiligte und entsprechende Wünsche und Vorschläge äußerte.[1032]

Das Märzfeld lag am Südende der Großen Straße, mit deren Bau 1935 begonnen wurde.[1033] Die 60 Meter breite und zwei Kilometer lange Straße wurde seit 1938 mit Granitplatten belegt.[1034] „Durch die Verlegung verschiedenfarbiger Steine wurde die Straße in Karrees unterteilt. Dies geschah, einer Forderung des Militärs entsprechend, um den Marschkolonnen auf der ungewöhnlich breiten Straße eine Orientierungsmöglichkeit zu geben".[1035] So konnte das Militär auf den, in den Ausmaßen dem Stechschritt angepassten und in den Farben der Orientierung dienenden Granitplatten, in langen und breiten Kolonnen im Gleichschritt über die Große Straße durch das Gelände in das Märzfeld einmarschieren.

3. 6. 2. 4. Zeppelinfeld

Das Zeppelinfeld hatte einen annähernd quadratischen Grundriss mit den Innenmaßen 312 m x 285 m (Außenmaße: 378 m x 363 m) und wies an allen vier Seiten mit Muschelkalk verblendete Tribünenbauten auf.[1036] Entlang der Ostseite erstreckte sich die achsensymmetrisch aufgebaute Haupttribüne mit einem zentral akzentuierten Abschnitt, der die Ehrentribüne mit der Redekanzel markierte (vgl. Abb. 28). Über der Ehrentribüne thronte auf ihrer Mittelachse – die der des gesamten Zeppelinfeldes entsprach – seit der Ausführung der Anlage in Massivbauweise ein Hakenkreuz-im-Eichenlaubkranz-Emblem. Die Haupttribüne war mit 23 Metern Höhe höher als die Tribünen der restlichen drei Seiten und zudem mit anderen architektonischen Mitteln gestaltet, insbesondere auffällig in den Pfeilerkolonnaden beidseitig der Ehrentribüne, die die Ränge nach oben hin abschlossen und an eine reduzierte Variante der Kolonnade des Hauses der Deutschen Kunst in München (heute: Haus der Kunst) erinnern. Zwischen den Pfeilern, in dem Kolonnadengang, waren zu den Reichsparteitagen Hakenkreuzfahnen

[1031] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 56f.
[1032] Doosry 2002, S. 376.
[1033] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 56
[1034] Tesch 2016, S. 247; Centrum Industriekultur Nürnberg 1992, S. 55; Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S.100f.
[1035] Arndt 1973, S. 23.
[1036] Krauter 1997, S. 149; Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 47.

eingespannt, ebenso war die Redekanzel im Rahmen dieser Tage zusätzlich mit einer Hakenkreuzfahne markiert. Die Haupttribüne wurde von zwei massiven turmartigen Abschlüssen – Eckpylonen – gerahmt, die Feuerschalen trugen und an den Randbereichen mit übereinandergeschichteten Steinplatten belegt oder „gepanzert" waren, wodurch sie Wehrhaftigkeit assoziieren ließen.[1037] Vor der Haupttribüne lag eine 50 Meter breite, befestigte Straße.[1038] Daran schloss die dreiseitig mit Tribünen umbaute Wiese des Zeppelinfeldes an. Diese Tribünenwälle wurden durch 34 Turmbauten regelmäßig gegliedert.[1039] Im Westen, gegenüber der Ehrentribüne, war die Bebauung zentral geöffnet. Von dort führte die Rasenstraße I über einen Platz und dann zur Großen Straße. Die Tribünen boten Platz für 70.000 Zuschauer.[1040] Auf dem Feld hatten etwa 120.000 Personen Platz.

Zwar ist der Hinweis zum Zeppelinfeld, dass Speer sich bei der Haupttribüne – wie er auch selbst schrieb – am Pergamonaltar orientiert habe, allgegenwärtig, allerdings trifft dieser Vergleich nur zu, wenn man grob das Schema einer achsensymmetrischen Dreiflügelanlage mit einer langen Hauptseite und zwei kurzen, rechtwinklig angesetzten Seitenflügeln, die Stufen einschließen, beschreiben will. Ein Vergleich der beiden Architekturen zeigt darüber hinaus deutlich mehr Abweichungen als Übereinstimmungen irgendeiner Art.

3. 7. Ort der Massen reloaded

3. 7. 1. Das politische Fest und die Festgemeinschaft

Das Reichsparteitagsgelände stellt auf architektonischer wie auf urbanistischer Ebene das Ergebnis kontinuierlicher Bauarbeiten, Modifikationen und Erweiterungen des Bauprogramms bei gleichzeitig ablaufenden, nie vollständig abgeschlossenen Entwurfsprozessen dar. Die für den Parteitag 1933 in nur wenigen Wochen provisorisch errichteten Holztribünen wurden in den folgenden Jahren sukzessive durch Massivbauten mit Natursteinverkleidungen ersetzt und gleichzeitig in den Plänen immer wieder modifiziert sowie in vielen Fällen vergrößert. Luitpoldarena, Zeppelinfeld und Märzfeld stellen dabei allesamt von vier Seiten mit Tribünen umbaute Rasen-/Wiesen-Felder auf annähernd rechteckigen Grundrissen dar, die nicht überdacht waren. Die Luitpoldhalle, die Kongresshalle sowie der geplante Ausstellungsbau und das Haus der Kulturen präsentierten sich hingegen als überdachte, geschlossene Gebäude. Das Deutsche Stadion fällt – wie auch schon das umgebaute Alte Stadion von Schweizer – aus diesem Schema gewissermaßen heraus, da es zwar nicht als geschlossener Bau ausgeführt werden sollte, aber auch nicht als von allen Seiten mit Tribünen umbautes Feld. Zudem wies es keinen

[1037] Mayer 2007, S. 55f.
[1038] Dietzfelbinger/Liedtke 2008, S. 47.
[1039] Ebd., S. 47
[1040] Ebd., S. 29

rechteckigen, sondern einen U-förmigen Grundriss auf. Das Stadion, das aber als Feldumbauung funktional mit den Arenen/Feldern vergleichbar ist, gilt es zum Schluss noch kurz zu besprechen. Im weiteren Verlauf soll zunächst skizziert werden, wie die Feldumbauungen dazu beitrugen eine utopisch-ideologische Volksgemeinschaft, inklusive des durch die NS-Ideologie behaupteten Abhängigkeitsverhältnisses von „Führer" und Volkskörper, zu erzeugen.

„Denn eigentlich ist so ein Amphitheater recht gemacht, dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zu besten haben … Dies allgemeine Bedürfnis zu befriedigen, ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst, so einfach als nur möglich, damit dessen Zierat das Volk selbst werde. Wenn es sich so beisammen sah, musste es selbst über sich selbst staunen, denn da es sonst nur gewohnt, sich durcheinanderlaufen zu sehen, sich einem Gewühle ohne Ordnung und sonderliche Zucht zu finden, so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier sich einem edelen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt. Die Simplizität des Oval ist jedem Auge auf die angenehmste Weise fühlbar, und jeder Kopf dient zum Maße, wie ungeheuer das Ganze sei".[1041] (Goethe, über den Besuch des Amphitheaters in Verona)

Das sich gegenseitige Betrachten und sich dadurch als Teil des Ganzen Fühlens und Wahrnehmens sind zentrale Elemente, die durch die Architektur der Feldumbauungen geschaffen werden. Dies wurde bei dem Reichsparteitagsgelände u.a. durch die Projektierung ein- und ausschließender Räume sowie durch die zueinander ausgerichteten Ränge erreicht. Die Tribünenanlagen des Zeppelin- sowie Märzfeldes sind mit ihren annährend quadratischen Grundrissen bestens dafür geeignet alle anderen Zuschauer wie auch das Geschehen auf dem Feld sehen zu können. Alle Tribünen erzeugen und umschließen dabei gemeinsam das zentrale, begrünte Feld. Die Ehrentribüne und die dort zentral gelegene Rednerkanzel für Hitler und andere NSDAP-Funktionäre sind stets architektonisch betont und treten so aus der sonst homogen gestalteten, die Gleichheit der Menschen sowie Harmonie symbolisierenden Architektur hervor, und sind doch stets essenzieller Bestandteil der das Feld erst schaffenden Feldumbauungen. Die exponierte architektonische Gestaltung verweist stellvertretend auf die für die meisten Teilnehmer und Zuschauer aus der Ferne nicht zu sehende Person Hitlers und die NSDAP, was durch die zentralen, die Ehrentribüne überragenden Hakenkreuzfahnen, die als gleichmäßig angeordnete, niedrigere Fahnenmasten auch die restlichen Tribünen umgaben, und/oder nationalsozialistische Hoheitszeichen an dem symmetrischen Ehrentribünenaufbau

[1041] Goethe: Italienische Reise, 1816, zit. nach: Eggers 2006, S. 13.

unterstrichen wurde. In der Ehrentribüne als Mittelpunkt der Haupttribüne und buchstäblicher Höhepunkt konzentrierten sich die Anlagen in ihrer Silhouette und architektonisch-formalen Gestaltung. Die homogen gestalteten Tribünenseiten repräsentieren hingegen die restliche Bevölkerung, die „Durchschnittsbevölkerung", die damit aber genauso konstitutiver Bestandteil der den zentralen Leerraum hervorbringenden Anlage ist wie die Ehrengäste auf und mit der Ehrentribüne. Die Feldumbauungen weisen im Grundriss durch die annäherungsweise gleichen Ausmaße ihrer vier Seiten sowie durch deren gleichmäßig verteilte, geometrische Anordnung einen zusätzlichen, nämlich nahezu punktsymmetrischen Mittelpunkt in dem zentralen, nicht bebauten Raum auf. Dieser leere Raum kann als Leerstelle theoretisch mit beliebigen Inhalten gefüllt werden so dass dadurch die Interpretation der Architektur entsprechend variiert. Praktisch zeigten sich auf dem Feld jedoch regelmäßig und im Gleichschritt einziehende, klar geordnete und weitestgehend gleichgekleidete Menschenansammlungen, die sich auf Kommando und/oder nach Plan auf bestimmte, exakt vorgegebene Art und Weise bewegten, nicht bewegten, äußerten oder nicht äußerten – entweder als Turn- und Tanzaufführungen oder als militärische und paramilitärische Auftritte. Diese Arenen fungierten dabei als „Plätze der Gemeinschaftsstiftung im Fest", wie sie in konzeptuell und partiell formal-gestalterisch vergleichbarer Weise schon im Föderationsfest und dem „Cirque national als einer nationalen Arena auf dem Feld der Föderation (alias Marsfeld)" angelegt waren.[1042] Mit dem Föderationsfest wurde am 14. Juli 1790 erstmalig mit mindestens 400.000 Teilnehmern die sich jährende Erstürmung der Bastille als Gründungstag des neuen politischen Systems Frankreichs auf dem Marsfeld, am damaligen Stadtrand von Paris gelegen, gefeiert (Abb. 41).[1043] Teil dieser Feierlichkeiten waren u.a., ähnlich den Reichsparteitagen, säkularisierte Prozessionen in Form von Festzügen durch die Stadt, wobei es in Paris allen Menschen freistand, an den Umzügen teilzunehmen.[1044] Die in Paris vollzogene Miteinbeziehung von unmittelbar mit dem „gefeierten" Geschehen in Verbindung stehenden Orten in die „Prozession" gab es in Nürnberg in Form des Gefallenendenkmals in der Luitpoldarena – hier wurde der Dienst der gefallenen Soldaten für das „Vaterland" gefeiert, die vermeintlich dazu beigetragen hatten, dass Deutschland nun in dem neuen nationalsozialistischen Reich aufgehen konnte. Auch die Nürnberger Altstadt wurde als Repräsentantin des kaiserlichen Nürnbergs und der kaiserlichen Reichstage in die NS-Reichsparteitagsveranstaltungen integriert – an diese Tradition gab die NS-Ideologie vor anzuschließen. Bildete den Hauptfeierort in Paris das Marsfeld, für das 1790

[1042] Tauber 2010, S. 179.
[1043] Eggers 2006, S. 13.
[1044] Tauber 2010, S. 213.

erst ephemere Bauten errichtet worden waren, die aber zukünftig durch dauerhafte Architekturen – aus „möglichst unzerstörbar[em]“ Granit – ersetzt werden sollten, waren es in Nürnberg das Reichsparteitagsgelände und besonders die halboffenen Arenen des Geländes.[1045] Die Pariser Marsfeldbebauung kann dabei als erster neuzeitlicher Stadionbau gelten, der schon hier in seiner Gründungsstunde als Ort der Massen, der Gemeinschaft und des Festes fungierte und in eklatantem Maße mit der „Sphäre des Politischen“ verknüpft war, wobei sich die Menschen dort als Teil des neuen Ganzen, der Republik, erlebten, was durch die Selbstidentifikation im Abgleich mit den Massen und der gemeinsamen Erzeugung einer symbolisch-nationalpolitischen Gemeinschaft möglich wurde.[1046] In den Architekturen des Reichsparteitagsgeländes wie des Marsfeldes fanden choreographierte Aufführungen statt, es befanden sich jeweils Menschen auf den Rängen wie auch auf dem Feld, und das Gemeinschaftserlebnis sowie die Rückbesinnung auf ein bestimmtes Ereignis – das somit zugleich weitergetragen oder fortgesetzt wurde – standen im Zentrum beider politischen Feste. Sowohl die Idee des Cirque national als einmal jährlich nutzbarer, zentraler Festort und Ort des „perpetuierten Jahresgedächtnisses“ als gemeinschaftsstiftendes, institutionalisiertes Ereignis als auch die architektonische Ausführung des dann etwa von Molino und Legrand als dauerhafte Anlage projektierten Cirque national, der in seinen Ausmaßen den vorbildhaften Circus maximus übertreffen und durch „Granit […] diesen Charakter von Größe prägen und diese einzigartige Überlegenheit erzeugen“ sollte, erinnern an die Arenen des Reichsparteitagsgeländes, seine Funktion als Festort der schon erreichten großen, deutschen Zukunft im Hier und Jetzt und formal-gestalterisch besonders an das von Speer entworfene Deutsche Stadion (Abb. 42, 43).[1047] Auch die Gedächtnisfunktion der Architektur, wie sie nicht unähnlich – jedoch auf der grundlegend anderen Prämisse einer bereits erreichten NS-Utopie beruhend – in dem „Ruinenwert“ Speers zum Tragen kommt, findet sich im Cirque national, etwa in den „Sitzreihen für die Zuschauer […] aus möglichst großen Blöcken [...][, die] allein durch ihre Masse der Zeit trotzen“ sollen, angelegt.[1048] Die vorgeschlagene Errichtung von Kolossalstatuen in den Eingangsbereichen des Cirque, die dem „Volk, das auf diese Weise mutig die Natur zu überflügeln wagt, vor allem die Vorstellung eingebe, anderen Völkern überlegen zu sein“, findet sich in vergleichbarer – wenn auch mit einem anderen Volksbegriff operierend – bei den Arenen des Reichsparteitagsgeländes sowohl in Form von Kolossalstatuen als auch in den kolossalen Gebäude- und Raumdimensionen wieder.[1049] Anstatt eines im Cirque national vorgesehenen zentralen Monuments, dem Altar des Vaterlandes (der sich vielleicht mit dem Rednerpult im Zentrum

[1045] Ebd., S. 179.
[1046] Eggers 2006, S. 13.
[1047] Tauber 2010, S. 216; ebd., S. 109.
[1048] Ebd., S. 109f.
[1049] Ebd., S. 113.

der Kongresshalle oder an einem anderen Ort auch mit den Ehrentribünen der Feldumbauungen vergleichen lässt, da Hitler als der zentrale Redner sich als gottähnlicher Repräsentant des „Vaterlandes“ verstehen ließe), finden sich in den Arenen auf dem Reichsparteitagsgelände lediglich durch die Umbauungen erzeugte, geometrische Leer-Räume. Während der Altar des Vaterlandes auf den „eigentliche[n] Akt der fédération“ und den ursprünglichen Bürgereidesschwur Lafayetts bei dem ersten Fest der Föderation am 14. Juli 1790 verwies und damit „zentraler Ort für die rituelle Handlung und Sammelpunkt der Aufmerksamkeit der Festteilnehmer“ war, werden die Fläche und der Raum bei den Reichsparteitagsarenen nun jeweils mit Menschen als „Masse“ – und mit Hitler als dem Realisator der Utopie – gefüllt.[1050]

3. 7. 2. Ort der „Masse“ und Monument „der Bewegung“

Die „Masse“ ist ein zu Beginn des 20. Jahrhunderts negativ konnotierter Begriff, der aus einem bürgerlichen Individualismus resultierte. In diesem Sinne wurde er anstatt „Gemeinschaft“ sowohl von Theaterkritikern über das Reformtheater, etwa eines Max Reinhhardt, verwendet als auch u.a. von Siegfried Kracauer in seinem heute wohl bekanntesten Essay „Ornament der Masse“ (1927).[1051] Für das Reformtheater sind dabei die Konstruktion und Erzeugung von Gemeinschaft durch die „Masse“ genauso elementare Funktionsmechanismen wie beim Reichsparteitagsgelände. Im Föderationsfest waren sie in ähnlicher Weise bereits in einem politischen Kontext angelegt. Kracauer hielt in „Ornament der Masse“ seine scharfsinnige Beobachtung fest, dass die Unterhaltungsindustrie mit ihren „Revuen“ und „Wochenschauen“ „unauflösliche“ Menschenkomplexe „in immer demselben dichtgefüllten Stadion“ zeige.[1052] Diese „Darbietungen gleicher geometrischer Genauigkeit“ führen nach Kracauer zu einer Anonymisierung der Menschen in der Masse.[1053] „Die Auftritte der Massen in Form eines ‚Ornaments‘ entsprachen in ihrer Anonymität, in der Austauschbarkeit des einzelnen sowie in der strukturierten Kollektivität des Ganzen wesentlichen Merkmalen der rationalisierten Massengesellschaft“.[1054] Diese Darbietungen auf dem Zeppelinfeld als „Ornament der Masse“ finden sich auch in den Arenen des Reichsparteitagsgeländes wieder, jedoch ist es hier nicht ausreichend die Menschen auf den Tribünen – die Kracauer als Menge von der Masse unterscheidet – als „durch die Tribünen gegliederte Menge“, die der Masse und „[d]er Regelmäßigkeit ihrer Muster [zu]jubelt“, zu beschreiben.[1055] Die Anonymisierung der Menschen auf

[1050] Ebd., S. 213ff.
[1051] Fischer-Lichte 2005, S. 51f.
[1052] Kracauer schreibt in Bezug auf die „Tillergirls“ von „unauflösliche[n] Mädchenkomplexe[n]“, was aus feministischer Perspektive eine interessante Beobachtung darstellt (Kracauer 2017, S. 50).
[1053] Kracauer 2017, S. 51.
[1054] Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1977 [1927], zit. nach: Lowry 1991, S. 39.
[1055] Kracauer 2017, S. 51.

dem Feld, die Kracauer so treffend beobachtete, bildet jedoch auch für die Reichsparteitage den zentralen Ausgangspunkt, da die „Masse“ so eine neue und einheitliche Identität bekommt und zugleich als Projektionsfläche funktionieren kann – keineswegs erschöpft sich die Funktion der regelmäßig-ornamentalen Menschenmuster in einer ästhetischen Anschauung oder Ornamentierung der Architektur, wie so oft behauptet.

Durch die Austauschbarkeit des Einzelnen bei den Darbietungen auf dem Feld ist es jedem Betrachter und jeder Betrachterin möglich sich selbst – wiederum als Teil eines Größeren – in die harmonisch und einheitlich performierten Handlungen einzuschreiben und somit im Nachvollzug an dem visuell gezeigten, kommunizierten Gemeinschaftsgefühl und darüber hinaus so an seiner Erzeugung der „Volksgemeinschaft“ teilzuhaben. Die Masse wird mit der sie umgebenden Menge und Hitler bzw. der Staats- und Parteiführung als Volksgemeinschaft neu gefasst. Die Anonymisierung in der Masse steht somit im Dienst der Ausbildung einer neuen gemeinsamen Identität, die sich im Bezug zur Volksgemeinschaft und der Führungsrolle Hitlers innerhalb dieser Gemeinschaft neu definiert – und zwar als Teil des Ganzen. Veranlassen Kracauer diese immer gleichen, choreographierten Abläufe, die jeden Menschen austauschbar machen, dazu sehr zutreffend vom „Ornament der Masse“ zu sprechen, so dient die Architektur bei Kracauer nur als dem Inhalt entsprechender Rahmen – die Stadionarchitektur ist dabei genauso wenig individuell, dafür aber groß, wie die Menschen als Masse. Somit unterscheidet Kracauer nicht nur die Masse von der Menge (denen ihr jeweils anonymer Charakter gleich ist), sondern auch das Stadion/die Tribünen/die Architektur von der Masse. Nur zwischen Masse und Menge, wobei die einen (als anonyme Gruppe) etwas aufführen und die anderen (als anonyme Gruppe) jubeln, und zwischen Architektur und Menge, wobei die Tribünen die Menschen gliedern, findet ein Austausch statt – nicht aber zwischen Masse und Architektur. Bei den Feldumbauungen der Reichsparteitagsanlage steht die Architektur jedoch in einem symbiotischen Verhältnis zu der Masse und auch der Menge, wenn auch Kracauers Beobachtungen, dass die Menschen auf den Rängen nur in Blöcke gegliedert sind, weiterhin ihre Gültigkeit behalten.

Durch die Menschen auf dem Feld – die schon in der Entwicklung und dem Einüben der Choreographie von den Raumdimensionen und Begrenzungen des Feldes abhängig sind und mit diesen so in Interaktion treten – wird die Architektur erst als rahmendes Element der Masse erkennbar, denn zuvor rahmt sie Luft und Wiese und bringt damit einen Leerraum hervor. Und erst durch die Bewegungen der das Feld füllenden Menschen (Masse) tritt die Architektur auf Grund ihrer statisch-begrenzenden – die Masse in ihren Bewegungsabläufen und ihrer Größe (Menschenanzahl, Dichte) sowie Form (geometrische Form – annähernd quadratisch) mitbestimmenden – Funktion zum Vorschein. Auch die Zuschauerblöcke setzten sich bei den militärischen Aufstellungen in Blockreihen auf dem Feld fort und stärkten so den Zusammenhalt

von Menge und Masse. Doch schon als Leerraum verweist die Architektur der Feldumbauungen auf etwas Großes oder eine große Anzahl von etwas, damit dieser Raum ausgefüllt werden kann, denn im Verhältnis zu einem Menschen als Individuum stellen sich die Feldausmaße als vollkommen unverhältnismäßig dar. Auf die Wichtigkeit bzw. buchstäblich die Sehenswürdigkeit dessen, was den Leerraum ausfüllen wird, verweisen die Tribünen mit ihren Sitzblöcken. Die Feldumbauung wird so auch in ihrer tragenden Funktion, eine Vielzahl von Menschen aufzunehmen, und damit in ihrer Stabilität betont. Die wehrhafte, stabile Feldumbauung tritt mit den versammelten Menschen in ein Wechselverhältnis, wobei die Menschen auf dem Feld nun in Analogie mit und in Ergänzung zu der Architektur auf eine wehrhafte und stabile Ordnung, die durch klare, hierarchische Strukturen und Regeln charakterisiert ist, verweisen (militärischer Drill). Die Menschen auf dem Feld agieren nicht individuell, sondern im Modus des Ritus als Gemeinschaft oder, wie Kracauer sagt, als „Ornament der Masse“. Wie raumfüllende Steine (die Masse funktioniert wie ein Schlussstein) ergänzen die Menschen, die nun tatsächlich zum Menschenmaterial werden, den architektonischen Raum und erzeugen damit das verstetigte, aber belebte Monument „der Bewegung“ wie auch den utopischen Raum einer stillgestellten, dennoch lebendigen, einheitlichen, gleichförmigen und harmonischen Gemeinschaft, die miteinander verwoben ist – und in der jeder Einzelne austauschbar, aber notwendig ist.

Die Menschenmenge auf den Tribünen wird nicht mehr nur von der Architektur, sondern im übertragenen Sinn auch von der „Masse“ – Bau- wie Menschenmasse – getragen, deren Teil sie zugleich wird. Die Menge ist auf sich als Menge zurückgeworfen, wie auch deren Individuen sich als Teile der Menge und potentielle Teile der Masse wahrnehmen, wodurch sich das Individuum zwischen individueller und offiziell durch die NS-Führung erwünschter und kommunizierter sowie räumlich erlebter Selbstwahrnehmung als Teil eines Ganzen verorten muss. Dies gilt kehrseitig auch für die Masse, die nicht nur schützend und begrenzend von der Architektur, sondern ebenso von der Menge umgeben ist – jedoch ist die Masse durch ihr rituelles Verhalten weniger auf die Menge, sondern eher auf Hitler bzw. im Verhältnis zu Hitler ausgerichtet, weshalb ihr in erster Linie die aktiv vermittelnde Rolle zwischen Hitler und Menge zukommt, so dass auch hier eine aktiv-räumlich erzeugte Volksgemeinschaft entstehen kann – die sich nicht nur in der passiven (und durch Reden und Handlungen Hitlers vermittelten) Anwesenheit Hitlers (genauso wenig wie die der Menge) auf der Ehrentribüne erschöpft. Die Feldumbauungen in ihren Anordnungen und Grundrissgestaltungen befördern bereits die Vereinigung der Zuschauer mit den Menschen auf dem Feld sowie mit Hitler und durch bzw. in Hitler, der der Schöpfer, Ermöglicher und zugleich vorgebliche Baumeister der Utopie ist, von der er selbst – wenn auch herausragender – Teil ist.

Die Angehörigen der jeweiligen Partei- und Staats-Organisationen auf dem Feld vermitteln durch ihre choreographierten, ritualisierten Bewegungen, Ausrufe sowie ihre Uniform das Bild einer Gleichförmigkeit und Gleichheit der Masse, die einvernehmlich harmonisch-rhythmische – oft mit Beginn einer musikalischen Einspielung oder auf Zuruf einsetzende – Handlungen ausführt. In ihrer Uniformität entsprechen die Menschen der Architektur der Feldumbauungen. Der utopische Zustand der Harmonie ist, in Entsprechung zu der räumlich-architektonischen Anordnung sowie den Abläufen, zwingend an die Unterordnung unter die gleichen Befehle und Regeln (homogene, raumfassende Architektur) von höherer Stelle (Ehrentribüne) sowie an kämpferische Stärke und militärischen Drill (Wehrtürme, Rustizierung, gepanzerte Schichtungstektonik) gebunden. Die Menschen auf dem Feld lassen sich im Zusammenspiel mit der Feldumbauung als Monument „der Bewegung" – und auch ephemere Architektur – interpretieren, wobei die Feldumbauungen nicht nur mit der „Masse" gefüllt werden, sondern die Menschen auf dem Feld zugleich schützen, einigen (durch Einschluss und Ausschluss anderer), durch die Begrenzung der Bewegungsfreiheit bzw. der Bewegungsabläufe in das Geschehen auf dem Feld eingreifen und die Masse in Ergänzung zu sich als geometrisch-statische Form definieren sowie in sich aufnehmen und so nicht nur rahmen.

Die Utopie eines harmonisch-glücklichen Zusammenseins aller (die nicht ausgeschlossen wurden oder sich nicht mit dem Gezeigten identifizieren können/wollen) wird hierdurch genauso erzeugt wie ihr Gesellschafts- und Staatssystem, das auf hierarchischen, zwingenden Strukturen beruht, die jedoch – bis auf die Führungsposition Hitlers – als austauschbar und in dieser Ordnung akzeptiert erscheinen, da das utopische Ziel ja zeitgleich als schon erreichter Zustand mit einem konkreten Ort behauptet werden kann. Die Architektur verweist – gemeinsam mit den militärischen Elementen der Aufführungen sowie der Aufführenden – auf den stabilen, erreichten utopischen Zielzustand, der frei von inneren, aber auch von äußeren Konflikten ist, da etwaige „Feinde" durch die wehrhafte, schützende Architektur sowie die militärisch ausgebildeten, durch ihre Körper und Handlungen konditioniert, stark und kampfbereit erscheinenden Menschen ohnehin ausgeschlossen, getötet oder abgewehrt wurden.

Ist die Masse auf dem Feld als Ornament zu betrachten, so ist die gesamte Anlage der Feldumbauung samt allen Menschen als Monument „der Bewegung" zu interpretieren. Die Arenen sind die Monumente „der Bewegung", die aus der Gegenwart, die sich als erfüllte Zukunft präsentiert, auf die Vergangenheit verweisen. In der Symbiose von Architektur und allen beteiligten Menschen konstituiert sich erst die Utopie bzw. kann der Utopisierungsraum wirksam werden.

3. 8. Kampf- und Volksgemeinschaft

3. 8. 1. „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“: Utopie im ganzen Land

Die Architektur der Feldumbauungen errichtet und erzeugt die Utopie und wirkt zugleich als Utopisierungsraum, in dem die Menschen hinter die Ziele des Regimes gestellt werden, das vorgibt den Idealzustand nicht nur im Modell Reichsparteitagsgelände, sondern für ganz Deutschland realisieren zu können und so auch versucht, auf die nicht-anwesenden Menschen zu wirken.

Alle Menschen auf dem Feld wie auch die auf den Tribünen sind Teile eines Ganzen, wie die Steine der Umbauung und die durch sie hervorgebrachte Fläche Teile eines Ganzen sind. Die Arenen fungierten als Orte, in und mit denen Gemeinschaft sowie eine akzeptierte hierarchische, politisch-gesellschaftliche Ordnung vorbildlich und modellhaft für Deutschland erzeugt werden sollten, die die Menschen im Einklang mit und in Analogie zu der Architektur und den Menschen auf dem Reichsparteitagsgelände in harmonischer Eintracht und Stärke sowie Stabilität einen und damit die Utopie herstellen sollten. Nach dem Bückebergfest 1933 schrieb Speer:

„Das Material, mit dem die Massenveranstaltung zunächst zu gestalten ist, wird immer die Menschenmenge an sich sein müssen […]. So muss vor allem irgendwie möglich gemacht werden, dass jedem Einzelnen der versammelten Gemeinschaft der Hunderttausend das Gefühl einer unbedingten Zusammengehörigkeit, sich inmitten einer Gemeinschaft zu befinden, eingeprägt wird. Schon von diesem Gesichtspunkt allein betrachtet, musste zum Beispiel die Veranstaltung des Erntedanktages auf dem Bückeberg ein Erfolg werden. Denn hier konnte jeder der 500000 Versammelten alle Teilnehmer sehen und damit sinnbildlich begreifen, in welch großem Rahmen er als Volksgenosse mitzuarbeiten, mitzubauen hat. Er erhielt einen lebendigen Begriff von der demonstrativen Wucht seiner Riesenkundgebung, von der er selbst nun voll Stolz ein kleines Glied ist. Dieses psychologische Moment ist keinesfalls gering einzuschätzen. Gerade auf einfache Menschen wird es seine gewaltigste Wirkung haben“.[1056]
(Albert Speer)

Das Gefühl der „unbedingten Zusammengehörigkeit“ entsteht maßgeblich durch die symbolisch-interaktive Symbiose von Architektur und Menschen, die gemeinsam zu dem von Speer geforderten „Material“ werden. Als Bau- und Menschenmaterial errichten sie die zukünftig-perfekte Nation und Gemeinschaft – und zwar bereits im Hier und Jetzt. Um die Volksgemeinschaft für die Menschen, die nicht an den Reichsparteitagen teilnahmen, herzustellen, bedurfte

[1056] Zit. nach: Brechtken 2017, S. 51.

es eines vermittelten Nachvollzugs. Dies geschah insbesondere durch das Medium des Films. Die Menschen auf den Rängen vollziehen als Repräsentanten der „Durchschnittsbevölkerung" durch multiple Projektionen, Betrachtungen und die durch Musik, Licht und Sprache zusätzlich emotionalisierte Wahrnehmung stellvertretend die „Utopisierung" und sind auch dadurch Teil der Erzeugung der Utopie. „Als würde man einem ‚Getreidefelde' zusehen, so sei ‚auch der Anblick einer großen Menge gleichbekleideter, in Ordnung stehender und im Gleichtakt schwingender Kraftgestalten immer ein Eindruck von ganz eigenartigem Reiz, den auch das Publikum voll empfand' – so eine Beschreibung des Effekts der Massenfreiübung auf die Zuschauer 1926. Das Spektakel Tausender gesunder, in den Worten Foucaults: ‚geübter, fügsamer und gelehriger Körper', für alle sichtbar im Zentrum des Stadions und ohne sichtbare Distinktionsmerkmale, ließ als *imagined community* die deutsche Volksgemeinschaft entstehen" und konnte so auch durch das Medium des Films für den Betrachter im Kino wirksam werden.[1057]

Die (massen-)mediale Verbreitung bzw. Vermittlung, die den Ausgangspunkt von Kracauers Ausführungen zum Ornament der Masse bildet und ihn zu der Feststellung führt, dass „[d]as kleinste Örtchen, in das sie [diese Aufführungen] noch gar nicht gedrungen sind, […] durch die Filmwochenschau über sie unterrichtet" wird, findet sich auch bei den Reichsparteitagen wieder. Die Wochenschauen und etwa Leni Riefenstahls damals populären und propagandistischen Filme „Sieg des Glaubens" und „Triumph des Willens" zeigen u.a. die Massenchoreographien, wobei etwa Großaufnahmen von Gesichtern zwischen dem Individuum und der Masse, als dem in der Masse aufgehenden Individuum, vermitteln. Das mit Musik, Reden und Jubel hinterlegte, montierte oder nebeneinander gestellte Geschehen wird besonders in Riefenstahls Filmen – insbesondere in Triumph des Willens – als ekstatisches und euphorisches Erlebnis präsentiert, das ein glückliches Zusammensein „aller" zeigt. Gerade die hier auch von oben gezeigten Chorographien sowie die zusammengeschnittenen Aufnahmen kreieren ganz neue Bilder, die den Menschen vor Ort verborgen blieben und dadurch zu einer gesteigerten Ästhetisierung der Menschenmassen in Riefenstahls Filmen beitragen.

Was Kracauer in seinem Aufsatz vernachlässigte, sind die Relationen und symbiotischen Wechselbeziehungen zwischen Menschen, den verschiedenen Menschengruppen sowie der Architektur und den Individuen, die sich in und zu diesen Bereichen verhalten müssen und ggf. wollen und sich erst so als Teil von etwas identifizieren können – das Individuum wäre somit kein Bestandteil einer anonymen Masse, sondern würde sich selbst als Teil des Ganzen wahrnehmen und sich entsprechend definieren bzw. identifizieren. Kracauer beschreibt seine

[1057] Dinçkal 2013, S. 215.

Ausführungen zum „Ornament der Masse“ ausgehend von Fernsehbeiträgen, was möglicherweise einen Grund für seine fehlenden Beobachtungen von zwischenmenschlichen Interaktionen, aber den höheren Grad der ästhetisierten Wahrnehmung darstellt.

Die einzelnen Architekturen des Geländes waren darüber hinaus für verschiedene Staats- und Parteiorganisationen bestimmt und repräsentierten so verschiedene Teile des politisch-parteilich organisierten, gemeinschaftlichen Lebens Deutschlands. Auch dadurch wurde eine Übertragung des utopischen Modellcharakters auf das ganze Land mit Nürnberg als dem „umbilicus urbis“ gewährleistet.[1058] Bereits 1925 hatte die NSDAP Deutschland in 33, bis 1941 dann in 43 administrative Verwaltungsgebiete eingeteilt, die in Anlehnung an die mittelalterliche Territorialverfassung Karls des Großen Gaue genannt wurden. Nach 1933 und entsprechenden Gleichschaltungsgesetzen, die die Bundesländer weitreichend in ihren Rechten beschnitten, trat die parteilich-politische Gliederung Deutschlands nach Gauen neben die weiterhin bestehende Bundesländer-Struktur, die jedoch kaum mehr politische Relevanz besaß. Die der NSDAP angegliederten Organisationen orientierten sich ebenso wie der gesamte Parteiaufbau an den neu etablierten regionalen Gaustrukturen. Deutschland wurde so als Raum durch die NSDAP neu gegliedert und organisiert. Die Territorialstruktur Deutschlands war damit weitestgehend gleichbedeutend mit der parteipolitischen Struktur.

Mit den NS-Organisationen versuchte das NS-Regime das öffentliche sowie das private Leben der Bevölkerung über alle individuellen, regionalen und sozialen Unterschiede hinweg zu vereinheitlichen und im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie zu prägen. Die NS-Organisationen repräsentieren dabei die parteiliche, politisch-gemeinschaftliche Struktur Deutschlands, wobei die Individuen in den überindividuellen Gruppen und letztlich mit dem Rest des „deutschen Volkes“ in der Volksgemeinschaft aufgehen sollten. Und genau in diesem Sinne werden auf dem Reichsparteitagsgelände die verschiedenen Architekturen, denen verschiedene, an bestimmte NS-Organisationen gekoppelte Funktionen zukamen, auf einem Gelände vereint, so wie die NS-Organisationen verschiedener Gaue zu der politischen Struktur Deutschlands geeint wurden, und in jeder Architektur werden wiederum die Zuschauer mit den NS-Organisationen und Hitler zu Gemeinschaften vereint. Die Architekturen schließen die Zuschauer dabei mit den jeweils zentralen Organisationen des NS-Systems zu Gemeinschaften zusammen, die durch die Inszenierungen und entsprechende propagandistische Reden zusätzlich erzeugt und in ihrer Interpretation (aus-)gerichtet wurden. Insgesamt werden so die in den jeweiligen Architekturen zusammengeführten Gemeinschaften, die die politische Struktur Deutschlands in ihrer je spezifischen Vereinigung mit der restlichen Bevölkerung repräsentie-

[1058] Nürnberg als „umbilicus urbis“ ist ein seit dem 16. Jahrhundert verbreiteter Topos der Stadtgeschichte Nürnbergs.; Eser 2006, S. 27ff.

ren, auf dem Reichsparteitagsgelände als Ganzes, als symbolisch ganz Deutschland repräsentierende Volksgemeinschaft, geeint. Gleichzeitig sind alle durch das NS-Regime und die NS-Ideologie „unerwünschten" Menschen ausgeschlossen. „In diesem Sinne sind die Aufmarschrituale, die Massengliederungen und der Lichtdom kalkulierte Apotheosen der Gemeinschaft, die das Bild rassischer Homogenität inszenieren, während sie alles Fremde stigmatisieren".[1059] In der Folge sollte in Nürnberg, stellvertretend für Deutschland – aber auch in das Land ausstrahlend –, die Utopie entstehen, die sich für das Regime als ideale, politisch-gesellschaftliche Vereinigung aller „deutschen" Menschen mit der NSDAP und Hitler, als dem gemeinsamen und einenden, den Raum beherrschenden „Führer", darstellte. Hitler trug dabei ebenso eine braune Uniform wie sie in verschiedenen Variationen bei allen Parteiorganisationen – außer der SS, die schwarze Uniformen trug – Verwendung fand und konnte so als alle einendes Element genauso wirksam werden wie die Fahnen und einheitlichen NS-Symbole – sie standen im Dienst der Vereinheitlichung der Menschen und der Stärkung der Gruppenidentität.[1060] Sowohl der Stadtraum als auch die Reichsparteitagsarchitekturen waren während der Reichsparteitage mit zahlreichen Hakenkreuzfahnen und Hoheitszeichen ausgestattet und wurden via Film, Fernsehen, Postkarten und Fotos in das restliche Land ausgestrahlt, wobei sich dort ebenfalls Hoheitszeichen, beispielsweise an öffentlichen Gebäuden, zeigten. Die urbanistische Einheit des Reichsparteitagsgeländes wurde zuvor schon dargelegt. Die Mittelachsen der Feldumbauungen weisen in den Fällen des Zeppelinfeldes, des Märzfeldes und auch des Deutschen Stadions stets Öffnungen zum bzw. in das Gelände – gegenüber den Ehrentribünen – auf und stellen so durch die Sichtachsen und Raumöffnungen eine Verbindung mit dem restlichen Reichsparteitagsgelände her, das sich dadurch in seiner Einheit betont, aber auch an Nürnberg – und von hier aus an den Rest des Landes oder der Welt – angebunden zeigt. Hitler bekommt dabei durch die Architektur – weder durch die Feldumbauungen noch in Hinblick auf das gesamte Gelände – nicht einfach eine exponierte Stellung zugewiesen, sondern jeweils mehrere, die über den Raum hinweg verteilt und so verschiedene Verhältnisse von Führer und Bevölkerung zu erzeugen in der Lage sind: der Führer, ein Teil des Ganzen, der Lichtbringer, der Erleuchtete, der die Utopie an führender Position umgesetzt hat, der die Menschen in das jetzt vermeintlich schon erreichte Paradies auf Erden, die Utopie, geführt hat. Hitler tritt dabei ebenso als „Deutschland" auf wie das „Volk". Hitler ist die Partei und die Partei ist Deutschland, so wie alle Menschen Deutschland sind und hinter der Partei stehen. Die Flaggen als klassisches Nationensymbol spielen in dieser Hinsicht in ihrer überpräsenten Verwendung beim Reichsparteitagsgelände eine entscheidende Rolle.

[1059] Brechtken 2017, S. 51.
[1060] Siehe: Diehl 2009, S. 127f.

3. 8. 2. Krieg: Der Weg zur Utopie

Die Architektur der Luitpoldarena unterscheidet sich in ihrem Grundriss von den anderen, nahezu quadratischen Feldumbauungen. Der Grundriss war dabei durch die landschaftlichen Gegebenheiten sowie das Gefallenendenkmal bestimmt. Die Luitpoldarena wurde an dieser Stelle beibehalten, obwohl sie aus dem Geländegesamtplan herausfiel, da sich dort das Gefallenendenkmal befand, das für den SA-Appell und die damit verbundene Totenehrung das zentrale Element darstellte. Die mit der Funktion der Totenehrung verbundene Arena erzeugt die Utopie im Vergleich mit den anderen Feldumbauungen in leicht modifizierter, aber vergleichbarer Weise.

Durch den längsrechteckigeren, auf einer Längsseite zudem nach außen gebogenen Grundriss, sowie durch die das Gefallenendenkmal und die Ehrentribüne verbindenden Straßen wird bei der Luitpoldarena der Fokus von den sich gegenseitig und gleichberechtigt das Feld betrachtenden Zuschauern auf diese Mittelachse verschoben (Abb. 44). Auf dieser „Führerstraße" schritt Hitler, gefolgt von dem Stabschef der SA und dem Reichsführer der SS, von der Ehrentribüne im Westen der Luitpoldarena, vorbei an den nach Stellungsplänen aufgereihten Truppen, zu dem Gefallenendenkmal im Osten.[1061] Die auf dem Feld in Blöcken und Reihen aufgestellten paramilitärischen Einheiten richteten sich dabei nach festgelegten Abläufen – auf bestimmte Kommandos, Musikeinspielungen und Bewegungen Hitlers reagierend – aus. Wenn Hitler etwa die Straße betrat, um vor dem Gefallenendenkmal die Totenehrung als musikalisch begleitetes, ansonsten stilles Gedenken sowie durch eine Kranzniederlegung zu vollziehen, richteten sich die Menschenblöcke an der Straße zu ihm aus. Wenn er wieder zur Ehrentribüne zurückschritt, folgten ihm Marschkolonnen. Diese auf Hitler ausgerichteten Bewegungen der Truppen auf dem Feld wurden u.a. auch bei dem Appell der Politischen Leiter auf dem Zeppelinfeld performiert, wo Hitler ebenfalls zentral durch die Menge schritt. Die Luitpoldarena zeichnet sich jedoch speziell in ihrer diesem SA-Appell mit Totenehrung vorbehaltenen Funktion aus, die sich durch die architektonische Integration eines schon historisch in der NS-„Bewegung" genutzten Ortes – des Luitpoldhains mit Gefallenendenkmal – auszeichnete. Dafür wurde auch der Aspekt des Baus einer geometrisch-architektonischen Anlage mit nahezu gleichlangen und in der Raumordnung gleichrangigen Tribünen mit allseits gutem Blick – wie später unter Speer realisiert – vernachlässigt. Die Zuschauer waren somit weniger auf sich als vielmehr auf den gemeinsamen Nachvollzug der Bewegungen der Sturmtruppen auf dem Feld – und durch deren Bewegungen in Bezug auf Hitler zusätzlich vermittelt auf diesen – fokussiert, wobei u.a. das gemeinsame Hören von Musik, die bei Höhepunkten im

[1061] Doosry 2002, S. 180.

Ablauf wie bei der Totenehrung gespielt wurde, diese Dynamik steigerte. Die durch Musikeinspielungen wie „Deutschland trauert“ in gesteigertem Maße emotionalisierte und auch nationalistisch ideologisierte Totenehrung wurde so, wenngleich nicht für alle sichtbar aber hörbar, in hohem Maße nachfühlbar und mitfühlbar gestaltet.[1062] Die Sturmtruppen auf dem Feld stellten die zentrale Identifikationsfläche für die Zuschauer dar. Die Menge auf den Rängen sah die Menschen, die bereit waren für Deutschland und sie, als Teile der Volksgemeinschaft, zu sterben. Der individuelle Tod wurde damit mit einer kollektiven Bedeutung versehen und in ein höheres gesamtgesellschaftliches Interesse gestellt.[1063] Die Sturmtruppen erklärten sich bereit für Hitler und die Volksgemeinschaft zu kämpfen, wodurch sie nicht mehr nur Kameraden waren, sondern zudem Teile der Volksgemeinschaft wurden. Auf dem Parteitag 1935 „sagte Hitler, die Partei gebe dem Heer das Volk und das Volk gebe dem Heer die Soldaten“ und unterstrich damit den notwendigen Zusammenhang von Volk und Heer, wobei alle Menschen sich selbst oder andere in das Heer (oder ggf. in die SS oder SA) sandten bzw. ab 1935 entsenden mussten.[1064] Die Sturmtruppen verwiesen dabei auf die neue Stärke Deutschlands, die nach dem Ersten Weltkrieg wieder hergestellt zu sein schien, und ermöglichten so den Deutschen, „dem Volk“, nach dem schmachvollen Versailler Vertrag wieder stolz auf das neu entstandene NS-Deutschland zu sein. Auch die gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs konnten so gerächt werden, indem sie nicht umsonst gefallen wären, da Deutschland jetzt zu seiner Stärke komme. Die vermeintliche Stärke und der Stolz vieler Deutscher einten sie im Nationalstolz als Volk und machten das Konzept der Volksgemeinschaft somit attraktiver. Hitler wurde dabei durch die Vereinigung der Sturmtruppen auf ihn in seiner unangefochtenen Führungsposition öffentlichkeitswirksam bestätigt und seine Legitimität sichtbar gemacht. Die architektonische Anlage, die Zeitgenossen auch als „Denkmal des Stolzes“ galt, machte einerseits die Sturmtruppen, andererseits die Gegenüberstellung von nationalsozialistischen Fahnen sowie mit der „Blutfahne“ geweihten Standarten hinter bzw. vor der Ehrentribüne und dem Gefallenendenkmal, zum Zuschauerfokus.[1065] Dadurch wurden die Stärke und mengenmäßige Größe des in der Luitpoldarena dann exemplarisch durch Zuschauer und Teilnehmer vereinten Volkes demonstriert – ebenso wie die neugewonnene Stärke und Einheit unter nationalsozialistischer Führung nach dem Ersten Weltkrieg. Die Gefallenen des Ersten Weltkrieges sowie die beim Novemberputsch Verstorbenen würden durch die NS-Sturmtruppen gerächt und Deutschland als Nation und Volk zu seiner Größe zurückgeführt – so die Kernbot-

[1062] Ebd., S. 180.
[1063] Behrenbeck 1996, S. 528ff.
[1064] BArch Berlin, NS 26/395: Ein Bericht über den Parteitag 1935. Beobachtungen und Feststellung in Nürnberg, 1) Stimmungen, zit. nach: Urban 2007, S. 107.
[1065] Lotz 1937 (1), S. 76.

schaft der Anlage und des hier stattfindenden Appells der Sturmtruppen. Dadurch wurde wiederum das Geschehen zusätzlich emotionalisiert, hatte doch fast jeder jemanden im Krieg verloren oder kannte jemanden, der jemanden verloren hatte. Das „deutsche Volk" konnte auf diese Weise gemeinsam seine Toten rächen und seine Stärke wiederherstellen. Der SA-Appell in der Luitpoldarena trug mit entsprechender Architektur dazu bei, die „Volksgemeinschaft" – als nationalsozialistische Ausprägung der utopischen Gemeinschaft – erlebbar und als Zielvorstellung attraktiv zu machen. Zugleich wurde damit die Strategie zur Zielerreichung der Utopie für ganz Deutschland bzw. für das gesamte „deutsche Volk", nämlich durch Krieg, bereitgestellt, beziehungsweise der Weg zur Utopie als gesichert postuliert.
In einem ähnlichen Sinne ist das die Große Straße auf der anderen Seite abschließende Märzfeld, das nun allerdings einen annähernd quadratischen Grundriss aufweist und durch die Türme deutlich wehrhafter wirkt, zu interpretieren. Dort findet eine Verschiebung, weg von emotionalisiertem Totengengedenken als Antrieb für zukünftige Kämpfe, in Richtung der Demonstration militärischer Stärke statt – wobei das Publikum durch den Grundriss zudem besser integriert ist –, als solle mit dem Märzfeld und den dort stattfinden Veranstaltungen endgültig bewiesen werden, dass die Utopie als idealer Zustand für immer, zumindest mit Hilfe kriegerischer Mittel, gewährleistet werden kann. Die Wehrmachtdemonstrationen fanden zunächst und noch bis 1938 auf dem Zeppelinfeldfeld statt, da das Märzfeld nicht mehr fertiggestellt wurde. Es funktionierte dabei genauso wie die Märzfeldarchitektur, nur dass das Märzfeld durch die massiven Türme und seine Lage als räumliches Pendant zur Luitpoldarena am anderen Ende der Großen Straße eine erneut gesteigerte Wehrhaftigkeit hätte assoziieren lassen. Eine Zeitgenossin berichtete nach dem Parteitag 1936:

„Montag früh starteten wir bereits wieder um ¼ 6 Uhr zur Zeppelinwiese, denn hier erwartete uns das großartige Schauspiel unserer jungen Wehrmacht. Heer, Luftwaffe, Marine und Flakabteilungen leisteten Phantastisches und als das Horst-Wessel-Geschwader innerhalb der über uns kreisenden 400 Flugzeuge vorüberflog, bemächtigte sich der ganzen schweigenden Menge tiefste Ergriffenheit. Unser Heer besitzt eine solche Disziplin und Tüchtigkeit, dass wir nicht zu zagen brauchen. Unser Führer leitet uns sicher und aufopfernd durch alle Fährnisse hindurch, Gott selber hat ihn ausgerüstet, darum können wir uns getrost seinem Wege anvertrauen".[1066]

[1066] Ein Blatt der Diakonie von Danzig-Langfuhr druckte einen Bericht von Diakonieschwestern ab, die ihre Eindrücke von Nürnberg festhielten, in: Blätter aus dem Evangelischen Diakonieverein, 1936, zit. nach: Ogan/Weiß 1992, S. 119ff.

Durch den SA-Appell in der Luitpoldarena, aber auch durch die Wehrmachtdemonstrationen – sowohl auf dem Zeppelinfeld, dann aber besonders auf dem Märzfeld –, wurde das utopische Ziel der harmonischen Gemeinschaft für ganz Deutschland in scheinbar erreichbare Nähe gerückt. Dem Ziel der „großdeutschen" Utopie, die nach Nürnberg auf ganz Deutschland (und dann das „Großdeutsche Reich") ausstrahlen sollte, schien nichts mehr im Weg zu stehen, denn der Weg zur Utopie konnte nun „notfalls" durch Krieg freigekämpft bzw. durchgesetzt werden – er erschien zudem alleine auf Grund der mengenmäßigen Überlegenheit, die einem durch die versammelten Massen vermittelt wurde, gesichert. „Es entstand so in kurzer Zeit die feste Überzeugung, daß der Sieg der Bewegung allen inneren und äußeren Feinden zum Trotz auf die Dauer gesehen unbedingt feststeht", hieß es in einem Bericht über den Parteitag 1935.[1067]

Die an Nationalstolz und Rachegedanken appellierende, emotionalisierte Totenehrung untermauerte und rechtfertigte vermeintlich diesen kriegerischen Weg zum utopischen Ziel. Der historische Prozess sollte unter den neuen nazistischen Vorzeichen als Erfolgsgeschichte um- und weitergeschrieben werden. Das deutsche Volk wurde durch den kriegerischen Inhalt der Feldumbauungen sowie die wehrhaft-massiven Architekturen als geeinte, starke und abgesicherte Gemeinschaft präsentiert, die alle anderen – auch architektonisch – ausschloss und kriegerisch bekämpfen und dadurch die Utopie gewährleisten konnte. Die Tatsache, dass es sich hierbei um die zu etablierende Utopie der Nationalsozialisten handelte, machten sowohl die hinter der Haupttribüne aufgestellten, über allem stehenden Hakenkreuzfahnen in der Luitpoldarena sowie die in erster Linie als Fahnengerüst fungierende Luitpoldhalle und auch die rundum um die anderen Feldumbauungen installierten Fahnen mehr als deutlich.

3. 8. 3. Der Lichtdom

Wie schon erwähnt, trat Speer erstmals bei den Reichsparteitagsplanungen im Zusammenhang mit Vorschlägen zur Beleuchtung von Reichsparteitagsveranstaltungen sowie Reichsparteitagsarchitekturen in Erscheinung. 1934 wurde eine entsprechende Beleuchtung mit Scheinwerfern nach den Plänen Speers erstmals bei dem abendlichen Einzug der Fahnenträger während des Amtswalter-Appells auf dem Zeppelinfeld umgesetzt.[1068] Die Scheinwerfer leuchte-

[1067] Ein Bericht über den Parteitag 1935: BArch Berlin, NS 26/395: Beobachtungen und Feststellung in Nürnberg. 1) Stimmungen, zit. nach Urban S. 107.
[1068] Doosry 2002, S. 364.

ten dabei über die in das Zeppelinfeld einmarschierenden Fahnenträger und das Feld hinweg.[1069] Ähnliche Inszenierungen stellte sich Speer 1934 in Zukunft auch für die Luitpoldarena und das Alte Stadion vor.[1070] Lichtinszenierungen hatte Speer erstmals bei seiner Gestaltung der Feier zum Tag der Arbeit am 1. Mai 1933 auf dem Tempelhofer Feld in Berlin verwendet. Im August 1936 setzte er den Lichtdom bei der Abschlussfeier der Olympischen Spiele in Berlin ein, wobei die Flak-Scheinwerfer um das Stadion platziert waren und die Lichtstrahlen zentral über dem Stadion zusammenliefen. Erst im September 1936 fand der Lichtdom in Nürnberg Verwendung (Abb. 45).[1071]

In den 1920er und 1930er Jahren war die künstlerische Verwendung von Licht im Stadtraum und im Kontext mit Architektur äußerst populär. Technische und wissenschaftliche Entwicklungen, wie die Verbesserung der Leistungsfähigkeit von Scheinwerfern oder Einsteins Relativitätstheorie, die durch die Einführung der mit dem Licht in Relation stehenden Raum-Zeit auch Künstler wie Moholy-Nagy zur „Gestaltung und Formgebung durch Licht" animierte, hatten dies möglich gemacht.[1072] Lichtreklame fand in den 1920er und 30er Jahren weite Verbreitung.[1073] Persil projizierte beispielsweise 1932 seinen Schriftzug in Hamburg mit Scheinwerfern in den Nachthimmel.[1074] 1925 hatte André Citroën den Markennamen „Citroën" auf dem Pariser Eiffelturm aufleuchten lassen. Theaterreformer wie Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und in Deutschland dann insbesondere Max Reinhardt hatten seit Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich dazu beigetragen, Bühnen nicht nur vor dem Hintergrund eines Bühnenbilds, sondern architektonisch-räumlich zu begreifen und Licht in diesem Kontext gezielt als raumschaffendes, aber auch symbolisches, Farben veränderndes und Hell-Dunkel-Kontraste schaffendes sowie als Dinge sichtbar machendes und Stimmungen evozierendes Mittel einzusetzen. Adolphe Appia entwarf 1911 für die Gartenstadt Hellerau bei Dresden einen Theaterraum, dessen Wände rundum, sowohl Bühne als auch Zuschauerraum umfassend, gleichmäßig illuminiert sein sollten. Die raumschaffende Verwendung des Lichts war wie die einheitliche Gestaltung von Zuschauerraum und Bühne zu dieser Zeit, die nach wie vor in erster Linie von barocken Theaterkonzepten geprägt war, innovativ und weitestgehend unbekannt. In seinem Theaterraum für die Hellerau hob Appia die Trennung zwischen Bühnenraum und Zuschauern u.a. durch das Weglassen von Podesten bzw. räumlichen Barrieren auf, hatte er sich doch zuvor oft über die Passivität des Publikums beklagt. Architekt des Festspielhauses,

[1069] Ebd., S. 364.
[1070] Ebd., S. 364.
[1071] Alkemeyer/Richartz 1993, S. 88.
[1072] Huss 2018, S. 3.
[1073] Siehe u.a.: Hans-Ernst Mittig: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst, in: Hinz/Mittig/Schäche/Schönberger (Hrsg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen, 1979, S. 48, zit. nach: Krauter 1997, S. 156.
[1074] Auch nachfolgend: Wünsch/Thuy 2007, S. 34.

in dem sich der Theaterraum befand, war Heinrich Tessenow. 1927 bis 1932 arbeitete Albert Speer als Assistent Tessenows, bei dem er zuvor schon einige Semester an der Technischen Hochschule in Berlin studiert hatte.[1075] Tessenows Festhalle in der Hellerau war mit seinem „extraordinarily bare and carefully lit performance space" ein "important precedent for Speer´s adept manipulation of light in Nuremberg and elsewhere".[1076]

Auch im faschistischen Italien wurde Licht im Zusammenhang mit Architektur schon in den 1920er Jahren verwendet. Anlässlich der Jahresfeiern des „Marsches auf Rom" am 22. Oktober 1922, bei denen ohnehin zahlreiche Elemente – strikte Ablaufpläne, Einsatz von Musik, Totenkult, am Sakralen orientierte Rituale, Reden des „Duce", die auch via Radio übertragen wurden, Massenfeiern, Militärparaden, Aneignungen des Stadt- und Landraums – Verwendung fanden, die dann auch bei den Reichsparteitagen zum Einsatz kamen, wurden seit 1926 zudem Lichteffekte im Stadtraum eingesetzt.[1077] „In all the larger Italian cities there was a screening of films in honour of Mussolini, complemented by projections of fascist slogans (such as "W il Duce") and symbols ("fascio"), lighting of roads and public squares, illumination of public buildings (decorated with flags), marches of torch-carriers through the streets and fires on the hill".[1078]

In den 1930er Jahren fand die gezielte, inszenatorische Verwendung von Licht im Stadt- und Architekturkontext wie bei der Zürcher Lichtwoche 1932 oder der Weltausstellung 1937 in Paris, bei der auch Speer den Fassadenturm des deutschen Pavillons beleuchtete, weite Verbreitung.[1079] Diese historischen Verwendungen des Lichts als Raum, im Stadtraum sowie zu politischen Festen, wurden durch technische Entwicklungen ermöglicht und beruhten auf der grundlegenden Erkenntnis, „dass der Mensch als ein vornehmlich ‚optisches Wesen' durch keine Sinnesempfindung stärker beeinflusst wird als durch das Licht".[1080]

Auch die Nationalsozialisten wussten das Licht von Beginn an für ihre Zwecke zu nutzen. Zunächst wurde anlässlich des Deutschen Tages 1923 die Nürnberger Burg beleuchtet und entsprechend in das Programm integriert.[1081] Bei dem Parteitag 1927 fand erstmals ein Fackelzug durch Nürnberg statt, der von Zuschauern als Highlight dieses Parteitages wahrgenommen wurde.[1082] Seit 1929 wurde ein abendliches Feuerwerk veranstaltet, das trotz Eintrittsgebühren tausende von Zuschauern anzog und begeisterte.[1083] Das Feuerwerk 1929 ließ zum Abschluss

[1075] Brechtken 2017, S. 28ff.
[1076] James-Chakraborty 2002, S. 185.
[1077] Baltzer 2010, S. 130f.
[1078] Emilio Gentile: Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista. Rom 2003 [1993], S. 152ff., zit. nach: Baltzer 2010, S. 131.
[1079] Baltzer 2010, S. 127; Krauter 1997, S. 154ff.
[1080] Ebd., S. 154f.
[1081] Burden 1967, S. 43ff.
[1082] Ebd., S. 63; ebd., S. 68.
[1083] Ebd., S. 105; ebd., S. 75.

ein Hakenkreuz am Himmel erscheinen.[1084] 1929 stellte die Verbindung von Fackeleinzug ins Stadion und anschließendem Feuerwerk einen Höhepunkt des Parteitages dar.[1085] Feuerwerke und Fackelzüge waren in den 1920er Jahren – wie auch Lichtinszenierungen – oftmals Teil feierlicher, auch politischer Veranstaltungen, beispielsweise der Deutschen Kampfspiele oder eben der Feiern zum Jahrestag des „Marsches auf Rom", und sollten Veranstaltungen damit in den Rang des Besonderen erheben und so ihre Feierlichkeit und damit den außeralltäglichen Charakter steigern, sowie in einem herrschaftlichen Akt die Nacht zum Tag machen.[1086]

1936 strahlten dann in Nürnberg 152 regelmäßig um das Zeppelinfeld aufgestellte Flak-Scheinwerfer senkrecht mehrere Kilometer weit in den Himmel.[1087] Diese Scheinwerfer wurden im Militär – im Ersten, dann aber besonders im Zweiten Weltkrieg – zur Unterstützung der Flugabwehrkanonen eingesetzt und sollten feindliche Piloten zudem blenden.[1088] In diesem Sinne verstärkten die hier eingesetzten Scheinwerfer erneut den wehrhaften Charakter der Architektur und der dort versammelten Menschen, indem sie öffentlichkeitswirksam deren Nicht-Angreifbarkeit aus der Luft und bei Nacht demonstrierten. Die Flak-Scheinwerfer wurden eingeschaltet, als Hitler am Abend des 11. Septembers beim Appell der Politischen Leiter das Zeppelinfeld betrat.[1089] Dies wurde erst drei Tage zuvor festgelegt – eigentlich war geplant, die Scheinwerfer erst später einzuschalten, wenn er sich schon auf der Ehrentribüne befunden hätte.[1090]

Diese als Lichtdom bezeichnete Installation ließ den Eindruck von um das Zeppelinfeld aufgestellten, in den Himmel ragenden Säulen entstehen, die in der Höhe verschwammen und somit offenbar dachartig wirkten. Die Flak-Scheinwerfer entsprachen neusten technischen Standards und wiesen ein bläuliches Licht auf. Darüber hinaus existierten weitere 2104 Scheinwerfer und Leuchten rund um die Zeppelintribüne, die im Gegensatz zu den Flak-Scheinwerfern fest verbaut waren.[1091] Sie beleuchteten u.a. die Fahnen zwischen den Pilasterkolonnaden der Haupttribüne und ebenso die auf der Rückseite dieser Tribüne installierten Fahnen sowie die Mauern der zentral hervorgehobenen, abgestuften Ehrentribüne. Der Lichtdom von Speer beleuchtete nicht nur Architekturen oder projizierte ein Lichtgebilde in den Nachthimmel, sondern er fungierte als raumschaffende Installation, die auch die Bebauung

[1084] Ebd., S. 75.
[1085] Ebd., S. 75.
[1086] 1925 wurde beispielsweise der Petersdom anlässlich des Anno Santo 1925 (Jubeljahrs) mit Flutlichtern und Fackeln beleuchtet (Baltzer 2010, S. 128).
[1087] Krauter 1997, S. 149.
[1088] Ebd., S. 149.
[1089] Ebd., S. 195.
[1090] Ebd., S. 195.
[1091] Ebd., S. 189.

des Zeppelinfeldes – und besonders die roten Hakenkreuzfahnen und die Ehrentribüne – einschloss. Die Menschen innerhalb des Zeppelinfeldes wurden dabei nur durch ausfallendes Licht teilweise angeleuchtet und möglicherweise durch das sehr helle Licht geblendet. Allerdings wurden die einziehenden Fahnenträger wie schon im Jahr zuvor zusätzlich durch bewegliche Scheinwerfer ausgeleuchtet. Von Zeitzeugen wurden die beleuchteten Fahnenträger als einen „wallenden roten breiten Strom" bildend beschrieben, „dessen Oberfläche golden und silbern glitzert und der sich wie feurige Lava langsam nähert".[1092] In ähnlich dynamischer Weise und mit Naturmetaphern von Feuer und Wasser arbeitend wurde der Einzug in der New York Times so beschrieben, „als wälze sich eine karmesinrote Flut durch die Gassen".[1093] Die in den Himmel ragenden Strahlen des Lichtdoms weckten bei Zeitgenossen hingegen häufig Assoziationen an Säulen und, auf Grund ihrer bläulichen Farbe, auch an Eis. Der britische Botschafter Henderson schrieb über den Lichtdom: „The effect, which was both solemn and beautiful, was like being inside a cathedral of ice".[1094] In dieser in den Himmel ragenden Säulen-Assoziation erinnert der Lichtdom doch in gewisser Weise – ex negativo – an den von Molinos und Legrand angedachten „Altar des Vaterlandes", der „die Spitze einer Stufenpyramide krönen und majestätisch zum Himmelgewölbe emporragen" sollte.[1095] Der Lichtdom einte nun nicht nur alle unter ihm versammelten Menschen, sondern er erzeugte zugleich wie der Vaterlandsaltar ein in den Himmel weisendes Zentrum – anstatt des auf dem Marsfeld mittig platzierten Vaterlandsaltares findet sich über dem Zeppelinfeld nun eine zentrale Leerstelle. Die Blicke der Menschen werden so in der zentralen Licht-Freistelle bzw. Lichtaureole geeint und in den Himmel überführt. In diesem gemeinsamen Anblick des Himmels, durch den sich der Lichtdom (konzeptuell und im Sinne der Blicke als Schlussstein) schließt, kann sich die Gemeinschaft (in sakral-auratischer, emotionalisierter Überhöhung) so als wahrlich himmlisches Paradies auf Erden in seinem vollkommenen Zustand, in seiner pseudosakralen Form als Utopie, wahrnehmen. Hitler ist in diesem Szenario erneut derjenige, der diesen einenden Blick erst ermöglicht und so zwangsläufig in Analogie zu dem Paradies auf Erden als Gott auf Erden, als der Hohepriester, in Erscheinung tritt.

Der Lichtdom lässt sich in Anlehnung an Appias Theaterentwurf für die Hellerau als eine Raumschöpfung verstehen, die die Menschen auf dem Feld noch deutlicher zu einigen suchte, als es durch die Architektur bereits gegeben war, und die Zuschauer auch durch die mit Licht erzeugte Emotionalisierung aus ihrer passiveren Rolle lösen sollte, um so eine aktive Volksgemeinschaft zu erzeugen.[1096] Die säulenartigen Flak-Lichtstrahlen umschlossen alle auf dem

[1092] Zit nach: Krauter 1997, S. 194.
[1093] Zit nach: Ebd., übersetzt v. d. Autorin.
[1094] Henderson 2018 [1940], Pos. 887.
[1095] Tauber 2010, S. 113.
[1096] Krauter 1997, S. 154f.

Feld Versammelten unter einem transzendentalen Dach. Die Architektur des Zeppelinfeldes steht dabei im Einklang mit diesen Lichtstrahlen und der zentralen Leerstelle. Die Haupttribüne wartete mit langen, fast die ganze Ostseite einnehmenden Pilasterreihen auf und schloss das Feld gemeinsam mit den drei anderen Tribünenseiten ein. Der Unterschied zwischen der sonst architektonisch exponierten Haupttribüne und den anderen Tribünen wurde durch den Lichtdom partiell aufgehoben. Das Feld wirkte durch den Lichtdom geschlossener, wobei die Architektur der Ehrentribüne wie auch die Hakenkreuzfahnen weiterhin durch eine entsprechende Beleuchtung hervorgehoben wurden. Darüber hinaus wurden bestimmte einziehende Gruppen beleuchtet und der Rest der Menschen auf den Rängen sowie dem Feld nicht. Das Licht wurde folglich wie schon im Theater zur Blicklenkung eingesetzt und auch zur Farbintensivierung und Kontrastierung, wie es besonders Craig im Theaterbereich getan hatte. Die weit in den Himmel reichenden „Lichtsäulen" verlängerten die Architektur gen Himmel und ließen gemeinsam mit der Tribünenbebauung Größe, Unendlichkeit sowie Dauerhaftigkeit assoziieren. Die Lichtsäulen sind durch ihre Entsprechung mit den Säulen der massiven Stein-Architektur, die sie gen Himmel weiterführen, als Steigerung ihrer Eigenschaften wie Größe und Stabilität zu interpretieren, aber auch als die Architektur und den Raum transzendierendes Moment, das zugleich „[d]ie Überwindung des Fundaments, der Erdgebundenheit, […] noch weiter […] die Überwindung der Schwerkraft an sich" zeigt und „den schwebenden Körper, die physisch-dynamische Architektur" schafft, wie sie nicht unähnlich nur wenige Jahre zuvor El Lissitzky in seinem Kapitel „Zukunft und Utopie" für Russland und die „Architektur für eine Weltrevolution" gefordert hatte.[1097] Die Herrschaft Hitlers griff damit weit bis in den Himmel aus, wie sie auch im Hier und Jetzt transzendiert und in den utopischen Zustand überführt wurde, in dem die Utopie in profanisierter Analogie zum „Paradies auf Erden" unter der gottgleichen Herrschaft Hitlers realisiert ist. Die dynamisch-rote Fahnenträgermasse belebte die Architektur und gab ihr einen auf ein einfaches Symbol heruntergebrochenen Inhalt, der deutlich machte, dass die neue Welt nicht von Gott, sondern von Menschen im Namen des Nationalsozialismus geschaffen wurde. Und in diesem Nationalsozialismus, der die politisch-ideologische Ausformung der Utopie andeutete, sollte das deutsche Volk nicht nur zur utopischen Gemeinschaft, sondern zu ihrer ideologischen Ausformulierung, der Volksgemeinschaft, geeint sein.

Der Lichtdom verstärkte durch Überhöhung der gebauten Architektur, durch die zentrale Licht-Leerstelle und die damit einhergehende Blickbündelung im Himmel (im Abgleich mit

[1097] El Lissitzky: Rußland. Architektur für eine Weltrevolution, Braunschweig/Wiesbaden 1989, S. 48 (Originalausgabe unter dem Titel: Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion, Wien 1930), zit. nach: Krämer 2013, S. 11.

der Blickführung auf die Hakenkreuzfahnen), durch die Betonung und Steigerung des einschließenden (und ausschließenden) Moments, die Emotionalisierung durch Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste sowie durch die zeit- und raumumfassende Erweiterung der schützend-wehrhaften Dimension der Anlage und ihrer Parallelisierung mit dem (göttlich konnotierten und Unendlichkeit assoziierenden) Himmel die utopische Wirkung des Zeppelinfeldes als Ort der idealen Gemeinschaft auf Erden und als zugleich erdenthobener Ort, so wie diese Gemeinschaft unter Ausschluss anderer unter der Hakenkreuzfahne als „deutsches Volk" geeint wurde. Der raumschaffende Charakter des Lichtdoms ist nicht neu, geht aber in seiner Ausführung und Form über zuvor und gleichzeitig Entwickeltes hinaus, indem die Architektur dezidiert vergrößert und in ihrer Größe betont wird, ebenso wie ihr einschließender, umfassender Charakter unterstrichen und verstärkt wird.

Auch die seit jeher mit Licht und Lichtsymbolen konnotierte sakrale Dimension, wie die dem Begriff „Lichtdom" immanente Ebene des Lichts *als* Gebäude, als Dom, stehen insofern im Dienste der Herstellung einer Volksgemeinschaft und einer Utopie, als sie als Ausdruck „der politischen Religion im Dritten Reich"[1098] oder als „Sakralsymbol[e] der nationalen Gläubigkeit"[1099] anzusehen sind. Die religiöse Dimension des Lichts findet beim Lichtdom als Gemeinschaft generierendes Element im Sinne einer schon bekannten, religiösen und gottesdienstlichen Gemeinschaft Verwendung. Hitler ist dabei zwar der von Gott Gesandte oder auch der Gottgleiche, jedoch ist er ebenso Teil der Gemeinschaft. Die religiöse Konnotation des Lichts hilft, um Hitlers Führungsposition zu untermauern, ihn als „Lichtbringer" und den von Gott Gesandten oder gar Gott selbst – „und Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht" – darzustellen, aber ihn unter dem Lichtdom zugleich mit den anderen zu einen, in einer durch ihn geführten und erzeugten Volks- und Glaubensgemeinschaft, die von Nürnberg aus weit in den Umraum ausstrahlt und sichtbar wird.[1100] Kathleen James-Chakraborty hat auf die „medievalizing invocations of social harmony implicit in Speer's nomenclature (in German, Dom means ‚cathedral' as well as ‚dome' [also dt.: Kuppel])" hingewiesen, die sich auf städtebaulicher und architektonischer Ebene bereits an dem Anschluss an das mittelalterliche Nürnberg und seine Stadtbefestigungen zeigten und nun auch mit dem Lichtdom in diesem Sinne zur Erzeugung utopischer Harmonie beitrugen.[1101]

[1098] Klaus Vondung: Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus, Göttingen, 1971, S. 191, zit. nach: Krauter 1997, S. 156.
[1099] Thöne 1979, S. 62.
[1100] 1. Mose 1,3.
[1101] James-Chakraborty 2002, S. 182.

3. 8. 4. Die Lager[1102] - „wie ein Gang durch Deutschland“

Die in den Lagern untergebrachten Organisationen, SA, SS, NSKK, NSFK, HJ, PL und Wehrmacht, teilten ihre Interessen, insbesondere die Erweiterung und/oder Verbesserung der Lagerausstattungen betreffend, immer wieder dem Zweckverband mit, der manchen dieser Forderungen wie der Errichtung einer Sanitätsstation im SA-Lager nachkam und andere, wie die Einrichtung von Sportplätzen und Schwimmbecken im HJ-Lager, ablehnte.[1103]

So unterschieden sich die Lager zwar in ihren Ausstattungen und auch in der exakten Lagerstruktur, doch bestanden sie alle aus einem orthogonalen Wegesystem mit zwei zentralen Achsen, die zu einem Platz (meist) mit Kommandoturm zusammenliefen. Die Raster dazwischen waren mit großen Zelten, die nach Marschgruppen oder -blöcken und somit nach Gauen geordnet waren – denn die Aufstellungspläne für die Arenen sahen eine solche Untergliederung vor –, ausgestattet.[1104] „Diese Rasterung erlaubte eine schnelle und geordnete Aufstellung von Marschsäulen, zu denen sich die Teilnehmer beim Abmarsch zu ihren jeweiligen Veranstaltungen formieren mußten“. Am Rand der Lager befanden sich Baracken, in denen die höheren NSDAP-Funktionäre wie Stabsleiter, sowie die Vorkommandos nächtigten. Mit Toiletten ausgestattete Baracken, Wasch- und Geschirrspülstationen ergänzten die Lager. Nach außen waren die Lager je von einem Zaun umgeben und wiesen zentrale Durchgangstore auf.

„SA-Lager Langwasser. Hier in Nürnberg erhält einer erst einen Begriff von der SA. Als Rudolf und ich durch die abendlichen Lagergassen gingen sagte er: ‚Es ist wie ein Gang durch Deutschland‘“.[1105]

Am Tag der Abreise vom Reichsparteitag schreibt der gleiche SA-Mann Hosenfeld dann: „Den Tag mußten wir selbst ausfüllen. Der Reichsparteitag ist zu Ende. Das Lager leert

[1102] Bestehende Lagerstrukturen wurden ab September 1939 zur Errichtung des Kriegsgefangenenlagers Langwasser genutzt und somit in die „rassistische Ausgrenzungs- und Verbrechenspolitik des NS-Regimes eingebunden“. Diese Kriegsgefangenen wurden auch als Zwangsarbeiter auf dem Reichsparteitagsgelände eingesetzt. Später wurden weitere Zwangslager für Kriegsgefangene und zivile Zwangsarbeiter auf dem Reichsparteitagsgelände errichtet. „Diese Lager dienten der Unterbringung, Bestrafung und Verteilung von zivilen Zwangsarbeitern und Kriegsgefangenen. Aufgrund ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen kamen viele von ihnen in Nürnberg zu Tode. Einige wurden auch gezielt ermordet“ (Homepage der Museen der Stadt Nürnberg. Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände: Kriegsgefangenen- und Zwangsarbeiterlager auf dem Reichsparteitagsgelände, URL: https://museen.nuernberg.de/index.php?id=2879 (17.4.2020); Lessau 2018; Täubrich 2014, S. 39ff.).

[1103] Doosry 2002, S. 376f.

[1104] Auch nachfolgend: Ebd., S. 135.

[1105] Tagebucheintrag von Hosenfeld: Ich versuche jeden zu retten, S. 215 (15.9.1936), zit. nach: Steuwer 2017, S. 270.

sich".[1106] Nicht nur rezipiert Hosenfeld das Zeltlager der SA als gemeinschaftsstiftendes Erlebnis und als Beleg für seine „eigene gemeinschaftliche Eingebundenheit", sondern er und sein Bruder Rudolf fühlen sich als Teile Deutschlands, als dessen Ebenbild sie das SA-Lager wahrnehmen.[1107] Sich als Teil Deutschlands und der einen „Volksgemeinschaft" zu fühlen, stellt ein zentrales Merkmal der Reichsparteitage und ihrer Architekturen dar. Die Lager bauten die Utopie der „Volksgemeinschaft", indem sich die dort Beherbergten nicht nur als Kamerad unter Kameraden in einem Zeltlager sahen, sondern als Teile NS-Deutschlands. Der Ausbau der Lager mit entsprechenden Wegesystemen war dafür ein architektonisch wichtiges Mittel, denn so erhielten diese einen Stadtcharakter, der eine Übertragung auf andere Städte bzw. Deutschland ermöglichte. Durch die urbanistische Angliederung an Nürnberg, die die Lagerstadt als Stadterweiterung zeigte, wurde dieser Stadtcharakter zusätzlich evoziert – wie auch durch die umzäunten Lager, in Entsprechung mit der befestigten mittelalterlichen Stadt Nürnberg. Die Lager bestanden dennoch vor allem aus Zelten und wenigen Baracken und entsprachen in dieser Hinsicht maximal einer Art „Pop-up"-Stadt.

Die beiden SA-Männer, Hosenfeld und sein Bruder, interpretieren das SA-Lager als Ebenbild Deutschlands, was sicherlich durch die urbanistische Lagergestaltung und -struktur (Gaue) bedingt war und zudem im Einklang mit der von den Nationalsozialisten auch während der Reichsparteitage propagierten, gewünschten Wahrnehmung der Reichsparteitage stand. Diese Struktur des aus NS-Organisationen zusammengesetzten Deutschlands findet sich, wie gezeigt, ebenso in der architektonisch-urbanistischen Makrostruktur des Reichsparteitagsgeländes. Es wurde als politisch-geographisches und ideologisch-utopisches Ebenbild Deutschlands entworfen und die Menschen vor Ort, sowie die, die via Radio dem Geschehen folgten, sollten sich dementsprechend als Teile Deutschlands wahrnehmen und in Nürnberg in der Gemeinschaft aufgehen. Jedoch beherbergte das Lager, noch weniger als die Reichsparteitage insgesamt, nicht den städtischen Bevölkerungsdurchschnitt. Die Lager bestanden aus Mitgliedern der gleichen NS-Organisationen, die, noch dazu nach Gauen geordnet, sich in extrem homogenen Umfeldern zusammenfanden. Zusätzlich waren alle Anwesenden nach Nürnberg angereist und hörten und sahen die gleichen Reden und Veranstaltungen und partizipierten an diesen. Die so entstandene Gemeinschaft stellte weder ein Ebenbild Deutschlands noch einer Stadt dar, dennoch konnte die Lagergemeinschaft offenbar so wahrgenommen werden. Die homogene und nationalsozialistische, vermeintlich harmonische Gemeinschaft basierte dort nicht nur auf dem Ausschluss Nicht-„Deutscher" und nicht die NSDAP Unterstützender wie auf dem restlichen Gelände, sondern auch der Ausgliederung anderer NS-Organisationen. Wie einzelne Bezirke wurden die verschiedenen Lager zu einer Lagerstadt zusammengefasst, die

[1106] Steuwer 2017, S. 270; ebd., S. 215.
[1107] Ebd., S. 270.

als solche urbanistisch auf das Reichsparteitagsgelände und somit auch auf Nürnberg bezogen war. Die Abgeschlossenheit der einzelnen Lager und der Bezug zur Mikrostruktur der Lagerstadt sowie zur Makrostruktur des Reichsparteitagsgeländes lassen den Vergleich von Hosenfeld nachvollziehbar erscheinen.

Die Gliederung der Lager nach Gauen trug dabei möglicherweise zu der Rezeption Hosenfelds bei, sich als Teil der Gemeinschaft Deutschlands zu fühlen und fühlen zu wollen. Diese Lagerstruktur könnte dazu beigetragen haben, einen oft bei anderen NS-Übernachtungsveranstaltungen als zentralen Unterscheidungsfaktor – auch zwischen Angehörigen der gleichen NS-Organisationen – wahrgenommenen Aspekt auszulagern bzw. zu nivellieren, nämlich den der regionalen Unterschiede. [1108] Diese wurden gemeinsam mit sozialen Unterschieden weitaus öfter als ein Gemeinschaftsgefühl verhindernde Faktoren wahrgenommen als etwa individuelle Unterschiede.[1109] Konflikte sollten jedoch möglichst ausgeschlossen werden, sind sie doch im idealen, utopischen Zustand nicht vorgesehen. Auch Hosenfeld berichtete in seinem Tagebuch in Hinblick auf den Reichsparteitag in Nürnberg von diesem positiv besetzten Gemeinschaftserlebnis, nicht jedoch etwa bei seiner Teilnahme an einem Schulungslager des Nationalsozialistischen Lehrerbundes, wo er wenige Wochen vor dem Reichsparteitag 1936 beklagte „zu keinem ein Verhältnis“ zu finden und seine Kollegen deutlich negativ konnotiert als „nur Masse“ bezeichnete.[1110] Steuwer weist darauf hin, dass die vor allem auf soziale und regionale Aspekte zurückzuführenden Konflikte nicht zwingend als Scheitern der nationalsozialistischen Erziehung vom „ich zum wir“ zu interpretieren sind: „Die Wahrnehmung der anderen Teilnehmer, nicht als Einzelpersonen sondern entlang sozialer Kategorien fügte sich ein in die Grammatik eigener Gemeinschaftlichkeit, die Individualität vor allem als Abweichung wahrnahm – und traf sich zugleich mit den grundlegenden Absichten der Erziehungsakteure“.[1111] Darüber hinaus ersetzte die Gaustruktur des Lagers in dieser Parallelwelt das föderalistisch aufgebaute Deutsche Reich, das im Kontrast zur Ideologie (und dem utopischen Ziel) eines Reiches, eines Volkes, eines Führers stand. Die Gaustruktur enthielt regionale, auch identitätsstiftende Unterschiede, jedoch wurden diese zugleich in die zentrale Struktur der NSDAP überführt anstatt in der nicht zentralistischen Struktur des Deutschen Reiches aufzugehen.

Zur Utopie konnten somit sowohl die nach NS-Organisationen und Gauen gegliederten Lager mit ihren an römische castra erinnernden Stadtstrukturen und für die meisten gleichartigen Massenunterkünfte als auch die zahlreichen Besucher in der Stadt Nürnberg beitragen. Nürnberger, die sich an den Reichsparteitagen störten, verließen oftmals für diese Woche die Stadt

[1108] Ebd., S. 273f.
[1109] Ebd., S. 273f.
[1110] Hosenfeld: Ich versuche jeden zu retten, 15.7.1936, S. 213, zit. nach: Steuwer 2017, S. 271.
[1111] Steuwer 2017, S. 274.

und verstärkten damit den Effekt, dass die Menschen im Umfeld der Reichsparteitage sich als einheitliche, harmonische Gemeinschaft fühlen konnten. Zu den Menschen im Umfeld der Reichsparteitage gehörten ebenso alle, wenn auch sicherlich nicht in gleichem Maße, die via Radio und andere Medien an den Reichsparteitagen teilnahmen. Ausgeschlossen wurden erneut diejenigen, die nach der nationalsozialistischen Ideologie nicht als „deutsches Volk" galten (bis auf Ehrengäste die auf Grund außenpolitischer Beweggründe Teil der Veranstaltungen waren) – sowohl innerhalb der Stadt Nürnberg, z.B. durch die Blockade von durch jüdische Inhaber geführten Geschäften, als auch von den Reichsparteitagen.

Die Lager ermöglichten als Zwischenraum zwischen dem Zuhause, privater Freizeit, individuellem Leben und den Reichsparteitagsarchitekturen, offiziellem Programm und gemeinschaftlichem Zusammensein eine Vermittlung zwischen dem Massenerlebnis und der Selbstwahrnehmung als Teil einer Gemeinschaft, einer Volksgemeinschaft. Für die Unterkünfte der Reichsparteitagsbesucher in der Stadt Nürnberg gilt dies in ähnlicher Weise. Die in anderen Unterkünften in Nürnberg untergebrachten Teilnehmer sowie die Einwohner Nürnbergs könnten somit ähnliche Erfahrungen gemacht haben wie Hosenfeld, indem sie das Gemeinschaftserlebnis der offiziellen Parteitagsveranstaltungen in ihre Massenunterkünfte oder ihre Wohnung in der Stadt Nürnberg und den Stadtraum trugen, wo man sich unter den zahlreichen Reichsparteitagsbesuchern – und noch auf abendlichen Musikveranstaltungen auf dem Hauptmarkt – unter gleichgesinnten, nationalsozialistischen Bürgern wähnen konnte.[1112] Das Gemeinschaftserlebnis konnte so weiterhin – auch durch das Rahmenprogramm der Reichsparteitage, die mit Hakenkreuzfahnen und Girlanden dekorierten Fassaden sowie schon in den Stadtraum integrierten offiziellen Programmpunkten – erlebt und in Übereinstimmung mit der politisch erwünschten Wahrnehmung auf sich als Teil der Volksgemeinschaft bezogen werden. In einem rite de passage wird das Gemeinschaftserlebnis der offiziellen Reichsparteitagsveranstaltungen in die Lagerstadt sowie in die Stadt Nürnberg – und dann nach Hause – mitgenommen, wieder- und weitererlebt, verarbeitet und auf sich bezogen – in Abgleichung von eigener und offiziell erwünschter Wahrnehmung – und schließlich in den Alltag und den Rest Deutschlands weitergetragen, wodurch die Utopie für ganz Deutschland miterzeugt wird.[1113]

[1112] „Mit Begeisterung und Stolz nimmt die Bevölkerung Nürnbergs Jahr für Jahr an den Reichsparteitagen teil. Jeder einzelne ist darüberhinaus bestrebt, den Besuchern aus allen Gauen Deutschlands den Aufenthalt in dieser schönen Stadt möglichst angenehm zu gestalten". Nürnberg sei gemeinsam mit den Hunderttausenden von Teilnehmern „damit für einige Zeit nach Berlin, Wien und Hamburg die viertgrößte Stadt des Deutschen Reiches" (Liebel 1938, S. 36).

[1113] Die Registrierung von Differenzen zwischen den Teilnehmern tritt bei den Lagertagebüchern nicht nur dort auf, wo eine mangelnde Gemeinschaftlichkeit beklagt wird, sondern auch in der Auseinandersetzung mit der eigenen Gemeinschaftlichkeit, also dem eigenen Bemühen um Gemeinschaftlichkeit. Es haben sich natürlich nicht alle Menschen um „eine gemeinschaftliche Lebensweise und Selbstsicht" bemüht (Steuwer 2017, S. 270ff.).

3. 9. Das Deutsche Stadion[1114]

3. 9. 1. Die Architektur des Deutschen Stadions

Das Deutsche Stadion entstand seit 1935 nach Plänen von Albert Speer, die bis 1942 immer wieder überarbeitet wurden. 1937 stand das Stadion jedoch in seinen Grundzügen fest. Als Bauleiter der Großbaustelle wurde im Herbst 1937 Karl Friedrich Liebermann berufen, der bis dato die Baustelle der Ordensburg Vogelsang geleitet hatte.[1115] Die Grundsteinlegung für das Deutsche Stadion fand am 09.09.1937, wiederum im Kontext des Reichparteitages, statt. Auch das Baumodell des Stadions wurde beim Reichsparteitag 1937 ausgestellt.[1116] Im Hochbachtal wurde in der Folge, ab September 1937, ein Teilabschnitt der geplanten Tribüne für das Deutsche Stadion errichtet, um den Steigungswinkel sowie die Anordnung der Ränge am Modell mit dem Maßstab 1:1 zu evaluieren.[1117] Das Stadion hätte zunächst etwa 150.000 Zuschauern, nach späteren Planungen bis zu ca. 400.000 Personen Platz bieten sollen und übertrifft damit erneut die Größendimensionen der anderen Anlagen des Reichsparteitagsgeländes.[1118] Anlässlich der Grundsteinlegung verkündete Hitler von dem Rednerpult der Zeppelinwiese aus:

„Deutsche. In diesem geschichtlichen Augenblick, da ich nun den Grundstein zum Deutschen Stadion lege, erfüllen mich drei heiße Wünsche. Erstens: Möge das gewaltige Bauwerk selbst zum Ruhm und Stolz des deutschen Volkes gelingen. Zweitens: möge es der ewige Zeuge sein, einer im Nationalsozialismus geeinten Nation und eines machtvollen Reiches. Drittens: Möge es die deutschen Männer [und] Frauen für alle Zeiten ermahnen und hinführen zu jener Kraft und Schönheit, die der höchste Ausdruck des Adels einer wirklichen Freiheit sind. Ich erkläre damit im Jahre 1937 die nationalsozialistischen Kampfspiele zu Nürnberg für eröffnet“.[1119]

Das Stadion sollte als letzter Großbau auf dem Reichsparteitagsgelände, seitlich der „Großen Straße“, entstehen und damit das nun sogenannte „Alte Stadion“ ablösen. In dem Stadion sollten die Nationalsozialistischen Kampfspiele stattfinden.[1120] Nach der Einführung der Allgemeinen Wehrpflicht 1935 war das Programm des „Volksfestes“, das u.a. schon immer Sportveranstaltungen beinhaltete, um militärische Zurschaustellungen im Alten Stadion erweitert

[1114] Direkte Anweisungen Hitlers zum Bau sind beim Deutsche Stadion nur aktenkundig, als er die Auswahl des Granits für die Außenfassade bestätigt. Zum Bauprogramm des Deutschen Stadions gehörte noch ein Stausee, der für die Olympischen Spiele genutzt werden sollte. Er wurde nicht realisiert (Doosry 2002, S. 355).
[1115] Buggert 2012, S. 6.
[1116] Lotz 1937 (2), S. 211.
[1117] Lübbeke 1991, S. 219.
[1118] Doosry 2002, S. 211.
[1119] NSDAP 1937, S. 52.
[1120] Doosry 2002, S. 325ff.

worden.[1121] 1937 wurden die militärisch-sportlichen Massenchoreographien als Kriegsmobilisierung als selbständiger Programmpunkt, als NS-Kampfspiele, eingeführt und nach der Grundsteinlegung zum Stadion für eröffnet erklärt.[1122] 1938 eröffneten Boden-, Turn- und Tanzaufführungen der NS-Kampfspiele den neu eingeführten „Tag der Gemeinschaft“ auf dem Zeppelinfeld. Dieser militärisch-sportliche, kriegerische Aspekt sollte in Entsprechung mit der politischen Entwicklung, der intensivierten Eroberungs- und Vernichtungspolitik des NS-Regimes, nun mit dem Bau des Deutschen Stadions ausgeweitet werden und einen eigenen architektonischen Rahmen bekommen. Rückblickend stellt sich das Deutsche Stadion so sicherlich als die letzte große Mobilmachung und die ins Unermessliche gesteigerte Utopie des alles vernichtenden NS-Deutschlands dar, die sich alsbald als endgültig gescheitert erweisen sollte. Es war vorgesehen, den Stahlbeton- und Ziegelsteinbau mit symbolträchtigen roten und rötlich-grauen Granitblöcken aus diversen Steinbrüchen zu verkleiden.[1123] Wie bei der Kongresshalle wurden Größen- und Farbzusammensetzungen an Modellen entwickelt.[1124]

Der Grundriss des Deutschen Stadions zeigt die Form eines Us, wobei der offenen Schmalseite ein rechteckiger, quergelagerter und teils umbauter Hof vorgelagert ist, der das U abschließt, jedoch nicht bis an die Außenmauern der Längsseiten heranreicht. Die Freifläche innerhalb des mit einer Tribüne umbauten Us, 397,85 m x 150 m, ist dabei weniger breit als der quer anschließende, aber durch zwei Stufen abgetrennte Vorhof.[1125] Das Stadion weist 1937 inklusive des Vorhofbaus eine Länge von 522,50 m und eine Breite von 448,50 m auf.[1126] „Spätestens im März 1940 erhält […] [das Stadiongebäude] eine gestrecktere Gestalt, mit einer Gesamtlänge von 605,84 m und einer Gesamtbreite von 441,88 m“.[1127] Die sonst homogen gestaltete und geschlossene Ehrenhofbebauung, die nach innen durch Arkadengänge und nach außen erst durch klassizierende Blendfenster, dann auch durch Arkaden, gegliedert ist, weist an allen drei Außenseiten zentrale und akzentuierte Eingangsbereiche auf. Der Haupteingang an der Ostseite ist dabei durch seine Lage an der Großen Straße, seine Ausmaße sowie durch seine architektonische Gestaltung, die sich an dieser Stelle deutlich von der Vorhofarchitektur unterscheidet, besonders hervorgehoben. Der als Standartenhalle ausgebildete Eingangsbereich ist höher als der restliche Vorhofumbau und fällt unter anderem durch das ihn abschließende, abgetreppte Dach auf. Zudem führt zu den Eingängen, die sich hinter einer kolossalen

[1121] Ebd., S. 325ff.
[1122] Ebd., S. 206.
[1123] Lotz 1937 (2), S. 212.; Doosry 2002, S. 322.
[1124] Ebd., S. 318.
[1125] Ebd., S. 210; Die Ausmaße des Ehrenhofs variieren ebenso wie die des U-Baus in der Planungsgeschichte, das hier beschriebene Verhältnis bleibt jedoch bestehen. Vgl. Innenmaße Ehrenhof: 1936: 192 m x 190 m, 1937: 365 m x 176 m, 1940: 259,90 m x 121,75 m. Das Spielfeld hat 1940 die Maße 446,41 m x 127 m (Doosry 2002, S. 211).
[1126] Doosry 2002, S. 210.
[1127] Ebd., S. 210; Im Oktober 1937 werden die Maße mit 720 m x 445 m angegeben (Lotz 1937 (2), S. 212).

Pfeilerkolonnade befinden, ein dreiseitiger, treppenartiger Tribünenaufbau, der diesen Bereich zusätzlich betont.[1128] Der mit fünf ansteigenden Rängen ausgestattete U-Bau ist in seinen ca. 92 Meter hohen Außenmauern deutlich höher entwickelt als die Vorhofbebauung. Den Übergang vom Vorhof zu dem U-Bau bilden im Inneren von beiden Seiten turmartige Sockel über rechteckigen Grundrissen mit abgetreppten Abschlüssen, auf denen sich zueinander gerichtete Figurengruppen befinden. Nach außen hin schließt der U-Bau mit etwa 100 Meter hohen Türmen über quadratischem Grundriss mit den Maßen 35 m x 35 m ab, die ebenso einen abgetreppten – hier zentralen, punktsymmetrischen – Aufbau mit zueinander orientierten Skulpturen – zwei Adlern – zeigen.[1129] Diese die Ränge abschließenden Türme erinnern – auch wenn sie nicht durch kannelierte vorgeblendete Pilaster strukturiert werden – an den von Speer entworfenen deutschen Pavillon der Pariser Weltausstellung 1937. Ähnliche befestigte Rangabschlüsse finden sich auch bei anderen Stadien wie dem Harvard Stadion und existierten darüber hinaus bei antiken Theatern wie dem Dionysostheater in Athen, aber auch bei der Haupttribüne des Zeppelinfeldes. Auf die Mitte der 1930er Jahre vorgelegte Rekonstruktion der Skene des Dionysostheaters aus der Perikleszeit und seine Ähnlichkeit mit der Standartenhalle des Deutschen Stadions wurde bereits hingewiesen.[1130]

Die Außenfassade des Tribünenbaus wird maßgeblich durch einen schlichten, kolossalen Arkadenumgang aus Pfeilern gegliedert. Dieser steht auf einer umlaufenden Sockelzone. Auf den vertikal orientierten Arkadenumgang folgt eine nicht verzierte Wandfläche, das Hauptgesims sowie eine Attika mit abschließenden, auf Stufenpodeste gestellten Feuerschalen.[1131] Die Podeste sind jeweils in Entsprechung mit den kolossalen Pfeilern des Arkadenumgangs angeordnet.[1132] In späteren Entwürfen, seit dem Frühjahr 1939, wurde die zuvor nicht gestaltete Attika durch eine die Ränge abschließende, umlaufende Pfeilerhalle ersetzt, die sowohl nach innen als auch nach außen geöffnet war.[1133] Der Pfeilerumgang wird durch eine Mauer aus hellerem grauem Granit von dem Inneren des Tribünenbaus abgegrenzt.[1134] Von hier aus hätten Zuschauer durch große Tore in die Verteilerräume gelangen können, von denen aus Aufzüge zu den, die fünf Ränge umgebenden Umgängen hätten fahren sollen (im Plan noch als Rollentreppen eingezeichnet).[1135] An den Längsseiten finden sich im Bereich des zweiten und

[1128] Siehe zur Entwurfsgeschichte der Standartenhalle: Doosry 2002, S. S. 279-302.
[1129] Ebd., S. 209; auch die Türme sind in späteren Planungen noch höher und erheben sich über einem nahezu quadratischen Grundriss (Doosry 2002, S. 210).
[1130] Doosry 2002, S. 345.
[1131] Lotz 1937 (2), S. 212.
[1132] Ebd., S. 212.
[1133] Doosry 2002, S. 243.
[1134] Lotz 1937 (2), S. 212.
[1135] Ebd., S. 212; Doosry 2002, S. 224.

ersten Rangs, nicht ganz in der Mitte der Längsseiten, hervorgehobene Ehrentribünen für Hitler sowie seine Ehrengäste auf der einen Seite und für die Presse auf der anderen.[1136] Im Zentrum des Rundbaus, auf der Gebäudemittel- und Symmetrieachse, befindet sich auf der Höhe des obersten Rangs die Anzeigetafel.

Das Deutsche Stadion in Nürnberg sollte als zukünftiger Austragungsort der Deutschen Kampfspiele fungieren und damit das erst 1936 eingeweihte Reichssportfeld in Berlin ablösen. Auch hinsichtlich seines Namens löste das Nürnberger Stadion in gewisser Weise Berlin ab. Bevor Werner March in Berlin das Reichssportfeld plante, stand an dieser Stelle, wo sich zuvor der Volkspark Grunewald befunden hatte, das von seinem Vater Otto March entworfene, 1913 eingeweihte Deutsche Stadion (Zuschauer ca. 33.000).[1137] Es stellte die erste Großsportanlange Deutschlands dar. Im Oktober 1933 beschloss Hitler den Abriss des Deutschen Stadions sowie der Rennbahn Grunewald und den Neubau des deutlich größeren Reichssportfeldes für die Olympiade 1936.[1138] 1937 vergab er dann den Namen „Deutsches Stadion" für den gigantomanischen Nürnberger Bau, der das neue nationalsozialistische Deutschland nun offenbar angemessen zu repräsentieren in der Lage war.[1139] Auf die grundlegenden Gemeinsamkeiten der urbanistischen Anlage des Reichssportfeldes mit der des Reichsparteitagsgeländes wurde bereits weiter oben hingewiesen. Hinsichtlich der beiden Stadionarchitekturen zeigen sich weniger Übereinstimmungen. Während Berlin als geschlossenes, ovales Stadion mit an der Fassade begradigten Längsseiten in der Grundriss-Tradition der Stadien stand, die sich seit Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Vorbild des Amphitheaters entwickelt hatten (vgl. Stadion der Yale University, jedoch oft mit glatten Fassaden), steht das Deutsche Stadion in der anderen großen Traditionslinie der Stadionarchitektur, nämlich der der U-förmigen Stadien, die sich wie Harvard (1903, Architekt: Louis J. Johnson, mit neoklassizistischer Fassade) in Anlehnung an das antike olympische Stadion in Athen sowie Circus-Architekturen entwickelt hatten.[1140] In Deutschland war der geschlossene Amphitheatertypus populärer, denn diese Stadien wurden – wie auch das Berliner Olympiastadion – oftmals als Erdstadien und nicht nur als Hochbauten realisiert, wodurch sie deutlich günstiger waren.[1141] Während Speers als Hochbau ausgeführtes, U-förmiges Gebäude mit der niedrigen Vorhofbebauung die Sicht der meisten Zuschauer auf das Zeppelinfeld, die Große Straße und die umgebende Landschaft freigab, war bei Marchs Stadion eine Sichtachse auf den knapp 80 Meter hohen Glockenturm

[1136] Lotz 1937 (2), S. 212; Doosry 2002, S. 214.
[1137] Kämmerer 2016, S. 46f.
[1138] Brandt 2015, S. 118.
[1139] Ebd., S. 21; Doosry 2002, S. 206.
[1140] Siehe: Eggers 2006; Kämmerer 2016, S. 45f.
[1141] Lotz 1937 (2), S. 211; Kämmerer 2016, S. 45f.

oberhalb der Langemarckhalle am Rande des Maifelds durch einen Mauereinschnitt zwar angedeutet, aber doch für die wenigsten Zuschauer tatsächlich einsehbar. Die Positionierung des Deutschen Stadions an der Großen Straße und die U-Form machten es Speer dann möglich, diese Sichtachse deutlicher herzustellen. Zudem wirkte das Deutsche Stadion, da es als Hochbau ausgeführt wurde, noch größer als es auf Grund seiner gesteigerten Ausmaße ohnehin war. Das Berliner Stadion wies zwar insgesamt immerhin eine Höhe von ca. 38 Metern auf, jedoch lagen davon 17 m unter der Erde, so dass es vom Bodenniveau aus nur etwa 21 m hoch war.[1142] Auch die Fassadengliederungen der beiden Stadien unterscheiden sich, jedoch sind sie in beiden Fällen durch kolossale, regelmäßige Pfeilerstellungen und umlaufende Hauptgesimse gegliedert – in Berlin als vorgeblendete Kolonnade und in Nürnberg als Arkadenumgang. Bei Marchs Stadion wurde die Baukonstruktion zudem ebenso mit Naturstein, allerdings mit Muschelkalk, verkleidet.[1143] Hitler gab vermutlich die Anweisung, das Gebäude mit dem Naturstein zu versehen, so wie er es u.a. auch bei der Nürnberger Luitpoldarena tat.[1144]

Die von Beginn an mit der deutschen Kampfspielidee angelegte Verbindung von Nationaldenkmal und Stadionarchitektur – wie sie architektonisch bereits im Pariser Cirque national der Revolutionszeit evident wurde – wurde nach dem Ersten Weltkrieg um die Dimension des Gedenkens an gefallene Soldaten, durch die Integration von Gedenktafeln in die Stadionarchitektur, die Abhaltung von Gedenkfeiern in Stadien oder die Verbindung von Gedenkhainen mit Stadien erweitert und kulminiert im nationalsozialistischen Deutschland mit Werner Marchs Reichssportfeld sowie Speers Deutschem Stadion an der Großen Straße, zwischen Luitpoldhain und Märzfeld, die den Totenkult mit der Gemeinschaftserzeugung in ein reziprokes Abhängigkeitsverhältnis setzten.[1145] Brechtken hat bereits darauf hingewiesen, dass sich das Deutsche Stadion vielmehr als Konkurrenzbau zu Ruffs Kongresshalle verstehen lässt, die immerhin der bis dato größte, zumindest annäherungsweise fertiggestellte Bau auf dem Gelände war.[1146] Nicht nur die Lage auf der anderen Seite der Großen Straße und des Dutzendteichs als urbanistisch-räumlichem Pendant machen diesen Vergleich naheliegend, sondern auch die ähnlichen – jedoch in allen Ausmaßen gesteigerten – Formen, Elemente und Gestaltungsprinzipien. Die romanisch wirkenden Arkaden gliedern bei Speer nun extrem homogen die gesamte Rundbaufassade. Hatte der Besucher in Ruffs Arkadenumgang noch ein eingezo-

[1142] Homepage des Olympiastadions Berlin, URL: https://olympiastadion.berlin/de/daten-fakten/ (4.3.2020).
[1143] Doosry 2002, S. 171; Wegen der Muschelkalklieferungen an das Berliner Stadion verzögerten sich die Bauarbeiten im Luitpoldhain, für die Muschelkalk aus den gleichen Steinbrüchen benötigt wurde, der aber vorzugsweise nach Berlin geliefert wurde, da das Stadion bis zur Olympiade 1936 rechtzeitig fertiggestellt sein musste.
[1144] Brechtken 2017, S. 79.
[1145] Dinçkal 2013, S. 194.ff.; Grützner 1998, S. 175.
[1146] Brechtken 2017, S. 70ff.

genes Gewölbe, das annäherungsweise dem Maßstab des Menschen entsprechende Größenverhältnisse schuf, so ist dieses Moment bei Speers Entwurf nicht mehr gegeben – es lässt sich als Versuch der „Überwältigung durch schiere Größe“ interpretieren.[1147] Die Ränge sind in den Ausmaßen und in ihrer Anzahl erhöht, die Freiflächen ausgedehnt – dennoch bleibt das Prinzip des U-Baus mit vorgelagertem Querbau erhalten. Während Ruffs Querhaus noch die Größe des Rundbaus in der Ansicht über den Dutzendteich zu übertreffen suchte, so ist der Vorhof bei Speer deutlich kleiner und niedriger ausgebildet, um den Blick auf den riesigen Rundbau und die hier versammelten Menschen frei zu geben, und ist dadurch zudem besser in das Gesamtgelände integriert als Ruffs Kongresshalle. Die polychromen Granitsteine – die schon dargelegte Materialikonografie kann weiterhin ihre Gültigkeit beanspruchen – sind nun der rötlichen Farbsymbolik des Nationalsozialismus gewichen, die in diesem gesteigert martialischen Bau, der u.a. mit rustizierten Ecktürmen aufwartete und den Kampfspielen diente, Assoziationen an Blut, Opferbereitschaft und Krieg weckt – natürlich weiterhin im Dienste des letztlich harmonischen Zustands, in dem es idealiter nur noch ein NS-Deutschland gibt.
Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Speer, anstatt lediglich ein etwas größeres Nachfolgestadion zu planen, das ein paar Tausend Menschen mehr Platz geboten hätte, das Deutsche Stadion mit seinen gigantische Dimensionen entwarf, das 400.000 statt etwa 100.000 Menschen Platz bot und damit jedes je existierende Stadion der Welt in seiner Größe und Zuschauerzahl deutlich übertroffen hätte. Diesen Größenvergleich griff auch die zeitgenössische Berichterstattung auf und einmal mehr lässt sich an Warnke denken, der die Größe als eindrucksvollste Form benannte, eine „soziale oder politische Überlegenheit geltend zu machen“.[1148] Speer verwies später darauf, sich am Panathinaiko-Stadion in Athen und hinsichtlich der Ausmaße am Circus Maximus orientiert zu haben.[1149] Jedoch finden sich beide vermeintlichen Referenzbauten lediglich in Form des von Speer verwendeten Grundrisstypus angedeutet, der jedoch seit Ende des 19. Jahrhunderts (und schon in dem Entwurf des Cirque national) ohnehin zu einem der beiden grundlegenden Grundrisstypen im Stadionbau geworden war und auch von Ruff, wenn auch in gestauchter Form, bei der Kongresshalle verwendet wurde. Eine Überlagerung der „Bautypen Stadion, Circus und Theater“, die Doosry für das Deutsche Stadion zutreffend feststellt, findet sich auch bei Ruffs Kongresshalle, wobei dort der Theatertypus deutlicher zum Vorschein tritt, als dies bei dem Deutschen Stadion der Fall ist.[1150]

[1147] Ebd., S. 94.
[1148] Warnke 1984, S. 14.
[1149] Doosry 2002, S. 345; Lotz 1937 (2), S. 212; siehe zur Diskussion griechischer und römischer Vorgänger und Bezugspunkte für das Deutsche Stadion u.a.: Alex Scobie: Hitler´s State Architecture. The Impact of Classical Antiquity, University Park 1990, S. 75-80.
[1150] Doosry 2002, S. 345.

Das Deutsche Stadion lässt sich so als Versuch der Überbietung zahlreicher Referenzarchitekturen interpretieren, wobei die Konkurrenz mit der Kongresshalle als dem ersten Kolossalbau des „Dritten Reichs“ ebenso evident ist wie die mit dem Berliner Reichssportfeld als der ersten städtebaulichen NS-Großanlage. Dass Speer sich mit dem Deutschen Stadion selbst ein Denkmal bauen wollte – und nicht nur dem vermeintlich allmächtigen Hitler – liegt neben den Ausmaßen der Architektur auch angesichts seiner versuchten architekturhistorischen Verortung des Stadions im Kanon der bedeutendsten Stadien der Geschichte, auf der Hand. Genauso evident ist heute jedoch, dass das Deutsche Stadion, für dessen Bau zudem Material aus KZ-Steinbrüchen Verwendung finden sollte, als deutlicher Ausdruck der Utopie wie der kriegerischen Dystopie NS-Deutschlands gewertet werden muss.[1151]

3. 9. 2. Sport als politisches Fest

Ende des 19. Jahrhunderts hatte die erste neuzeitliche Olympiade in Athen im Panathinaiko-Stadion stattgefunden. Im Vorfeld waren in der Weimarer Republik kontroverse Debatten über solche Sportwettkämpfe und deren internationalen Charakter geführt und stattdessen über eine „nationale Olympiade“ diskutiert worden.[1152] Deutschland nahm zwar an dieser ersten neuzeitlichen Olympiade trotz großer Proteste von zahlreichen Politikern und des Deutschen Turnerverbands, der die Spiele boykottierte, teil, jedoch wurde seitdem ebenfalls die Durchführung einer „nationalen Olympiade“ geplant.[1153] Diese nationale Olympiade – der Name wurde alsbald verworfen und durch den der deutschen Kampfspiele ersetzt – sollte ein „Volksfest“, „ein Fest der deutschen Seele sein“ und nicht lediglich ein Sportfest.[1154] Als Austragungsort für ein solches sportliches Volksfest, also als Festort, entstanden in Deutschland die ersten Entwürfe für Stadien mit Zuschauern.[1155] Die Stadionarchitekturen um 1900 – in diesem Jahr

[1151] „Die riesigen Mengen von Baumaterial stammten zum Teil aus KZ-Steinbrüchen wie Flossenbürg in der Oberpfalz, in denen Häftlinge unter unmenschlichen Bedingungen Granit für NS-Bauten bearbeiten mussten nach dem Prinzip: "Vernichtung durch Arbeit"." (Homepage der Museen der Stadt Nürnberg. Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, URL: https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum/themen/nationalsozialismus/das-reichsparteitagsgelaende/der-bau-des-reichsparteitagsgelaendes/ (27.11.2019)).

[1152] Wilhelm Rolfs, Kunsthistoriker und 1911 einer der Gründer des nationalistischen Deutschen Kampfspielbundes, sprach sich z.B. vehement gegen die internationale Olympiade aus, denn er sah in den Kampfspielen den „Ausdruck der vaterländischen Gesinnung gegen die „Fremdzucht“. In diesem Zusammenhang sprach er von der Stärkung des ‚Masseninstinkt[s]‘ für die ‚Rassenpflege‘ durch das ‚Weihefest der Vaterlandsliebe‘“ (zit. nach: Dinçkal 2013, S. 190).

[1153] In den 1880er Jahren erlangte der englische „Sport“, als internationaler Kontrahent des Turnens, das seit Beginn 19. Jahrhunderts und besonders seit 1870 vor allem in Preußen als Nationalerziehung, Volksgesundheits- sowie Gemeinschaftsbildungsmaßnahme Verbreitung gefunden hatte, auch in Deutschland langsam mehr Ansehen und Beliebtheit. Jedoch hielt der Streit der „Turner“ und der „Sportler“ bzw. der internationalen und nationalen Bewegungen bis in die 1920er Jahre an.

[1154] Carl Diem/Gerhard Krause: Deutsche Kampfspiele zu Köln, Berlin 1926, S. 99, zit. nach: Dinçkal 2013, S. 207.

[1155] Friedrich von Thiersch, der das Stadion für die ersten deutschen Kampfspiele in der Nähe des Niederwalddenkmals entworfen hatte, das jedoch nie realisiert wurde, benutze den vermeintlich „fremdländischen“ Begriff „Stadion“ nicht (Dinçkal 2013, S. 188).

sollten die ersten deutschen Kampfspiele stattfinden – wurden oftmals im Zusammenhang mit schon bestehenden Nationaldenkmälern wie dem Kyffhäuser-Denkmal oder dem Völkerschlachtdenkmal in Leipzig projektiert, um den nationalen und würdevollen Charakter der Veranstaltungen historisch zu unterstreichen.[1156] Zudem sollten die Volksfeste aus organisatorisch-infrastrukturellen Gründen in der Nähe von Großstädten stattfinden.
Der Kunsthistoriker Wilhelm Rolfs, der als einer der Protagonisten und Befürworter der Kampfspielidee auftrat, ließ 1914 verlautbaren:

„Daß man in heutigen Zeitläufen ganz von der Kampfspielidee absehen muß, eine so gewaltige Anlage, wie sie die Deutschen Kampfspiele erfordern, in noch so idyllische Waldtäler mit finanziell ungenügenden Gemeindeflächen zu stellen. Nicht, weil es nicht viel schöner wäre, damit in den grünen Eichenwald Krauses zu gehen und die Fabrikschlote der Großstadt hinter sich zu lassen, sondern aus praktischen, finanziellen und wirtschaftlichen Gründen".[1157]

Das Deutsche Stadion in Berlin sollte schließlich sowohl der geeignete Veranstaltungsort für die ersten Deutschen Kampfspiele, die 1915 stattfinden sollten, sein, als auch für die internationale Olympiade 1916.[1158] Beide Ereignisse fanden auf Grund des Ersten Weltkrieges nicht statt. Dennoch sah der Reichsausschuss die deutschen Kampfspiele als „das Volksfest der Zukunft" an, das zukünftig im Vierjahresrhythmus stattfinden solle, um „deutsche Sitte, deutsches Fühlen, deutsches Lied, deutsche Kunst" zum Ausdruck zu bringen.[1159] Bruno Schmitz entwarf für die für 1920 geplanten deutschen Kampfspiele in Leipzig, in unmittelbarer Nähe zum Völkerschlachtdenkmal, ein Stadion in „‚deutscher Form' also ‚naturverbunden' und eingebettet in die Landschaft, in unmittelbarer Umgebung des Völkerschlacht-Denkmals".[1160] Zu der Durchführung des ersten Kampfspiels kam es allerdings erst 1922 und zwar in Berlin.[1161] Die Pläne von Bruno Schmitz wurden nicht realisiert. Es folgten zwei weitere Kampfspiele, 1926 in Köln und 1930 in Breslau.[1162] In allen drei Fällen wurde neben dem Stadiongelände der Stadtraum der Städte, in denen die Kampfspiele stattfanden, miteinbezogen.[1163] Dies war besonders in Köln der Fall, wo neben der Dekoration von Häuserfassaden in der Stadt mit Fahnen und Wimpeln auch ein Teil der Eröffnungszeremonie in der Stadt und nicht im Stadion

[1156] Eggers 2006, S. 14.
[1157] Rolfs: Deutsche Kampfspiele, 1920, S. 16, zit. nach: Dinçkal 2013, S. 189.
[1158] Dinçkal 2013, S. 190.
[1159] CuLDA, Sachakten, Mappe 19: Deutscher Reichsausschuss für Leibesübungen. Briefwechsel mit dem Deutschen Kampfspiel-Bund und von Oertzen, 1. August 1916, S. 1-3, zit. nach: Dinçkal 2013, S. 191.
[1160] Pohl: Deutsche Kampfspiele, S. 7, nach: Dinçkal 2013, S. 190.
[1161] Dinçkal 2013, S. 194.
[1162] Ebd., S. 194.
[1163] Ebd., S. 201.

stattfand. Zudem wurde ein Fackelzug durch die Stadt sowie ein riesiges Feuerwerk im Anschluss daran veranstaltet.[1164] Diese feierlichen Elemente, zu denen darüber hinaus „Massenfreiübungen, Einmärsche, Gesang, Musik und weihevolle Reden" zählten, wurden bei den Kampfspielen – ähnlich den Olympischen Spielen und dann den Reichsparteitagen – eingesetzt, um ihren Status zu erhöhen und sie entsprechend nicht nur als Sportveranstaltungen, sondern als „Feste" oder eben konkret als „Volksfeste" kenntlich zu machen.[1165] „Das zentrale Element hierbei war die Inszenierung und Visualisierung von Ordnung und Gemeinschaft" sowie deren Erzeugung.[1166] Die Arenen bzw. Felder nahmen vornehmlich die musikalischen Aspekte, Totenkult, Massenfreiübungen und Einmärsche, Ausstellungsbau und Ausstellungen in der Altstadt kulturelle Aspekte, das Stadion sportliche, kriegerische, körperkonditionierende Elemente sowie die Förderung der Volksgesundheit (auch im Sinne einer maximalen Kriegstauglichkeit) auf, das Märzfeld explizit militärische und die Kongresshalle/Luitpoldhalle dezidiert politische Funktionen, wobei alle Elemente samt Geländeanlage im Dienste der Erziehung des Menschen und der durch das Fest zu erzeugenden vollkommenen, harmonischen Gemeinschaft des zukünftigen, aber dort schon realisierten Gesellschafts- und Staatssystems des „Dritten Reiches" stehen, das sich als wehrhaft-stabile, geschützte und auf Ewigkeit gestellte, „deutsche" und im „Deutschsein" schon immer angelegte Utopie präsentiert.[1167] Die künstlerisch-musischen Veranstaltungen wurden bei den Kampfspielen, anders als bei den Reichsparteitagen bzw. dem Reichsparteitagsgelände, aus dem Stadion ausgelagert.[1168] Das Reichsparteitagsgelände schuf nun einen zentralen Ort, der alle Elemente aufweist, die historisch schon bei politischen Festen Verwendung gefunden und der Performanz von Politik gedient hatten. Dementsprechend kommen auf dem Reichsparteitagsgelände architektonische Vorbilder zum Einsatz, die „nationalisiert" und überboten werden, um so die vollkommene Utopie einer deutschen großen Gesellschaft und eines deutschen Staates zu erzeugen. Der Reichsparteitag wird dabei als politisches Fest begangen, das im Modus der Utopie operiert und als historisch-nationale Feier, die zukünftige – aber mit dem Reichsparteitagsgelände bereits realisierte – Größe, Überlegenheit und Einheit NS-Deutschlands zelebriert, wodurch zudem ein Gründungsmythos des zukünftigen Deutschlands inszeniert wird. Die Steigerung des festlichen Charakters durch Partizipation der Zuschauer war eine „zur gleichen Zeit in den Bemühungen einer Reform des Theaters und insbesondere im politischen Theater ebenfalls

[1164] Ebd., S. 200.
[1165] Ebd., S. 207.
[1166] Ebd., S. 208.
[1167] Vgl. Innenminister Külz (1926): Sport solle „den Einzelnen eingliedern in den Dienst der Gemeinschaft und ihn in seinem Sinn für die Pflicht zum Vaterlande" bestärken (Carl Diem/Gerhard Krause: Deutsche Kampfspiele zu Köln, Berlin 1926, S. 38, zit. nach: Dinçkal 2013, S. 214).
[1168] Dinçkal 2013, S. S. 215.

diskutierte Sichtweise“.[1169] So verwundert auch die große Schnittmenge zwischen Deutschem Stadion und Kongresshalle und deren Bezugnahme auf entsprechende gemeinsame Vorbilder nicht, da es stets um die Steigerung der Feierlichkeit im Dienste der gemeinschaftsstiftenden Erzeugung von Politik und Gesellschaft ging.

3. 10. Resümee: Das Reichsparteitagsgelände als Utopia

Die infrastrukturelle Anbindung an Nürnberg sowie die auf die Nürnberger Burg ausgerichtete Große Straße, die symbolisch an das kaiserliche, aber auch an das mittelalterliche Nürnberg anschloss, sollten sowohl die gezielte Erschließung des am Stadtrand, in einer Art Heiligem Hain gelegenen Geländes in einem rite de passage ermöglichen, als auch die Einheit der in sich geschlossenen mittelalterlichen Stadt als Symbol der Volksgemeinschaft auf das Reichsparteitagsgelände übertragen und dort fortsetzen.

Die im Grünen gelegenen und von Bäumen und Wiesen umgebenen Architekturen des Reichsparteitagsgeländes ergänzten das Bild der geschlossenen, einheitlichen, harmonischen Volksgemeinschaft, die gleichzeitig auf dem Prinzip des Ausschlusses beruhte.[1170] Die Architekturen und die urbanistische Anlage des Reichsparteitagsgeländes zitieren vereinzelt konkrete Architekturen und architektonische Elemente, zeichnen sich aber insgesamt durch den Rekurs auf Architekturen und Elemente aus, die schon historisch für die Erzeugung einer (sozio-)politischen Gemeinschaft eingesetzt wurden. Dabei werden nicht nur Theater-, Stadion- sowie Circusarchitekturen kombiniert, sondern sie treten nun allesamt gleichzeitig – teilweise auch in einer Architektur verknüpft – und zueinander in Bezug gesetzt auf. In Entsprechung dazu werden mit diesen Typologien assoziierte Veranstaltungen durchgeführt, die im Dienst der Gemeinschaftserzeugung stehen. Dazu wird auf sämtliche bisher bekannte Mechanismen der Raumerzeugung, der Überwältigung und der Gemeinschaftswahrnehmung zurückgegriffen, die kombiniert und übertroffen werden und mit dem zukünftigen idealen NS-Deutschland unter der Führung Hitlers parallelisiert werden. Das hier in Utopia Erlebte soll in der Stadt und dem Rest Deutschlands verbreitet werden, um von dem bevorstehenden Paradies unter der Führung Hitlers zu berichten, welches dieser bereits in Nürnberg realisieren ließ.

Bei all diesen eingesetzten Elementen ging es stets um die Vermittlung von Individuum und Masse und die Verinnerlichung der gesellschaftlichen und politischen Einheit bei gleichzeitiger Anerkennung des Führerprinzips – „Ein Volk, ein Führer, ein Reich, Deutschland“ (RAD-Appell beim Reichsparteitag 1934).

[1169] Ebd., S. 223; siehe auch: Fischer-Lichte 2005, S. 50ff.

[1170] Sie entsprechen auch dem „„ländlich-romantische[n]“ Ambiente der Nürnberger Landesausstellung, wo ebenso „die – erstmals auf der Weltausstellung 1876 in Philadelphia umgesetzte – Idee, anstelle eines Riesengebäudes mehrere Hallen bzw. Pavillons zu errichten“ umgesetzt wurde, wobei die Pavillons „in lockerer Symmetrie um die Hauptachse der Gartenanlage gruppiert“ wurden (Kat. Ausst. Nürnberg 2006, S. 116).

Die einzelnen Architekturen des Geländes waren so für verschiedene Partei- und Staatsorganisationen bestimmt und repräsentierten verschiedene Teile des politisch organisierten, gemeinschaftlichen Lebens Deutschlands.
Die in der Gesamtanlage aufeinander bezogenen Architekturen stellen den Zusammenschluss von Teilen zu einer Einheit dar – und zwar der politisch aktiven Bevölkerung und der restlichen Bevölkerung zu einer Einheit, einer Volksgemeinschaft und einer auf Hitler vereidigten Nation.
Doch durch die Anbindung an Nürnberg und den städtebaulichen sowie organisatorischen Bezug auf die Stadt wird auch das Volk symbolisch und tatsächlich in die Reichsparteitagsanlage integriert bzw. zu einem integralen Teil der Anlage. Durch die einzelnen Architekturen des Reichsparteitagsgeländes, die zumeist auf den Tribünen die Zuschauer, auf der Ehrentribüne Hitler und höhere NSDAP-Funktionäre und auf dem Feld die jeweiligen Repräsentanten der NS-Organisation in sich aufnehmen, findet auf der Mikroebene erneut die Vereinigung aller Teile zur Volksgemeinschaft statt. Durch die Anwesenheit der Menschen wird diese Utopie erzeugt, die jedoch auch durch die architektonischen Bestandteile des Feldes, der homogenen Tribünen sowie der akzentuierten Ehrentribüne, die aufeinander bezogen und in sich jeweils geschlossen sind, zum Ausdruck kommt. Die ephemeren Gestaltungselemente – vor allem das Licht bzw. der Lichtdom sowie die Fahnen – trugen als dynamische, farbliche und dadurch mit den Steinarchitekturen kontrastierende, die Blicke lenkende Elemente zu einer Belebung der Architekturen bei. Darüber hinaus wurden die versammelten Menschen durch die Fahnen als nationalsozialistische Volksgemeinschaft – Hitler ist die Partei und die Partei ist Deutschland – geeint, die ebenso wie die sakral konnotierten Dimensionen des Reichsparteitags, wie der Lichtdom, oder die theatralen Elemente, wie die Aufführungen, als gemeinschaftsstiftende und vereinheitlichende Merkmale fungierten. Sowohl Lichtstrahlen als auch Fahnen schlossen dabei die Menschen durch Rahmung nicht nur symbolisch, sondern auch räumlich zur Volksgemeinschaft zusammen und einigten sie mit und auf Hitler. Das gleiche Prinzip findet sich auch mit den Lagerflächen umgesetzt. Sie sind sowohl nach NS-Organisationen, die wiederum nach Gauen gegliedert sind, unterteilt (wobei jede Lagerfläche einer Organisation mit Zäunen, Toren und Türmen eingefasst ist), aber städtebaulich erscheinen sie als einheitliche Lagerfläche.
Je weiter die Planungen unter Speer und Hitler voranschritten, desto mehr trat neben die Dimension des volksgemeinschaftlichen Utopisierungsraumes, in dem das Individuum (außer Hitler) keine Bedeutung mehr hatte – was sich zum Beispiel an den Ausmaßen der Anlage und den Architekturen zeigt, die immer nur auf eine Masse bzw. Menge an Menschen verweisen –, der Alleinführungsanspruch Hitlers, die Betonung seiner sowie Speers exponierter Rolle und die gewalttätige, menschenverachtende Dimension der NS-Ideologie und Politik. Die

Umnutzung der Lager der Parteiorganisationen als Internierungslager und die Zwangsarbeit an den Reichsparteitagsbauten, die nun auch aus Naturstein aus den besetzten Gebieten zusammengesetzt werden sollten, stellten den Höhepunkt dieser Entwicklung dar. Die Bauten sind in ihren Dimensionen, in ihrer Schwere, Masse und in ihren „Unverwundbarkeit" bzw. unendliches „Leben" assoziierenden Eigenschaften im Verhältnis zum Menschen vollkommen unverhältnismäßig und überlegen. Sie lassen sich von den anwesenden Menschen nur „positiv" rezipieren, indem sich das Individuum bei der Architekturwahrnehmung vergisst und stattdessen die Perspektive einnimmt, Teil der „deutschen" Gemeinschaft zu sein. Nur so kann der Rezipient/die Rezipientin sich als Teil der Utopie begreifen, die allen die diesen Betrachterstandpunkt einnehmen (und/oder einnehmen können) ein harmonisches, ganzheitliches, vollkommenes Leben in der großen, deutschen Nation verspricht. Das Reichsparteitagsgelände, „als wichtigste Stätte des Partei- und Führerkultes", konnte als Utopisierungsraum – sowohl durch die Erzeugung einer harmonischen Gemeinschaft, als auch durch die Einübung militärischen Drills und Gehorsams sowie durch die Unterordnung unter die eine Idee – wirken und somit zum Machtausbau Hitlers und dem kurzfristigen Funktionieren des NS-Regimes beitragen.[1171]

Das Reichsparteitagsgelände lag in eine idyllische Landschaft am Stadtrand Nürnbergs eingebettet und musste, wie einst Morus' Insel Utopia, zunächst von den Reichsparteitagsbesuchern „bereist" werden. Als gebautes Utopia, in dem die harmonische „Volksgemeinschaft" lebte, konnte das Reichsparteitagsgelände nur temporär und gemeinsam mit den zu den Reichsparteitagen nach Nürnberg pilgernden Menschen handlungsrelevant werden. Erst in dieser gewissen Isolation und „frei von alltäglicher Zweckbestimmung" wurde dieser Ort als Utopie der Volksgemeinschaft wirksam.[1172] Die Architekturen „weckten durch gezielte Mobilisierung der Massen Emotionen", die im Abgleich mit der politisch-ideologisch erwünschten Wahrnehmung in der Lage waren, diese Volksgemeinschaft zu erzeugen.[1173] Zudem blieb das Reichsparteitagsgelände über die Reichsparteitage hinaus „als ständig sichtbare[s] Gedächtniszeichen präsent […], auch wenn die Feier vorüber war" – sowohl als Flaniermeile, als auch in Büchern, Postkarten oder etwa in propagandistischen Parteitagsfilmen wie denen Leni Riefenstahls, wodurch die Utopie der Volksgemeinschaft räumlich und zeitlich ausgedehnt werden konnte.[1174] Zugleich fungierte das Gelände auch ohne anwesende Menschen als Stellvertreter und Repräsentant des Volkskörpers, wie auch Hitlers und besonders der vermeintlich konfliktfreien Führer-Volk-Gemeinschaft. Auch heute finden sich auf dem ehemaligen

[1171] Tesch 2016, S. 78.
[1172] Nüßlein 2012 S. 142.
[1173] Kat. Ausst. Berlin 2016, S. 8.
[1174] Behrenbeck 1996, S. 367; Bernat/Tubach 2010, S. 47.

Reichsparteitagsgelände, das nie fertiggestellt wurde, noch kolossale Überreste mancher Architekturen – Zeppelinfeld, Große Straße, Kongresshalle. Während weiterhin Uneinigkeit darüber besteht, wie man mit diesen architektonisch-städtebaulichen Hinterlassenschaften der NS-Zeit umgehen soll – kostenintensiv erhalten, abreißen, verfallen lassen oder umbauen – so wurde das Areal in der Zwischenzeit divers zwischengenutzt, etwa durch Autorennen, Rockkonzerte und Flohmärkte sowie bedauerlicherweise vereinzelt auch durch Nazizusammenkünfte.[1175] Die Kongresshalle erhielt einen das Gebäude optisch durchbohrenden Anbau nach Plänen von Günther Domenig, der das 2001 eröffnete Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände beherbergt.[1176] Andere Bauten oder Bauabschnitte wie die Luitpoldarena, der Aufbau der Ehrentribüne des Zeppelinfeldes, die Märzfeldtürme oder die Lagerflächen wurden in der Nachkriegszeit, bis in die 1960er Jahre, abgetragen. Das „Displaced Persons Camp" (Valka-Lager) für ehemalige Kriegsgefangene, KZ-Häftlinge und Zwangsarbeiter diente als Bauplatz für das neue Stadtviertel Nürnberg-Langwasser.[1177] Die ehemalige Luitpoldarena ist wieder einem Erholungspark gewichen. Im ehemaligen Umspannwerk in der Regensburger Straße, das von Albert Speer entworfen wurde, befindet sich derzeit ein Fast Food Restaurant.

4. Der Palast der Republik

Als der Bundestag am 19. Januar 2006 endgültig den Abriss des Palastes der Republik in Berlin beschloss, war das „16-jährige Ringen um Abriss oder Erhalt" entschieden.[1178] Der Palast der Republik, der 1976 eröffnet wurde, war in der DDR-Diktatur von der SED „für ihre Jubel-Parteitage" und als Sitz der Volkskammer genutzt worden.[1179] Bei „der Bevölkerung war der Prestigebau vor allem wegen seiner Restaurants, kulturellen Veranstaltungen und der Bowlingbahn beliebt".[1180]

Unzählige Berichte, Artikel und Publikationen erschienen seit 1990 über die Zukunft des „Palastes" – wie er von der DDR-Bevölkerung abgekürzt und alternativ zu der ironischen Bezeichnung „Erichs Lampenladen" gerne genannt wurde. Nach jahrelangen Kontroversen, Protesten, Petitionen, diversen Zwischennutzungen und nach abgeschlossener Asbestsanierung (1998-2003) hatte der Bundestag bereits im November 2003 den Abriss des Gebäudes beschlossen, wie er von der Expertenkommission Historische Mitte Berlin (im April 2002) mit knapper Mehrheit empfohlen worden war. Auf Grund erneuter Proteste verzögerte sich der

[1175] Huse 1997, S. 47.
[1176] Es handelt sich bei dem Anbau wie so gerne geschrieben nicht um einen „Speer im Speer", da die Kongresshalle nicht auf Pläne Albert Speers zurückgeht.
[1177] Huse 1997, S. 46ff.
[1178] Kuhrmann 2006, S. 7.
[1179] dpa 2019.
[1180] Ebd.

geplante Abriss schließlich bis Anfang 2006 und wurde bis 2008 abgeschlossen. Die mediale Präsenz des Palastbaus sowie die intensiv geführten Debatten, nun um einen potenziellen Neubau und entsprechende Nutzungsabsichten, ließen auch die nächsten Jahre nicht nach. Nach der Grundsteinlegung für den Nachfolgebau, das Humboldt-Forum, im Juni 2013 ebbten die Kontroversen um den Palastbau bzw. seinen Abriss und Nachfolger allmählich ab. Die Architektur des Humboldt-Forums stellt eine Kombination aus der Rekonstruktion von drei der vier Fassaden des ehemaligen Schlosses – des einstigen Vorgängerbaus des Palastes der Republik – und der Ergänzung durch eine neue, von Franco Stella entworfene Fassade im Osten dar. Diese teilweise Rekonstruktion beruhte ebenfalls auf der Empfehlung der Expertenkommission. Das Humboldt-Forum, das heute in erster Linie die ethnologischen und asiatischen Berliner Sammlungen beherbergt, wurde im Dezember 2020 digital und am 18.9.2022, mit dem dann fertiggestellten Ostflügel, vollständig eröffnet und dokumentiert seitdem den Umgang Deutschlands mit seiner Geschichte, die sich als partielle Ausradierung der DDR-Diktatur, der DDR-Architekturgeschichte und der Geschichte des geteilten Deutschlands darstellt. Das ehemalige „Machtsymbol der DDR", das zugleich als zentraler Freizeit- und Unterhaltungsort der DDR-Bevölkerung fungierte, die dort in der Utopie des Konsumglücks lebte, existiert nun nur noch in Erinnerungen und in verschriftlichter sowie verbildlichter Form.[1181] Bauherrin und -eigentümerin des „Humboldt Forum" getauften Gebäudes ist die Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (privat-öffentliche Trägerschaft, seit Ende 2009 tätig). Das Humboldt Forum wird in erster Linie die ethnologischen und asiatischen Berliner Sammlungen aufnehmen. Dieser politische Akt der formal-inhaltlichen Neubesetzung dieses zentralen Berliner Ortes war bereits ein wichtiger Aspekt der Ost-Berliner Zentrumsplanungen der 1950er-1970er Jahre. Der Palast der Republik, der dann unter Honecker realisiert wurde, lässt sich als Nachfolgebau dieser Zentrumsplanungen verstehen. Nachfolgend gilt es den Palast der Republik in seinem historisch-(bau-)politischen Kontext zu verorten und als Utopisierungsort der DDR vorzustellen.

4. 1. Forschungsstand: DDR-Architektur

Am 17. Juni 1998 legte die Enquetekommission des Deutschen Bundestages zur Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit ihren umfangreichen Schlussbericht vor, in dem Fragen zu den grundlegenden Strukturen und Widerstandsmechanismen im DDR-Staat beantwortet wurden.[1182] Da auch diese 31-bändige Arbeit keinesfalls als vollständige Aufarbeitung der Vergangenheit anzusehen war, wurde nachfolgend die Bundesstiftung Aufarbeitung eingerichtet,

[1181] Bruck 2016.
[1182] Seitz 2017.

die bis heute die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der SED-Diktatur fördert und sich in den Bereichen der Bildungsarbeit sowie der Unterstützung von Opfern der DDR-Diktatur engagiert.[1183] Während des Bestehens der DDR (7. Oktober 1949 - 3. Oktober 1990), die aus der nach dem Zweiten Weltkrieg gebildeten Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) hervorgegangen war, waren Kritik der DDR-Bevölkerung am SED-Regime im Allgemeinen sowie nicht linientreue, nicht ideologische Forschung und kritischer Journalismus unerwünscht. Folglich existieren aus dieser Zeit des staatlich-parteilich kontrollierten Wissenschafts- und Publikationsbetriebs keine systematischen, analytisch-kritischen Publikationen über die Baugeschichte, die Architektur und den Städtebau in Ostdeutschland – weder von DDR-Autoren noch von ausländischen Autoren, die kaum Zugang zu entsprechendem Informations- und Archivmaterial hatten.[1184]

Dennoch stellen die hier im Auftrag des Staates entstandenen – natürlich kritisch auszuwertenden – Veröffentlichungen zum Palast der Republik wie der von Heinz Graffunder, Martin Beerbaum und Gerhard Murza verfasste Sammelband „Palast der Republik“ (1977), das 1980 von der Bauakademie der DDR herausgegebene Überblickswerk „Architektur in der DDR“ oder auch der offizielle defa-Film zur Palast-Eröffnung (1976) grundlegendes Informationsmaterial für diese Arbeit bereit.[1185] Auch die in den populären und staatlich kontrollierten Fachzeitschriften „Architektur der DDR“ und „form + zweck“ erschienenen Artikel über die (Innen-)Architektur und Gestaltung des Palastes der Republik, die zugleich Hinweise auf die ideologischen und utopischen Gehalte dieses Bauvorhabens geben, konnten als Quellen herangezogen werden.[1186] Mit der sukzessiven Öffnung der Archive seit der Auflösung der DDR 1990 nahm die Forschungstätigkeit über die Architektur und den Städtebau in der DDR zu, ist aber bis heute überschaubar geblieben. Anke Kuhrmann, die mit ihrer umfangreichen Monografie über den Palast der Republik (2006) eine Vielzahl der vorhandenen Archivmaterialien zum Palast der Republik erschlossen hat, wies darauf hin, dass sich der Zugang zu Primärquellen der ostdeutschen Baugeschichte auch nach 1990 oft schwierig gestaltet oder diese nicht mehr vorhanden sind.[1187] Dies liegt zum einen an der Vernichtung einer Vielzahl dieser Quellen im Zuge „der ‚Abwicklung‘ ehemaliger DDR-Betriebe und staatlicher Institutionen“.[1188] Zum anderen ist der Grund hierfür die „Unzugänglichkeit oder Auflösung von Privatarchiven“.[1189]

[1183] Ebd.
[1184] Hain 1999, S. 62f.; Kuhrmann 2006, S. 7ff.
[1185] Zu dem Film siehe: Palast der Republik - Haus des Volkes, Regie: Horst Winter, 18 min., Farbe, Dokumentarfilm, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1976.
[1186] Engler 2012, S. 79f.
[1187] Kuhrmann 2006, S. 7f.
[1188] Ebd., S. 7.
[1189] Ebd., S. 7.

Architekturhistorische Nachwendepublikationen über den Palast der Republik gibt es, gemessen an seiner herausragenden Bedeutung im damaligen DDR-Baugeschehen, verhältnismäßig wenige. Hier ist die gerade erwähnte Monografie „Palast der Republik“ (2006) von Anke Kuhrmann hervorzuheben, die für die vorliegende Arbeit eine zentrale Quelle darstellte. Auch der von Thomas Beutelschmidt und Julia M. Novak herausgegebene Sammelband „Ein Palast und seine Republik“ (2001) bietet einen guten Überblick über verschiedene Facetten des Palastes wie die dort abgehaltenen Veranstaltungen, öffentliche Meinungen und seine Architektur. Häufiger findet sich die Baugeschichte und Architektur des Palastes der Republik in Überblickswerken über Architektur und Städtebau in Berlin, der DDR oder im Nachkriegsdeutschland sowie im Kontext der Berliner Zentrumsplanungen erwähnt, so etwa in den Monografien von Thomas Topfstedt „Städtebau in der DDR 1955-1971“ (1988) und Peter Müller „Symbolsuche. Die Ost-Berliner Zentrumsplanung“ (2005).

Zudem existiert eine Vielzahl an Zeitungsartikeln über den Palast der Republik, wobei dort jedoch in erster Linie Fragen nach der Zukunft des Palastes seit dem Ende der DDR beziehungsweise nach seinem Abriss und potenziellen Neubauprojekten im Fokus stehen. Über diese sogenannte „Schlossdebatte“ finden sich ebenso Publikationen in Buchform wie Aufsätze in Fachzeitschriften, die sich jedoch für diese Arbeit auf Grund einer anderen Schwerpunktsetzung als wenig relevant erwiesen.[1190] Judith Mauch hat in ihrer 2011 erschienenen Publikation „Der Palast der Republik in der deutschen Presse“ den medialen Diskurs über den Palast der Republik in der deutschen Tagespresse/in deutschen Printmedien in seinen wesentlichen Zügen skizziert und somit eine hilfreiche Übersicht geschaffen.

In der vergleichenden Forschung zur Architektur und dem Städtebau in der DDR bildet der Vergleich der DDR mit der BRD den Forschungsschwerpunkt. Neben der zuvor gemeinsamen Geschichte als Deutsches Reich wurden nach 1945 besonders die Ost-Berliner und die West-Berliner Stadt- und Architekturplanungen – vor allem bis zum Mauerbau 1961 – in ständiger Konkurrenz zueinander, im Sinne einer „Fixierung und Abgrenzung“, entwickelt, weshalb sich ein solcher Vergleich – etwa der Stalinallee und des Hansaviertels oder Marzahns und

[1190] Für einen Überblick siehe u.a.: Wilhelm v. Boddien/Helmut Engel (Hrsg.): Die Berliner Schlossdebatte. Pro und Contra, Berlin 2000; Thomas Flierl/Hermann Parzinger (Hrsg.): Humboldt-Forum Berlin. Das Projekt/The Project, Berlin 2009; Archiv über die Schlossdebatten und Diskussionsplattform von „Kein Schloss in meinem Namen“ (Redaktion: Philipp Oswalt, Nina Brodowski/ Urban Catalyst) unter http://schlossdebatte.de.

des Märkischen Viertels – anbietet.[1191] „Das Feindbild formte das Leitbild".[1192] Für den letztlich erst ab 1972 unter Erich Honecker geplanten Palast der Republik stellt die „West-/Ostkonkurrenz" – oder die deutsch-deutsche Konkurrenz – einen weniger zentralen Planungs- und Gestaltungsfaktor dar.

Als politische Architektur haben etwa Andreas Tönnesmann sowie Birgit Sauer den Palast der Republik in ihren Aufsätzen „Politische Architektur. Der Palast der Republik als Baudenkmal" und „Politische Leiblichkeit und die Visualisierung von Macht" präzise skizziert.[1193]

Mit einer neuen Wissenschaftlergeneration, die erst nach dem Ende der DDR-Diktatur geboren wurde, bleibt zu hoffen, dass sowohl die Aufarbeitung der SED-Diktatur als auch die Bau- und Architekturgeschichte der DDR und des Palastes der Republik frei von persönlichen Verstrickungen in noch größerem – auch international vergleichendem – Umfang geleistet werden kann.

4. 2. Politik und Gesellschaft in der DDR

4. 2. 1. SED-Diktatur

Die Deutsche Demokratische Republik wurde am 7. Oktober 1949 auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetischen Besatzungszone geründet. Die dabei zu geltendem Recht erklärte Verfassung war seit 1946 von der im selben Jahr aus der Zwangsvereinigung von KPD und SPD hervorgegangenen Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) und in Abstimmung mit der sowjetischen Besatzungsmacht ausgearbeitet worden.[1194] Von Beginn an orientierte sich die Regierungspartei der DDR, die SED, an den wirtschaftlichen, (bau-)politischen, ideologisch-gesellschaftstheoretischen und parteilichen Strukturen der Sowjetunion und der KPdSU. Die DDR unterstand dabei bis Mai 1953 der Kontrolle der sowjetischen, dem Militär angegliederten Kontrollkommission, bevor diese nach westdeutschem Vorbild in die zivile „Hohe Kommission" umgewandelt und im September 1955 aufgelöst wurde.[1195]

Die Volkskammer (Legislative), bestehend aus neun Fraktionen – fünf Parteien und vier Massenorganisationen – mit 500 Abgeordneten, stellte dabei laut DDR-Verfassung das höchste

[1191] Müller 2005, S. 11, Ebd. S.16; siehe u.a.: Andreas Schätzke: Zwischen Bauhaus und Stalinallee. Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945–1955, Basel 2017; Gabi Dolff-Bonekämper/Hiltrud Kier (Hrsg.): Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, München/Berlin 1996; Klaus von Beyme/Werner Durth/Niels Gutschow/Winfried Nerdinger/Thomas Topfstedt (Hrsg.): Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit, München 1992; Jascha Philipp Braun: Großsiedlungsbau im geteilten Berlin. Das Märkische Viertel und Marzahn als Beispiele des spätmodernen Städtebaus, Berlin 2018.

[1192] Müller 2005, S. 17; Gausmann 1992, S. 63, grundlegend auch: Tönnesmann 1997.

[1193] Siehe: Tönnesmann 1997; siehe auch: Sauer, Birgit: Politische Leiblichkeit und die Visualisierung von Macht. Der 40. Jahrestag der DDR, in: Sabine R. Arnold/Christian Fuhrmeister/Dietmar Schiller (Hrsg.): Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien 1998, S. 123-145.

[1194] Weber 2012, S. 17.

[1195] Page 2019, S. 219.

staatliche Machtorgan der DDR dar und wählte sowohl den Ministerrat als auch den Staatsrat sowie die Judikative.[1196] Der Staatsrat, bestehend aus 22-29 Mitgliedern, von denen einer die Position des Staatsratsvorsitzenden innehatte, stellte nach dem Tod des ersten und einzigen Präsidenten der DDR, Wilhelm Pieck (1949-1960), das kollektive Staatsoberhaupt dar.[1197] Der Ministerrat fungierte wiederum de jure als höchstes exekutives Organ und sein erster Vorsitzender bzw. der Ministerpräsident dementsprechend als Regierungsoberhaupt (Ministerpräsident: Otto Grotewohl, 1949-1964 und Willi Stoph, 1964-1989). Walter Ulbricht hatte dabei zunächst das Amt des stellvertretenden Vorsitzenden im Ministerrat inne, bevor er am 25. Juli 1950 auf dem III. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom Zentralkomitee zum Generalsekretär des ZK der SED gewählt wurde.[1198]

So gab es zwar laut erster DDR-Verfassung ein pluralistisches Parteiensystem mit einer Gewaltenteilung – wobei die Volkskammer direkt von der Bevölkerung gewählt werden sollte – , doch in der Realität fanden keine freie Wahlen statt und die SED machte von Beginn an den alleinigen Führungsanspruch im Staat für sich geltend, der mit der Verfassungsänderung von 1968 auch staatsrechtlich festgehalten wurde.[1199] Das scheinbare Mehrparteiensystem blieb bis zur Auflösung der DDR bestehen. Im Widerspruch zur politischen Realität war der Führungsanspruch des Generalsekretärs so zwar nicht konkret in der Verfassung verankert, er ergab sich aber aus der Parteistruktur der SED, die an der der KPdSU orientiert war, und war somit indirekt angelegt. Der Generalsekretär bzw. Erste Sekretär (1953-1976) des Zentralkomitees der SED – erst Ulbricht, ab 1971 Erich Honecker – hatte die tatsächlich mächtigste Stellung in dem totalitären Staat inne und war allen anderen Stellen gegenüber weisungsbefugt. Die Parteitage waren laut Parteistatut das höchste – aber nicht dauerhafte – Organ der SED und fanden seit 1950 vierjährig und seit 1971 fünfjährig statt.[1200] Zwischen den Parteitagen stellte somit das Zentralkomitee das höchste Organ innerhalb der Parteistruktur dar. Das ZK gliederte sich wie in der Sowjetunion in verschiedene Abteilungen (Kultur, Jugend u.a.), denen jeweils Abteilungsleiter und deren Vertreter vorstanden.[1201] Die Abteilugen waren wiederum etwa zehn ZK-Sekretären zugeordnet. Das Sekretariat des ZK der SED, dem der Erste Sekretär vorstand, wurde wie das grundsätzlich höchste Führungs- und Entscheidungsgremium kommunistischer Parteien, das Politbüro des ZK, bei dem der Generalsekretär den Vorsitz führte, vom ZK gewählt. Die ZK-Mitglieder, die von Beginn an zum Großteil aus den Reihen der ehemaligen KPD stammten, waren den Ministern übergeordnet und die Sekretäre

[1196] Weber 2012, S. 35f.
[1197] Auch nachfolgend: Page 2019, S. 51.
[1198] 1953 wurde die Position des Generalsekretärs in „Erster Sekretär des ZK der SED“ umbenannt.
[1199] Vgl. DDR-Verfassung 1949, Art.1.
[1200] Page 2019, S. 52f.
[1201] Weber 2012, S. 21.

sowie Abteilungsleiter des ZK den Ministern gegenüber weisungsbefugt.[1202] Der Ministerrat hatte die Entscheidungen des Politbüros umzusetzen und konnte lediglich nachträglich und pro forma Gesetzesentwürfen und Beschlüssen der SED-Führung zustimmen – und diese nicht etwa ablehnen. Nur die durch die Sowjetunion eingeschränkte Souveränität der DDR-Regierung limitierte folglich den Handlungs- und Entscheidungsspielraum der SED-Führung – allerdings vor allem in außenpolitischen Fragen. Besonders nach dem Tod Stalins 1953 wurde nicht mehr jeder Schritt von der Sowjetunion diktiert.[1203] Wie in der Sowjetunion gab es zudem neben diesem Partei- und Staatsaufbau – der Vorherrschaft der Partei und den in der Parteistruktur angelegten hierarchischen Befehlsketten „von oben" – mit dem der SED-Führung unterstellten Ministerium für Staatssicherheit auch ein Überwachungs-, Einschüchterungs- und Kontrollsystem für die DDR-Bürger.[1204] Die sozialistisch-kommunistische SED folgte trotz scheinbarem Mehrparteiensystem so politisch und strukturell, aber auch ideologisch weitestgehend dem Vorbild der sowjetischen KPdSU und beanspruchte wie diese unter Berufung auf das von Marx und Engels abgeleitete, aber erst durch Lenin begründete Prinzip der Partijnost, der unbedingten Parteilichkeit – und damit im Prinzip staatlicher „Willkür" –, dass auch in der Sowjetunion zum Tragen kam, die alleinige Führungsrolle im Staat inne zu haben.[1205] Auch deshalb wurden in der totalitären DDR dennoch freie Wahlen inszeniert, die in der Realität manipulierte und mit Einheitslisten durchgeführte Wahlen darstellten, obwohl die „Hegemonialpartei SED" ohne eine wirkliche parlamentarische Opposition war. [1206] Denn so konnte eine vorgeblich vollständige Zustimmung der Massen zum Kurs der Regierung suggeriert werden.[1207] Und auch die Wahl als Bestätigung des richtigen Kurses der Partei wurde instrumentalisiert (nicht die Wahl bestätigte die Partei, sondern weil die Partei alles richtig machte, wurde sie vom Volk bestätigt).[1208] So lagen die Wahlergebnisse für die gesamte Dauer des Bestehens der DDR bei knapp 100% Ja-Stimmen: zwischen 99,45% im Jahr 1954 und 99,95% 1963.[1209] Die Wahlen im Mai 1989 mit 98,85 Prozent Ja-Stimmen drückten somit schon verhältnismäßig eine Wahlniederlage aus.[1210] Zunächst wurden die Wahlen aber auch eingesetzt, um außenpolitisch die Rechtmäßigkeit der DDR als freies Land sowie die Regie-

[1202] Ebd., S. 17.
[1203] Ebd., S. 70.
[1204] Richter 2009, S. 22.
[1205] Kloth 2000, S. 55; Weber 2012, S. 29f.
[1206] Page 2019, S. 79.
[1207] Kloth 2000, S. 138.
[1208] Ebd., S. 138; Page 2019, S. 79.
[1209] Kloth 2000, S. 113.
[1210] Mählert 1998, S. 58; Weber 2012, S. 44; Eppelmann 2004.

rung als vom Volk in einem Akt demokratischer Teilhabe frei gewählte Führungs- und Repräsentationsinstanz zu behaupten.[1211] Zudem diente „die Instrumentalisierung von Wahlen als sozialistisches Partizipationsritual" der Integration und Mobilisierung der Bevölkerung – u.a. durch das als Wettbewerb organisierte Erbringen von wirtschaftlichen Sonderleistungen zur nächsten Wahl –, der Verschleierung der Allmachtposition der SED sowie der Machtsicherung und Herrschaftslegitimation des Regimes, wobei weniger das Regime selbst legitimiert als vielmehr der teleologisch-geschichtsmetaphysische Legitimitätsanspruch, der in Verbindung mit dem Parteilichkeits-Prinzip stand, begründet werden sollte.[1212] Indem die SED die Volkskammer dominierte und die Wahllisten kontrollierte, konnten alle wichtigen Ämter mit SED-Politikern besetzt werden. Die Kritik und der Widerstand gegen die alleinige Machtposition der SED sowie das Fehlen tatsächlicher demokratischer Strukturen wurden von staatlicher Seite mit allen – auch gewalttätigen – Mitteln unterbunden. Einen Höhepunkt des oppositionellen Bürgerwiderstandes gegen das DDR-Regime und die pseudo-demokratischen Wahlen stellten die zu einem Volksaufstand ausgeweiteten Arbeiteraufstände am 16. und 17. Juni 1953 dar, die mit Hilfe des sowjetischen Militärs blutig niedergeschlagen wurden.[1213] Nach dem Mauerbau 1961 gab es jedoch kaum mehr öffentlichen Widerstand – zumindest nicht in diesen Ausmaßen.[1214] Erst ab Mitte der 1980er Jahre und dann besonders seit Anfang 1989 begannen sich in der Bevölkerung wieder Oppositionen zu bilden, bis das DDR-Regime Anfang November 1989 gestürzt werden konnte.[1215]

4. 2. 2. Zwischen Satellitenstaat und internationaler Anerkennung

„Was die außenpolitischen Möglichkeiten anbelangt, war die DDR eine Kreatur Moskaus, und hatte keine eigenen Möglichkeiten, viel zu entscheiden oder grundlegende Veränderungen in der Außenpolitik vorzunehmen. Was aber das Innere anbelangt, hatte die DDR sehr wohl Möglichkeiten, unabhängig zu agieren".[1216] Seit ihrer Gründung kämpfte die DDR um ihre internationale Anerkennung als Staat. Kurz nachdem die Bundesrepublik Deutschland durch das Inkrafttreten der Pariser Verträge im Mai 1955 ihre volle Souveränität durch die Beendigung des Besatzungsregimes erlangt hatte, erteilte die Sowjetunion der DDR ihre Souveränität. Bereits nach einer gescheiterten Außenministerkonferenz über die Frage nach der Zukunft

[1211] „In der Republik [existieren] Voraussetzungen für freie Wahlen in einem freien Land" (Pieck, zit. nach: Page 2019, S. 79); Kloth 2000, S. 278.
[1212] Kloth 2000, S. 186; ebd., S. 112.
[1213] Ebd., S. 186f.
[1214] Ebd., S. 186.
[1215] Ebd., S. 230ff.; Vorboten gab es bereits 1986 (siehe: Kloth 2000, S. 223).; Weber 2012, S. 110ff.
[1216] Jörg Baberowski, 2017, zit. nach: Seitz 2017.

Deutschlands, an der die Sowjetunion sowie die „Westmächte“ teilnahmen, hatte die Sowjetunion der DDR im März 1954 „erweiterte Souveränitätsrechte“ zugestanden, bevor sie im Sommer 1955 mit der Verkündigung der sogenannten „Zwei-Staaten-Theorie“ eine Wiedervereinigung Deutschlands durch die Aufgabe der DDR und ihres sozialistischen Status‘ ausschloss.[1217] Eine völkerrechtliche Anerkennung als souveräner Staat gelang der DDR jedoch endgültig erst in den frühen 1970er Jahren. Der am 21. Dezember 1972 zwischen DDR und BRD geschlossene Grundlagenvertrag bedeutete für die DDR ihre langersehnte internationale Anerkennung als Staat.[1218] Bis dato hatte die BRD durch ihren Alleinvertretungsanspruch, der besagte, dass die BRD die einzige legitime Vertretung des deutschen Volkes sei und damit auch nur sie deren Interessen vertreten könne, die DDR maßgeblich außenpolitisch isoliert.[1219] 1973 wurde die DDR sogar wie die BRD in die Vereinten Nationen aufgenommen. Diese internationale Anerkennung stellte einen enormen (außen-)politischen Erfolg für Erich Honecker dar, der erst seit Mai 1971 Generalsekretär des ZK der SED war und damit das de facto höchste politische Amt der DDR mit uneingeschränkten Entscheidungs- und Weisungsbefugnissen bekleidete. Bereits seit Mitte/Ende der 1960er Jahre hatte Honecker angefangen eine Opposition innerhalb des Politbüros um sich zu sammeln, die besonders die Außen- und Wirtschaftspolitik Ulbrichts kritisierte.[1220] Ähnlich skeptisch beobachtete dann Nikita Chruschtschows Nachfolger Leonid Breschnew, der seit seinem Amtsantritt 1964 den durch Chruschtschow eingeleiteten Kurs der Entstalinisierung beendete, Ulbricht und vor allem dessen Außenpolitik, die aus ersten Annäherungen an Westdeutschland unter der seit 1969 neuen Brandt/Scheel-Regierung bestand, bei gleichzeitiger Ablehnung des alleinigen Führungsanspruchs der Sowjetunion innerhalb des Ostblocks. Nach einem Brief von Honecker und zwölf weiteren der insgesamt zwanzig Politbüro-Mitglieder bzw. Kandidaten der SED zu Beginn des Jahres 1971 an Breschnew folgte schließlich am 3. Mai 1971 der erzwungene – offiziell gesundheitlich und altersbedingte – Rücktritt Ulbrichts und der Machtwechsel innerhalb der SED-Führung.[1221] Die Regierungszeit Honeckers beginnt damit kurz nachdem im August und Dezember 1970 bereits der Moskauer und der Warschauer Vertrag unterzeichnet worden waren, die die BRD und DDR sukzessive – über die Sowjetunion – angenähert und zur Entspannung der außenpolitischen Lage beigetragen hatten, und setzte sich im September 1971 mit dem Viermächteabkommen, das u.a. erste Reisefreiheiten zwischen DDR und BRD mit sich

[1217] Weber 2000, S. 176f.; Müller 2005, S. 10.
[1218] Page 2019, S. 200; Der Grundlagenvertrag zwischen BRD und DDR bedeutete: die Grenze zwischen BRD und DDR ist unverletzlich, wodurch der Alleinvertretungsanspruch der BRD, bzw. die Hallstein-Doktrin, aufgegeben wird. Das Ziel war eine gutnachbarliche Beziehung, jedoch wird die DDR von der BRD weiterhin nicht offiziell als Staat anerkannt, darum wurden z.B. auch keine Botschaften eingerichtet.
[1219] Page 2019, S. 200.
[1220] Roesler 2016, S. 31.
[1221] Ebd., S. 31.

brachte, und schließlich 1972 und 1973 mit der offiziellen und internationalen Anerkennung der DDR als souveränem Staat fort.[1222] All dies bedeutet für die DDR unter Honecker zu Beginn der 1970er Jahre einen deutlichen Zuwachs an (außen-)politischer Macht und entsprechenden Handlungsmöglichkeiten sowie an internationalem, innen-wie außenpolitischem Ansehen. In den ersten fünf Jahren nach dem Machtwechsel an der Parteispitze zeigten sich so auch innenpolitische Liberalisierungen, die im Dienste der Steigerung des außenpolitischen Renommees der DDR standen.[1223] Erich Honecker hatte zudem genügend Rückhalt in den eigenen Reihen innerhalb des Politbüros der SED und die Unterstützung der sowjetischen Führung, die seine Machtübernahme ermöglichten.

4. 2. 3. Wirtschaftspolitik

Die Politik der Honecker-Regierung wurde schon mit Amtsantritt „überpointiert und demonstrativ als etwas Neues herausgestellt", wobei tatsächlich zahlreiche Kontinuitäten mit der Ulbricht-Politik auszumachen sind.[1224] Grundlegend anders positionierte sich Honecker außenpolitisch in Bezug auf die Sowjetunion, der er nun die DDR wieder anzunähern suchte, als auch innenpolitisch hinsichtlich der Wirtschaftspolitik, die mit einer erneuten Hinwendung zur Planwirtschaft im Grunde wieder mehr dem sowjetischen Vorbild folgte, aber vor allem eine deutliche Abkehr von der unter Ulbricht vorangetriebenen Wirtschaftspolitik bedeutete.[1225]

Seit Beginn plante man die Wirtschaft in der DDR zentral, erst in einem Zweijahresrhythmus (1949-1950) und dann nach dem Vorbild der Sowjetunion in Fünfjahresplänen. Mit dem 1959 als Siebenjahresplan verabschiedeten Programm trat als neue „ökonomische Hauptaufgabe" allerdings das erklärte Ziel der DDR-Führung hinzu, konkret an das Konsumniveau Westdeutschlands anzuschließen und dieses zu übertreffen.[1226] Damit sollte „die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung gegenüber der Herrschaft der imperialistischen Kräfte im Bonner Staat eindeutig bewiesen" werden.[1227] 1960 stand bereits fest, dass die Ziele des Siebenjahresplanes, der erst 1959 verabschiedet worden war, nicht erreicht werden würden.[1228] Anfang 1963 – es war weiterhin nicht gelungen das Wirtschaftswachstum auf ein höheres Niveau anzuheben, geschweige denn an das Konsumniveau Westdeutschlands anzu-

[1222] Müller 2005, S. 10.
[1223] Page 2019, S. 127.
[1224] Hermann Weber: Geschichte der DDR, München 1999, S. 373ff., zit nach: Zervosen 2016, S. 214.
[1225] Siehe: Roesler 2016.
[1226] Roesler 2016, S. 18.
[1227] Siebenjahresplan 1959-1965, zit. nach: Roesler 2016, S. 18.
[1228] Roesler 2016, S. 18; ebd. S. 24.

schließen – trat schließlich der „Perspektivplan bis 1970“ in Kraft, der damit den Siebenjahresplan, der eigentlich noch bis 1965 hätte laufen sollen, nach fünf Jahren, aber ohne offizielles Eingeständnis eines Scheiterns, frühzeitig beendete.[1229] Das Einholen „auf dem Gebiet der Arbeitsproduktivität bis spätestens 1965“ war nun nicht mehr dezidierter Bestandteil des neuen Wirtschaftsplanes.[1230] Stattdessen beschloss Ulbricht in dieser wirtschaftlichen Krisensituation 1963 mit dem Neuen Ökonomischen System der Leitung und Planung (NÖS) eine Reformierung der Planwirtschaft durchzuführen.[1231] Zeitgleich gestand die politische Führung nun erstmals öffentlich Fehler in der Wirtschaftspolitik der 1950er Jahre ein.[1232] Mit dem NÖS wurde die Wirtschaft gegenüber der Politik sowie der sozialistisch-kommunistischen Ideologie bevorzugt und die sozialistische Marktstruktur der Planwirtschaft um kapitalistische Marktmechanismen ergänzt, die ähnlich wie die Neue Ökonomische Politik (NÖP) in den 1920er Jahren in der Sowjetunion durch ein System der Preisbildung am Wert sowie einer Stärkung der freien Marktkräfte und ihrer Investitionstätigkeit zu einem wirtschaftlichen Aufschwung führten, der allerdings mit dem zunehmenden Verlust staatlicher Kontrolle einherging.[1233] Zudem konnte die DDR mit dem NÖS weiterhin bei weitem nicht an die BRD anschließen, die sich ebenso in einer guten konjunkturellen Lage befand.[1234] War zwar der Anschluss an das Konsumniveau der Bundesrepublik Mitte der 1960er Jahre nicht mehr das maßgebende Kriterium, so blieb er doch für die DDR-Führung bis Anfang der 1970er Jahre und für die Bevölkerung bis zur Auflösung der DDR eine ubiquitäre Bezugsgröße der (Wirtschafts-)Politik und des Alltags, die höher wog als ein Vergleich mit den sozialistischen „Bruderstaaten“.[1235] Der Anschluss an das quantitative wie auch qualitative Niveau der Wirtschaft Westdeutschlands und der „Westprodukte“ blieb so trotz der Änderungen des Wirtschaftsprogramms, das diese Konkurrenz nicht mehr zur zentralen Aufgabe gemacht hatte, weiterhin ein entscheidendes Ziel der DDR-Führung.[1236] Als Hauptgrund für den nach wie vor vorhandenen Rückstand der DDR-Wirtschaftspolitik vermutete die DDR-Führung um Ulbricht ein zu niedriges „wissenschaftlich-technische[s] Niveau der DDR-Erzeugnisse“.[1237] Deshalb fokussierte das Regime seit Mitte 1968 erneut eine Neuausrichtung der Wirtschaftspolitik unter dem Motto „Überholen, ohne einzuholen“, wobei besonders die Bereiche Technik/Elektrotechnik

[1229] Ebd., S.22ff.
[1230] Ebd., S. 24.
[1231] Ebd., S. 25f.
[1232] Ebd., S. 25f.
[1233] Ebd., S. 25ff.
[1234] Ebd., S. 26f.
[1235] Page 2019, S. 127.
[1236] Roesler 2016, S. 26.
[1237] Ebd., S. 27.

und der wissenschaftliche Gerätebau mit den dort als zukunftsweisend identifizierten Entwicklungen und Produkten gefördert, die betrieblichen Investitionstätigkeiten aber beibehalten werden sollten.[1238] Durch die Entwicklung neuer Produkte und Verfahren, die in Westdeutschland gar nicht erst existierten, sollte nun Westdeutschland nicht in der Konkurrenz übertroffen, sondern direkt überholt werden. Entsprechende „Grundsatzregelungen für die Gestaltung des ökonomischen Systems des Sozialismus in der DDR im Zeitraum 1971 bis 1975" gab der Ministerrat der DDR 1970 heraus.[1239] Noch bevor dieser Fünfjahresplan 1971 in Kraft treten konnte, hatte „das Politbüro [im September 1970] am Generalsekretär vorbei Korrekturen des Wirtschaftsprogramms" beschlossen.[1240] Die nicht realisierten Prognosen für 1969 und 1970 sowie die weit hinter dem Soll zurückbleibende Arbeitsproduktivität hatten kurz zuvor dazu geführt, dass sich „die Parteiführung […] Mangelerscheinungen bei der Versorgung der Bevölkerung eingestehen musste.[1241] In diesem ökonomisch und sozial labilen Zustand der DDR konnte schließlich Erich Honecker im Mai 1971 mit Hilfe der Oppositions- und Antireform-Gruppe im Politbüro und durch die Unterstützung Breschnews Walter Ulbricht im Amt des Generalsekretärs ablösen. In der Folge leitete das Honecker-Regime insbesondere hinsichtlich der Wirtschaftspolitik einen entscheidenden Kurswechsel in der DDR ein.

Auf dem 8. Parteitag der SED im Juni 1971 erklärte Honecker die „weitere[…] Erhöhung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus des Volkes auf der Grundlage eines hohen Entwicklungstempos der sozialistischen Produktion und des Wachstums der Arbeitsproduktivität" zum Hauptziel des nächsten Fünfjahresplanes.[1242] Von den ambitionierten Aufhol- und Reformplänen und den teilweise frei agierenden Marktkräften wurde sich politisch endgültig verabschiedet und dagegen „die zentralistische Entscheidungs- und Kontrollstruktur, von der Ulbricht 1963 mit dem NÖS Abschied genommen hatte, erneut eingeführt".[1243] Die neue ökonomische Leitlinie der „untrennbaren Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik" stellte der Bevölkerung konkret die bessere Abdeckung ihrer Bedürfnisse (Konsum: Wohnung, Kleidung, Lebensmittel) in Aussicht anstatt ehrgeizige Wachstums- und Konkurrenzpläne zu verfolgen, die in der Vergangenheit kaum und nicht langfristig zu Verbesserungen innerhalb der Bevölkerung sowie nicht zu dem ersehnten Anschluss an die Ökonomie Westdeutschlands geführt hatten.[1244] Ohnehin war Westdeutschland mit der sich spätestens seit 1970 andeuten-

[1238] Ebd., S. 27f.
[1239] Ebd., S. 17; ebd. S. 28.
[1240] Ebd., S. 31; ebd. S. 37.
[1241] Hermann Weber: Geschichte der DDR, München 1999, S. 369, zit. nach: Zervosen 2016, S. 215.
[1242] Kuhrmann 2006, S. 29.
[1243] Roesler 2016, S. 35f.
[1244] Ebd., S. 37.

den Etablierung der DDR als eigenständigem Staat kein Land mehr, dem sich die DDR-Führung unter Honecker auf Grund einer gemeinsamen deutschen Vergangenheit anzunähern suchte.[1245]

Mit dieser neuen Ausrichtung der Wirtschaftspolitik fand eine entschiedene Abkehr von der von Honecker lange intern kritisierten und im Laufe der 1960er Jahre immer wieder problematisch gewordenen Wirtschaftspolitik Ulbrichts statt, die zu zahlreichen Preissteigerungen und steigendem Unmut in der Bevölkerung geführt hatte. 1970/71 waren auf Grund fehlender Zulieferungen sowie neuer Gerüchte über Preissteigerungen – auch für Lebensmittel – erneut Arbeiterstreiks und Demonstrationen ausgebrochen, die dem steigenden Unmut innerhalb der Bevölkerung Ausdruck verliehen. Mit Amtsantritt Honeckers wurden nun der Lohn und die Renten erhöht, die verstärkte Produktion von Konsumgütern beschlossen, die Preisstabilität für alltägliche Konsumgüter als Ziel gesetzt und ein umfangreiches Wohnungsbauprogramm für die Jahre 1971 bis 1975 und später für 1976 bis 1980 verabschiedet.[1246] All das sollte den Lebensstandard der Bevölkerung und damit deren Zufriedenheit erhöhen. Dies gelang schließlich in den 1970er Jahren, besonders in der ersten Hälfte, in der nicht zuletzt auf Grund einer internationalen Konjunktur das Lebensniveau kontinuierlich stieg, bevor im Laufe der 1980er Jahre die Ausmaße der katastrophalen Wirtschaftslage des Landes zunehmend sichtbar wurden.[1247]

Die Reformen sollten zu Beginn der 1970er das Vertrauen in die neue Honecker-Führung stärken, oppositionelle Stimmungen mindern, die schon so häufig stattgefundenen Demonstrationen und Streiks aufgrund von Versorgungsengpässen und Preissteigerungen verhindern und somit auch neben dem außenpolitischen Machtzuwachs die innenpolitische Ebene der Macht der SED absichern und ausbauen. Mit Honeckers neuem Wirtschaftskurs, der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik, sollte nicht nur die Zufriedenheit der Bevölkerung und damit die Macht der SED-Führung gesichert werden, sondern zudem die neue Regierung legitimiert werden – den Palast der Republik wird es in diesem Kontext als „Herrschaftsarchitektur“ wie auch Utopisierungsraum zu verorten gelten. Das neue Selbstverständnis der DDR als ein international anerkannter Staat und die neue innenpolitische, wirtschaftliche und sozialpolitische Ausrichtung fanden mit dem Palast der Republik ihre architektonische und städtebauliche Umsetzung. Die Umbenennung des Bundes Deutscher Architekten in der DDR (BDA/DDR, 1952 gegründet) Ende März 1971 in BdA (Bund der Architekten der DDR) drückte schon zuvor äußerlich die Absage an Westdeutschland, die „deutsche Nation“, bei

[1245] Ebd., S. 36.
[1246] Zervosen 2016, S. 218.
[1247] Ebd., S. 216.

gleichzeitiger Aufwertung des eigenen Landes als Nation sowie den Bruch mit dem ursprünglich 1903 gegründeten Bund Deutscher Architekten (BDA) als einer kapitalistischen und individualistischen, dem „individuellen Schöpfertum“ verschriebenen Architektenvereinigung aus.[1248] Gleiches gilt für die Umbenennung der Zeitschrift „Deutsche Architektur“ in „Architektur der DDR“ – die DDR war nun ein anerkanntes Land, das stolz den eigenen Namen zur Schau stellte.

4. 3. Architektur- und Städtebaupolitik in der DDR der 1950er bis 1970er Jahre

4. 3. 1. Sozialistischer Realismus und nationale Traditionen

Nach der Gründung der DDR begannen alsbald, ganz nach sowjetischem Vorbild, die Planungen zum repräsentativen Umbau der Städte mit der Betonung der Stadtzentren – oftmals durch entsprechende Höhendominanten, wie sie sich in der Folge des Wettbewerbes zum Palast der Sowjets als städtebauliche Leitbilder etabliert hatten. Es ging nun in erster Linie um den „repräsentativ-monumentalen Umbau der großen Städte“, der dem neuen sozialistischen Land auch gerade im Gegensatz zu der im selben Jahr gegründeten Bundesrepublik Deutschland zur „Demonstration der Überlegenheit des Sozialismus“ dienen sollte.[1249] Die DDR und die SED-Führung mussten sich sowohl als neuer Staat als auch als sozialistischer Staat ohne eigene nationale Traditionen und Geschichte behaupten und legitimieren.[1250] Die Architektur und der Städtebau sollten dabei jedoch nicht wie in der Sowjetunion „national in der Form“ und „sozialistisch dem Inhalt nach“ sein, sondern zwar „national in der Form“, aber analog zu dem neuen Staatsnamen und der verfassungsrechtlichen – wenn auch nicht tatsächlichen – Wahrung grundlegender demokratischer Elemente „demokratisch dem Inhalt nach“ sein.[1251] Das Aussehen dieser neuen Architektur musste wie beim Palast der Sowjets jedoch erst noch entwickelt werden, auch wenn man in der DDR den Vorteil hatte schon auf das sowjetische Vorbild und den Sozialistischen Realismus als Orientierungshilfen zurückgreifen zu können. Im Frühjahr 1950 fand eine sechswöchige, von Kurt Liebknecht, u.a. Direktor des Instituts für Städtebau und Hochbau im Ministerium für Aufbau, organisierte Reise nach Moskau statt, die nachfolgend zu der Verabschiedung der sogenannten „Sechzehn Grundsätze“ führte, die dann die ersten Jahre der DDR-Baupolitik bestimmten.[1252] Der Minister für Aufbau, Lothar Bolz, hatte diese Reise als Grundlage für die Ausarbeitung entsprechender zukünftiger Städtebau- und Architekturrichtlinien im November 1949 vorgeschlagen und war selbst einer der sechs

[1248] Ebd., S. 224ff.
[1249] Kuhrmann 2006, S. 13.
[1250] Kloth 2000, S. 122.
[1251] Zervosen 2016, S. 74.
[1252] Ebd., S. 70; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 162.

Reiseteilnehmer.[1253] Entgegen der seit Staatsgründung verfolgten Absicht, die Architektenschaft zu vergesellschaften sowie staatlich zu organisieren und unter staatliche Kontrolle zu stellen, konnte nun besonders zunächst Kurt Liebknecht seine Sonderrolle durch die Organisation dieser Moskaureise ausbauen.[1254] Liebknecht, der zuvor, seit den frühen 1930er Jahren, in der Sowjetunion gearbeitet und dort u.a. auch einen Entwurf für den Palast der Sowjets eingereicht hatte, trat zu Beginn der 1950er Jahre bereits als Leiter von zwei der drei neugegründeten staatlichen Architektur- und Städtebauinstitutionen – des Instituts für Städtebau und Wohnungsbau, dessen Nachfolger die Deutsche Bauakademie (DBA) wird, und des Entwurfsinstituts, „das für die Umsetzung dieser Leitlinien in die Praxis zuständig war" – auf.[1255] Nach der Rückkehr der Moskaureisenden – der „Regierungsdelegation" – wurden die seit 1945 kontrovers geführten Debatten über eine Nachkriegs- und dann konkret sozialistische, „nationale" und „demokratische" Architektur und die damit einhergehenden Fragen nach den eigenen DDR-Traditionen für beendet erklärt.[1256] Bei der Ost-Berliner Architektentagung, die anlässlich der Moskaureise am 3. Juni 1950 stattfand, wurde den Architekten – nach den auch hier zunächst noch aus verschiedenen Perspektiven diskutierten Fragen und diversen Meinungsäußerungen über das Aussehen einer neuen DDR-Architektur sowie eines neuen DDR-Städtebaus – durch entsprechende Zurückweisungen und Maßregelungen Liebknechts sowie Bolz' deutlich gemacht, dass das Beharren auf „professionelle[r] und fachliche[r] Eigenständigkeit" zukünftig nicht mehr tolerierbar sein werde, sondern es sich nun engagiert in den Dienst der nationalen Formfindung zu stellen galt.[1257] Die bei der Tagung vorgetragenen, kurz zuvor unter der Leitung Liebknechts und u.a. durch die Mitarbeit Colleins ausgearbeiteten Leitlinien für diese neue Architektur, die nun die eher „vage[n] Vorstellung einer ‚schönen sozialistischen deutschen Stadt'" konkretisierten, erteilten der Charta von Athen, der „modernen", „konstruktivistischen" und „kosmopolitischen" Stadt und ihrer Architektur, eine Absage.[1258] Stattdessen sahen sie neben einer Orientierung am Klassizismus, der, da er die „letzte

[1253] Flierl 2018, S. 53; Zervosen 2016, S. 70f.; Reiseteilnehmer: Kurt Liebknecht (ehem. Mitarbeiter Hans Poelzigs, ehem. Mitarbeiter Ernst Mays in Moskau, ab 1951 Präsident der Bauakademie), Kurt W. Leucht (Leiter des Stadtplanungsamtes Dresden), Edmund Collein (ehem. Bauhaus-Student, ab 1951 Vizepräsident der Bauakademie, 1966-1975 Präsident der BdA/DDR), Waldemar Alder (ehem. Bauhaus-Student, im Industrieministerium für Architektur und Stadtplanung zuständig), Lothar Bolz (Minister für Aufbau), Walter Pisternik (Hauptabteilungsleiter Architektur).
[1254] Zervosen 2016, S. 70ff.
[1255] Ebd., S. 67; ebd. S. 69; Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Institut Kunst- und Baugeschichte/Fachgebiet Kunstgeschichte: Eintrag zu Liebknecht, Kurt, URL: https://kg.ikb.kit.edu/arch-exil/370.php (18.8.2020).
[1256] Zervosen 2016, S. 74ff.; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 162ff; siehe zu den Diskussionen im Frühjahr 1950: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 164ff.
[1257] Zervosen 2016, S. 75; ebd., S. 79.
[1258] Kuhrmann 2006, S. 13; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 163f.; ebd., S. 166; Sechszehn Grundsätze in verschiedenen Entwurfsphasen, nahezu vollständig abgedruckt in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 172f.

Architektur-Epoche [sei], deren Bauwerke eine starke künstlerische Idee trugen, die aber ebenso ihre Nutzfunktion erfüllten", als nationale Tradition vereinnahmt wurde, eine im Wesentlichen an sowjetisch-stalinistischen Prinzipien orientierte, verdichtete, silhouettierte und mit zentralen Achsen sowie Plätzen durchzogene Stadt vor.[1259] Das monumental ausgebildete Stadtzentrum sollte als Kern der Stadt fungieren und die „wichtigsten politischen, administrativen und kulturellen Stätten" aufnehmen.[1260] Als „Sechszehn Grundsätze des Städtebaus" wurden diese neuen, verbindlichen Leitbilder am 27. Juli 1950 verabschiedet, fanden nachfolgend Eingang in das Aufbaugesetz und bestimmten so landesweit den Städtebau und die Architektur.[1261] Dies bedeutete für die Architekten, die weiterhin eine Rolle im zukünftigen Planungsbetrieb spielen wollten, sich aktiv der neu formulierten baupolitischen Linie anzuschließen.[1262] Neben formal-gestalterischen Aspekten wurden mit den „Sechzehn Grundsätzen" auch symbolische, ideologisch-utopische Aufgaben von Architektur und Städtebau festgehalten, wie wir sie schon in vergleichbarer Weise aus der Sowjetunion der 1930er Jahre kennen. So sollte etwa „[d]ie Stadt […] in Struktur und architektonischer Gestaltung Ausdruck des politischen Lebens der herrschenden Klasse und des nationalen Bewußtseins des Volkes" sein.[1263]

In der Folge war es weiterhin Liebknecht, der das Architekturgeschehen bestimmte und sich maßgeblich für die Neubesetzungen von zentralen Positionen in dem jetzt staatlichen Architekturbetrieb verantwortlich zeichnete – namentlich von Hermann Henselmann, Richard Paulick sowie Hanns Hopp.[1264] Alle drei Architekten hatten sich während und/oder nach der Juni-Tagung 1950 schließlich „einsichtig" gezeigt: sie durchliefen das ebenfalls schon aus der Sowjetunion bekannte Ritual, öffentlich ihren früher vertretenen Positionen abzuschwören und erklärten sich damit sowohl bereit sich der staatlichen Kontrolle – wie auch Liebknecht – unterzuordnen als auch sich ganz der Entwicklung der neuen Architektur zu verschreiben.[1265] Alle drei Architekten waren nachfolgend an dem prestigeträchtigen Ausbau der Stalinallee (ab Ende 1961 Karl-Marx-Allee) beteiligt, wobei „die Bauten an der Stalinallee [nach Robert Siewert, Hauptabteilungsleiter im Ministerium,] die Visitenkarte der Deutschen Demokratischen

[1259] Vortrag Liebknecht, gehalten bei der Arbeitstagung der freien Architekten, 19.6.1950, zit. nach: Zervosen 2016, S. 72; ebd., S. 75ff.
[1260] Zervosen 2016, S. 72; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 173; Sechzehn Grundsätze, Nr. 6 zit. nach: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 173.
[1261] Zervosen 2016, S. 70.
[1262] Ebd., S. 72; ebd. S. 75ff.
[1263] Sechzehn Grundsätze, Nr. 1, zit. nach: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 172f.
[1264] Zervosen 2016, S. 75f.; ebd., S. 82.
[1265] Ebd., S. 74ff.; ebd., S. 79; siehe auch u.a.: ebd., S. 52.

Republik“ werden sollten und als „Grundstein des Aufbaus zum Sozialismus“ inszeniert wurden.[1266]

Im Dezember 1951 erhielten Paulick (1903-1979), Hopp (1890-1971) und Henselmann (1905-1995) als sogenannte Meisterarchitekten drei eigens für den Bau der Stalinallee gegründete Meisterwerkstätten an der neu eröffneten Deutschen Bauakademie – als Zusammenschluss des Instituts für Städtebau und Hochbau und des Instituts für Bauwesen –, womit sie im Gegensatz zu den anderen Architekten deutlich mehr Planungs-, Entwurfs- und Ausführungsfreiheiten sowie weitere Privilegien genossen.[1267] Den ersten Bauabschnitt der Stalinallee (1952-1956) – das Prestigeprojekt des Aufbaus der sozialistischen Hauptstadt der DDR – leiteten damit keine nur anonymen Kollektive, sondern drei ehemalige Bauhaus-Schüler.[1268] Josef Kaiser, der später am Palast der Republik beteiligt war, leitete die Arbeiten für die Gebäude(-typen) des zweiten Bauabschnitts zwischen Strausberger Platz und Alexanderplatz (ab 1959), wobei dieser zentrumsnähere Abschnitt der Stalinallee nach (bau-)politischen und bautechnischen Veränderungen einen höheren Grad an Homogenität sowie kaum mehr künstlerische Elemente an den Fassaden aufwies – außer Kacheln aus Meißner Porzellan, die auch beim Bauabschnitt 1 Verwendung gefunden hatten.[1269]

Mit den Meisterwerkstätten wurde erneut die staatlich angestrebte „Vergesellschaftung des Architektenberufs“ sowie die „Entpersonalisierung des Entwurfs“ im Bereich der Architektur unterlaufen und blieb im Grunde im gesamten Verlauf der DDR-Geschichte, – besonders aber bis Mitte der 1950er Jahre[1270] – parallel zu den vergesellschafteten staatlichen Entwurfsbüros bestehen.[1271] Unter der Führung und durch den maßgeblichen Einsatz Liebknechts – und der Staats- und Parteispitze sowie deren Vertretern – setzten sich so in den 1950er Jahren die Grundzüge der DDR-Architektur durch, die sich weitestgehend am sowjetischen bzw. Moskauer Vorbild orientierten und sich dabei gegen „anglo-amerikanische“, „formalistische“ Architektur sowie Bauhaus-Architektur richteten.[1272] Zudem bezog die neue Baupolitik bzw. die „nationale Form“ durch ihren Rekurs auf den (preußischen) Klassizismus, der nach Henselmann – im Rückgriff auf Georg Lukács – auf die „humanistische Linie“ („Schlegel, Kleist und

[1266] Besprechung am 17. Mai 1950, BArch, Abt. Potsdam, DH 1/44476, zit. nach: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 187; Dolff-Bonekämper 2017, S. 24ff.; zur Stalinallee siehe u.a.: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 187ff.; ebd., S. 270-391; siehe auch: Haspel, Jörn/Flierl, Thomas: Karl-Marx-Allee und Interbau 1957. Konfrontation, Konkurrenz und Koevolution der Moderne in Berlin, Berlin 2017.
[1267] Zervosen 2016, S. 82f.; Salomon 2016, S. 1.
[1268] Ebd., S. 1.
[1269] Ebd., S. 4; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 299.
[1270] Zervosen 2016, S. 85
[1271] Ebd., S. 75f.
[1272] Der Gegenspieler zum Formalismus ist in diesen Diskussionen zumeist der Realismus (Zervosen 2016, S. 79); Zervosen 2016, S. 77; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 166.

Schinkel“) verweise, vermeintlich Stellung gegen die NS-Architektur, die in der Tradition der „romantischen Linie“ stehe.[1273]

4. 3. 2. Post-stalinistisches Architekturgeschehen bis in die frühen 1970er Jahre

Mit dem Tod Stalins im März 1953 und im Umfeld des Juniaufstandes 1953 kam es auch im Bereich der Architektur in der DDR zu Versuchen, die Architekturlandschaft zu reformieren.[1274] Während viele Architekten ein liberaleres und stärker personalisiertes Entwurfssystem forderten, versuchte der Staat letztlich die Architektenschaft weiter in den Dienst des Staates zu stellen.[1275] Als Resultat wurde zwar kaum einer der Reformvorschläge der Architektenschaft umgesetzt, jedoch wurde das Bauwesen, das zuvor „im Wesentlichen durch die DBA und die drei Meisterarchitekten gelenkt“ worden war, nun zum Zwecke eines schnelleren Aufbaus dezentralisiert, was folglich weniger direkte Kontrolle „von oben“ bedeutete.[1276] Darüber hinaus schränkte der Staat die Kompetenzen und Privilegien der Meisterwerkstätten ein und setzte im gleichen Zuge einzelne, sogenannte Chefarchitekten in Berlin und weiteren großen DDR-Städten ein, die nach sowjetischem Vorbild als regionale Unterabteilungen das Architekturgeschehen in Absprache mit anderen zuständigen Abteilungen steuern und die volkseigenen Entwurfsbüros entlasten sollten – Henselmann wurde in Folge dessen, im Juli 1953, vom Meisterarchitekten zum Chefarchitekten Berlins ernannt (bis 1958).[1277]

Chruschtschow läutete schließlich mit seiner Rede auf der Allunionstagung der Bauschaffenden in Moskau am 7. Dezember 1954 (DDG 30.11 S353), die im Januar 1955 in der DDR unter dem Titel „Besser, billiger, schneller bauen“ im Auftrag des Ministeriums für Aufbau publiziert wurde, eine Kehrtwende in der Baupolitik und zukünftigen Architektur- und Stadtgestaltung ein.[1278] Er sprach sich gegen das zu teure, zu langsame und teils bautechnisch schlecht ausgeführte, auf Repräsentation fokussierte, sowjetische Baugeschehen der Stalin-Zeit der 1930er bis frühen 1950er Jahre aus.[1279] Dadurch vollzog „sich im Bauwesen der DDR und dem aller sozialistischen Staaten ein tiefgreifender Wandlungsprozess“, der mit architektonisch-urbanistischen Neuausrichtungen einherging.[1280] In Folge dessen rückten in der DDR besonders die zuvor vernachlässigte Typenprojektierung und -entwicklung sowie das industrielle Bauen in den Vordergrund, die den neuen Anforderungen an das sozialistische Bauen

[1273] Ebd., S. 166; Müller 2005, S. 21.
[1274] Zervosen 2016, S. 86 f.
[1275] Ebd., S. 87ff.
[1276] Ebd., S. 97f.; ebd., S. 101.
[1277] Ebd., S. 98ff.; Flierl 2018, S. 70.
[1278] Zervosen 2016, S. 103; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 353.
[1279] Zervosen 2016, S. 103.
[1280] Salomon 2016, S. 5; Zervosen 2016, S. 103.

durch kostengünstigere und schneller realisierbare Lösungen Rechnung tragen sollten.[1281] Durch einen Ministerratsbeschluss vom 21. April 1955 erhielt das Ministerium für Aufbau eine modifizierte Struktur, die u.a. den „Bereich Technik und Entwurf unter Leitung des Staatssekretärs und 1. Stellvertreters des Ministers [für Aufbau] (Gerhard Kosel) mit einer Hauptabteilung Technik (Alfred Lux) und einer Hauptverwaltung Städtebau und Entwurf (Walter Pisternik)“ stellte.[1282] In dem nun vor allem auf die Industrialisierung des Bauens fixierten Architekturbetrieb arbeiteten so Gerhard Kosel aber auch etwa Benny Heumann in vorderster Front mit.[1283] Diese Neuorientierung in der Baupolitik wurde seit Ende der 1950er Jahre und besonders seit den frühen 1960er Jahren nicht nur als bautechnische, sondern dann – vor allem im Repräsentationsbau – auch als ästhetisch-gestalterische Veränderung in der Architektur in Form einer sogenannten „nachgeholten Moderne“ sichtbar.[1284] Im Zuge dessen fand auch eine Rehabilitierung des Bauhauses und seiner Architekturen statt, die in den 50er Jahren als „International Style“ noch strikt abgelehnt worden war. Erst nach dem Mauerbau ergab sich ein „Freiraum zur selbständigen Aneignung moderner Traditionslinien“ ohne „peinliche[…] Verwechslungsgefahren“.[1285] Neben der rationalen, funktionalen Ausrichtung in der Architektur, die mit der Fokussierung auf das industrielle Bauen Mitte der 1950er eingeläutet worden war, trat so zu Beginn der 1960er Jahre auch eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte und dem internationalen, nicht nur sozialistischen Baugeschehen auf.[1286] Mit den ab 1960 erarbeiteten Ergänzungen und Modifikationen der „Sechszehn Grundsätze“ im Rahmen der ersten Theoretischen Konferenz der Deutschen Bauakademie und der Allunions-Städtebaukonferenz in Moskau 1960 setzte sich eine Abwendung vom Bauen nach nationalen Traditionen und eine Hinwendung zu einer an Typenserien orientierten Gestaltung sowie „moderner“ Architektur fort und eine an Prinzipien des Funktionalismus orientierte Architektur etablierte sich als neues Leitkonzept.[1287] Das sozialistisch-realistische und am Klassizismus orientierte Baugeschehen der späten 1940er und 1950er Jahre wich in den 1960er und 1970er Jahren dem Ideal des „Neuen Bauens“ und im Wohnungsbau dem Statut des Plattenbaus.[1288]

Der neue wirtschaftspolitische Kurs unter Honecker sowie die daraus resultierenden Devisen- und Rohstoffkrisen verstärkten in den 70er Jahren, besonders aber seit Mitte der 70er Jahre, die Spartendenz im Wohnungsbau wiederum zu Lasten der formal-ästhetischen Gestaltung

[1281] Ebd., S. 105.
[1282] Bundesarchiv, Ministerratsbeschluss vom 21.4.1955.
[1283] Zervosen 2016, S. 104.
[1284] Ebd., S. 104; Topfstedt 1996, S. 39ff.
[1285] Tönnesmann 1997, S. 130.
[1286] Zervosen 2016, S. 152.
[1287] Ebd., S. 150.
[1288] Ebd., S. 150f.

sowie der Qualität.[1289] Es wurde an der Entwicklung eines noch homogeneren, in der Anzahl der Bauelemente stärker limitierten und landesweit einsetzbaren Einheitssystems für den Wohnungsbau gearbeitet.[1290] Der Auftrag für die Entwicklung des „Einheitssystems Bau" wurde noch unter Ulbricht erteilt, aber dann mit der Wohnungsbauserie 70 (WBS 70) unter Honecker in einer gesteigert einheitlichen Form realisiert.[1291] Die WBS 70 stellte somit als im Grunde gleichbleibende Serie – mit durch den Bauteilkatalog vorgegebenen Variationsmöglichkeiten – und universell einsetzbares Massenprodukt einen Höhepunkt der Sparmaßnahmen in der Baupolitik dar und stand im Zusammenhang mit der durch das Wohnungsbauprogramm angestrebten schnellen Schaffung von bezahlbarem Wohnraum.[1292] Damit konnte noch kostengünstigerer Wohnraum geschaffen und das Wohnbauprogramm zu Beginn der 70er intensiviert werden – die Architekten hatten hier als individuell schaffender Berufsstand kaum mehr Bedeutung.[1293] Die Architektur des Wohnungsbaus wurde in ihren ästhetischen Qualitäten unter der Honecker-Führung weiter abgewertet und der standardisierte, typisierte Wohnungsbau aufgewertet. Seit Mitte der 70er Jahre wurde auf Grund des Rohstoffmangels und des damit einhergehenden Zementmangels bei gleichzeitig steigender Bautätigkeit zunehmend auf Ersatzstoffe zurückgegriffen, die zudem mit Qualitätseinbußen einhergingen.[1294] Dennoch konnte durch das Wohnungsbauprogramm in den 1970er und 1980er Jahren tatsächlich ein deutlicher Zuwachs an Wohnraum verzeichnet werden. „Die Projekte für die Stadtzentren wurden hingegen, sofern sie schon begonnen worden waren, zu Ende geführt oder aber ad acta gelegt, wenn sie noch nicht über das Planungsstadium hinausgekommen waren".[1295] Stattdessen entstanden in den 1970er und 1980er Jahren vermehrt Kulturbauten und weniger politisch-administrative Architekturen. Der Palast der Republik stellt dabei eine Ausnahme dar.

4. 3. 3. Zentralisierungen

So stellen die frühen 1960er Jahre vermeintlich paradoxerweise – denn just im August 1961 wurde der Bau der Berliner Mauer begonnen, nachdem bereits 1960 der „Schießbefehl" an dem Grenzübergang nach Westdeutschland eingeführt worden war – auch die Zeit dar, in der Liberalisierungen im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich der DDR stattfanden.[1296] Wolfgang Engler ist zuzustimmen, wenn er schreibt, „[d]ie Weisheit der Macht gebot, ein

[1289] Ebd., S. 221.
[1290] Ebd., S. 224; ebd., S. 218ff.
[1291] Ebd., S. 218f.
[1292] Ebd., S. 218ff.
[1293] Ebd., S. 239.
[1294] Ebd., S. 220.
[1295] Ebd., S. 218.
[1296] Ebd., S. 151.

seiner äußeren Bewegungsfreiheit beraubtes Volk durch innere Bewegungsfreiheiten loyal und leistungsbereit zu stimmen", wodurch die innenpolitischen Liberalisierungstendenzen durchaus nachvollziehbar scheinen.[1297]

Die kurzfristigen Liberalisierungen und Internationalisierungen in der Kulturpolitik ließen jedoch bereits seit 1963 wieder nach und erreichten offiziell mit dem Kulturplenum im Jahr 1965 ihr vorläufiges Ende.[1298] Für den Bereich der Architektur benennt Tobias Zervosen das DBA-Plenum 1963, das sogenannte „Müggelturmgespräch[,] als Höhe- und schicksalhafte[…][n] Wendepunkt der Aufbruchsstimmung", die noch zu Beginn der 1960er Jahre innerhalb der Architektenschaft auszumachen gewesen war.[1299] Wolfgang Junker, seit 1963 neuer Minister für Aufbau (jetzt MfB, zuvor Ernst Scholz), lud dabei die Architekten 1963 in den Berliner Müggelturm ein, um mit „ihnen *auf Augenhöhe*" – ganz im Sinne der Staatsideologie als aktive Kommunikation zwischen Staatsvertretern und dem Volk – über den zukünftigen sozialistischen Aufbau zu diskutieren.[1300] Nach diesem Gespräch zwischen Junker und der Architektenschaft, das die Fachzeitschrift „Deutsche Architektur" in der Folge (ohne staatliche Autorisierung) publizierte, wurde ein Plenum in der Deutschen Bauakademie veranstaltet, bei dem alle „Architekten, die sich bei der Zusammenkunft mit dem Bauminister kritisch geäußert hatten, im Vorfeld aber auch durch ihre künstlerisch-eigenständige Entwurfshaltung aufgefallen waren" von staatlicher Seite abgemahnt wurden, da sie sich nicht dem „sozialistischen Ideengehalt" verpflichtet hatten, sondern lediglich ihren individuellen Ideen.[1301] Neben Hermann Henselmann (vgl. Haus des Lehrers) und anderen zielte diese Kritik auch auf Heinz Graffunder ab, dessen „einer modernen ‚architecture parlante' verpflichtete Bauten im Berliner Tierpark für Unmut gesorgt hatten".[1302] Diese Maßregelung der Architektenschaft – und dann auch des gesamten Kulturbereichs – setzte sich mit dem Kulturplenum der SED 1965 nicht nur fort, sondern schränkte nachfolgend den gesamten Kulturbetrieb nachhaltig in seiner zuvor wenigstens partiell gegebenen künstlerisch-autonomen Gestaltung ein.[1303]

Das 11. Plenum der SED im Dezember 1965, welches ursprünglich als Wirtschaftsplenum geplant worden war, bedeutete jedoch vor allem für die Kultur der DDR eine tiefgreifende Zäsur. Nach Debatten über die Wirtschaft folgte so der Bericht des Politbüros, den Ulbricht-

[1297] Wolfgang Engler: Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land, Berlin 1999, S. 127, zit. nach: Zervosen 2016, S. 151.
[1298] Zervosen 2016, S. 153.
[1299] Ebd., S. 153.
[1300] Ebd., S. 155.
[1301] Ebd., S. 158f.
[1302] Ebd., S. 160.
[1303] Ebd., S. 174.

Stellvertreter Honecker vortrug.[1304] Die wegen der Rede Honeckers als „Kahlschlag-Plenum“ oder „Kulturplenum“ in die Geschichte eingegangene Veranstaltung, bei der mit den vermeintlichen Missständen in der Herstellung gesellschaftskritischer, „unmoralischer“ und „kapitalistischer“ Kunstwerke, Fernsehsendungen, Literatur und den entsprechenden Kulturschaffenden abgerechnet wurde, die die Jugend negativ beeinflussten, führte nachfolgend zu einer weitreichenden Zäsur im Kunst- und Kulturbetrieb.[1305] Künstler, die sich nicht in den Dienst des Staates und des sozialistischen Aufbaus stellten, sondern auf ihren künstlerischen und/oder gestalterischen Freiheiten beharrten, hatten keine Chance mehr ihre Arbeiten in der DDR zeigen zu können. So arbeitete Ende der 1960er Jahre schließlich der Großteil der Architekten in staatlichen Projektierungs- und Entwurfsbüros oder städtischen bzw. regionalen Bauämtern – exponierte und mit einer relativen Gestaltungsfreiheit einhergehende Positionen wie etwa die der Meisterarchitekten und der frühen Chefarchitekten gab es nicht mehr oder sie hatten an Eigenständigkeit und Bedeutung verloren.[1306]

Unter Honecker wurde erneut eine verstärkte Zentralisierung umgesetzt, wobei auch die Architekten stärker an die Partei gebunden und entsprechende Weisungen streng hierarchisch „von oben“ kommuniziert wurden sowie zwingend bindend waren.[1307] Doch auch die Architekten wollten mit der Partei kooperieren bzw. deren Weisungen Folge leisten, denn nur so konnten sie auf das Architekturgeschehen in der DDR, wobei der Staat zudem der hauptsächliche Auftraggeber war, einwirken. Insgesamt wurde so letztlich die führende Rolle der Parteispitze ausgebaut und der Architekturberuf abgewertet. Die Einrichtung dieser starren, durch die SED und Honecker dominierten, in alle gesellschaftlichen Bereiche und Institutionen ausgreifenden Strukturen, die anders als zu Beginn der 1950er Jahre dennoch Raum für Meinungsäußerungen aus den staatlichen Massenorganisationen wie etwa dem BdA ließen – wenn auch nicht für Widersprüche –, sorgten für die Reduktion der Konflikte innerhalb der Architektenschaft und zu klar verteilten Zuständigkeiten.[1308] Darüber hinaus wurde so die staatliche Kontrolle über die Architekten und ihre Entwurfstätigkeit ausgebaut und die ideologisch verankerte, „dialektische Einheit“ von Staat und Architekt war nun unumstößlicher Standard.[1309] Dieses „engere Zusammenrücken von Politik und Architektenschaft“ wurde auch von den Architekten unterstützt, da hiervon sowohl die Qualität der architektonischen Arbeiten abhing

[1304] Zu Honecker siehe: u.a. Martin Sabrow: Erich Honecker. Das Leben davor. 1912-1945, München 2016; Jan N. Lorenzen: Erich Honecker. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2001; Ulrich Völklein: Honecker. Eine Biographie, Berlin 2003; Norbert F. Pötzl: Erich Honecker. Eine deutsche Biographie, Stuttgart 2002.
[1305] Kötzing 2016.
[1306] Kuhrmann 2006, S. 30.
[1307] Auch nachfolgend: Zervosen 2016, S. 240ff.
[1308] Ebd., S. 234f.
[1309] AdK Berlin, Nachlass Henselmann, 120-01-539, Interview mit Henselmann, in: Der Architekt 3/1980, S. 127, zit. nach: Zervosen 2016, S. 237.

als auch durch enge Kooperationen „das Gefühl einer gewissen fachlichen Autorität und Autonomie erwachsen“ konnte.[1310] Der Bau des Palastes der Republik stand schließlich ganz im Zeichen der staatlich gelenkten, kontrollierten und erzwungenen kollektiven Zusammenarbeit der Architekten und Politiker.

4. 4. Zentrumsplanungen: Zentrales Gebäude und Palast der Republik

4. 4. 1. Bauplatzgeschichte und Bebauungskontext

Der Palast der Republik befand sich auf der Spreeinsel im Südwesten Ost-Berlins (Abb. 46). Er lagerte auf längsrechteckigem Grundriss als Nordostabschluss des Marx-Engels-Platzes, parallel zur Spree.

Der Bauplatz wurde im Norden (bzw. Nordwesten) durch die Verlängerung der Straße Unter den Linden, der Karl-Liebknecht-Straße, begrenzt, im Süden (bzw. Südwesten) durch den Werderschen Markt und die Verlängerung der Rathausstraße. Die Ostseite des Palastes (bzw. Nordostseite) lag unmittelbar an der Spree. Auf der gegenüberliegenden Spreeseite, weiterhin zwischen Karl-Liebknecht-Straße und Rathausstraße, schlossen der 1974/1975 neu angelegte Park an der Spree (1983-89 Marx-Engels-Forum mit einer 1986 aufgestellten Marx-Engels Bronzeplastik) sowie der jenseits der Spandauerstraße gelegene Park am Fernsehturm mit Neptunbrunnen und Marienkirche sowie schließlich der Fernsehturm und Alexanderplatz an den Marx-Engels-Platz an. Im Westen (Südwesten) war dem Gebäude der großflächige Karl-Marx-Platz vorgelagert, der weiter südwestlich durch den schmaleren Spreekanal begrenzt wurde. Vor dem Spreekanal wurde 1963-1966 das 145 Meter lange und zehn Etagen hohe (44 m) Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten errichtet, das den Platz nach Westen schloss (Abb. 47).[1311] Die Pläne für den Bau stammten von den Architekten Josef Kaiser, Heinz Aust, Gerhard Lehmann und Lothar Kwasnitza. Wie das Staatsratsgebäude zeigte das Außenministerium eine Arbeit von Walter Womacka, die hier als Wandgemälde „Der Mensch gestaltet seine Welt“ am Außenbau sichtbar war.[1312] Das kurz zuvor (1962-1964) gebaute Staatsratsgebäude sowie der neoklassizistische Neue Marstall (1896–1901) von Ernst von Ihne, der im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und seit 1950 stark vereinfacht wiederaufgebaut worden war, befanden sich an der Verlängerung der Rathausstraße am Südabschluss

[1310] Zervosen 2016, S. 240.
[1311] Kuhrmann 2006, S. 38.
[1312] Im Staatsratsgebäude befand sich das Glasbild „Darstellungen aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“ von Walter Womacka in der großen Treppenhalle (Landesdenkmalamt Berlin 2007); Kuhrmann 2006, S. 38.

des Marx-Engels-Platzes.[1313] Das Haus am Werderschen Markt, das 1934-40 als Erweiterungsbau der Reichsbank errichtet worden war und seit 1959 von dem ZK der SED genutzt wurde, lag südlich des Marx-Engels-Platzes in Sichtweite. An die letzte Flanke des annäherungsweise quadratischen Platzes auf der Spreeinsel schlossen im Norden noch das klassizistische Alte Museum von Schinkel (1823-30) und davor der Lustgarten an. Östlich des Lustgartens befand sich der neoklassizistische, besonders Renaissance- und Barock-Elemente und -Gestaltungsprinzipien aufgreifende Berliner Dom, der 1894-1905 nach Plänen von Julius Raschdorff errichtet wurde. Dom und Lustgarten lagen an der Straße Unter den Linden bzw. der Karl-Liebknecht-Straße. Im Westen des Platzes führt die Straße Unter den Linden via der Schlossbrücke von Schinkel (1821-1824) über die Spree.

Bevor der Palast der Republik hier seit 1973 errichtet wurde, hatte sich an dieser Stelle seit Mitte des 15. Jahrhunderts bis 1950 das königliche Schloss an der Spree zu Berlin befunden, zu dem 1443 Friedrich II. den Grundstein legen ließ.[1314] Ende 1950 wurde das ehemalige Hohenzollernschloss, das seit 1921 als Kunstgewerbemuseum genutzt und stark zerstört worden war, trotz internationaler Proteste auf Beschluss der SED-Führung abgerissen.[1315] Für die Vergrößerung des Lustgartenareals, das die DDR-Führung wie schon im Nationalsozialismus und der Weimarer Republik für Kundgebungen nutzen wollte, war zuvor alternativ über den Abriss des Doms diskutiert worden, doch auch so wäre das Areal immer noch nicht so groß wie geplant gewesen.[1316] Stattdessen beschloss das Regime schließlich trotz der Bedenken, dass durch den Schlossabriss möglichweise ein angemessener Rahmen fehlte, der „Eindruck" auf die Demonstranten machen könne, seinen Abriss.[1317]

In der Folge benannte die Parteiführung das ehemalige Schlossareal, den Schlossplatz und den angrenzenden Lustgarten auf Grund ihrer städtebaulichen Lage und historischen Bedeutung für die Berliner Arbeiterbewegung in „Zentralen Platz" um.[1318] Im März 1951 wurde hier entlang der östlichen Platzkante dauerhaft eine Tribüne nach dem Entwurf Hermann Henselmanns errichtet, da der Platz nun zukünftig als Aufmarschgelände dienen sollte.[1319] Kurz darauf wurde der Platz mit Beschluss des Berliner Magistrats vom 23. April 1951 in Marx-Engels-Platz umbenannt, nachdem er zuvor provisorisch Platz des Roten Oktobers geheißen

[1313] Der Neue Marstall war über einen unterirdischen Tunnel mit dem ehemaligen Schloss verbunden und dann in ausgebauter Form mit dem Palast der Republik.
[1314] Holfelder 2008, S. 15.
[1315] Böttcher 2007, S. 83; Holfelder 2008, S. 20f.; Kuhrmann 2006, S. 14.
[1316] Müller 2005, S. 24
[1317] Ebd., S. 25; Stellungnahme des Ministeriums für Aufbau, Institut für Städtebau und Hochbau vom 21. Juli 1950. Das Zentrum Berlins, BArch, DH 2, A 47, zit. nach: Müller 2005, S. 27.
[1318] Kuhrmann 2006, S. 14.
[1319] Ebd., S. 15.

hatte.[1320] Am 1. Mai 1951 fanden an dem neuen zentralen Festplatz des sozialistischen Regimes erstmals entsprechende Massendemonstrationen und Paraden, und zwar zum „Tag der Arbeit“, statt.[1321]

Der Platz war dabei bereits mit dem Sozialismus bzw. der sozialistischen Geschichte konnotiert, da Karl Liebknecht hier von dem Balkon eines der Schlossportale (V) am 9. November 1918 die „Sozialistische Deutsche Republik“ ausgerufen hatte. Auch deshalb setzten sich viele – wie etwa Hans Scharoun – gegen den Schlossabriss bzw. konkret für die Erhaltung des Schlüterhofes, der mit diesem historischen Ereignis in Verbindung stand, ein.[1322] Das Portal V des Schlosses von Andreas Schlüter wurde letztlich in den Neubau des Staatsratsgebäudes integriert bzw. eigentlich ein aus dem Portal IV (von Johann Friedrich Eosander) und Elementen des Portals V rekonstruiertes Portal V, da das originale Portal V bei den Sprengungsarbeiten zerstört worden war.[1323] Das Staatsratsgebäude nach Plänen des Architektenkollektivs Roland Korn und Hans Erich Bogatzky stellte den ersten repräsentativen Neubau des DDR-Regimes dar. Der durch horizontale Sandsteinbänder und vertikale, rote Porphyrabschnitte (Lobejüner Porphyr) gegliederte, sonst weitestgehend durch kleinrastrige Glasfassaden gestaltete, quadrische Stahlskelettbau erhielt durch das asymmetrisch in die Fassade eingesetzte, hervorspringende Liebknecht-Portal (der Vorsprung findet seine Entsprechung an der rückwärtigen Fassade) eine auffällige und symbolträchtige Unterbrechung.[1324] Der Staatsrat, der seit dem Tod des Staatspräsidenten Wilhelm Pieck (1960) mit seinem dann ersten Vorsitzenden Ulbricht als formal höchstes Staatsorgan und kollektives Staatsoberhaupt fungierte, zog 1964 in das eigens für ihn im Zentrum der Hauptstadt errichtete Gebäude am Marx-Engels-Platz 1 (seit 1994 wieder „Schloßplatz“) ein.[1325] Das rote, an die kommunistischen Fahnen/Farben erinnernde Staatsratsgebäude sollte zum 15. Jahrestag der Gründung der DDR fertiggestellt werden, um hier die DDR und die Geschichte des Sozialismus-Kommunismus feiern zu können, die sich das Gebäude durch das ehemalige Schlossportal zugleich einverleibt hatte. Damit verwies das neue Repräsentationsgebäude im Stadtzentrum zudem auf die ruhmreiche Geschichte der DDR-Führung und verlieh der neuen Machtkonzentration in den Händen Ulbrichts einen urbanistisch-architektonischen Ausdruck.

[1320] Ebd., S. 15.
[1321] Ebd., S. 15.
[1322] Müller 2005, S. 45.
[1323] Metzger 2018, S. 40f.
[1324] Die asymmetrische Ausrichtung des Portals ist durch den ehemaligen Verlauf der Achse Petrikirche-Brüderstraße-Schlossplatz-Schlossfreiheit bedingt, die der Neubau nun unterbrach, optisch aber fortführte (Landesdenkmalamt Berlin 2007).
[1325] Von1960-64 tagte der Staatsrat im Schloss Schönhausen, wo auch Wilhelm Pieck als Präsident residiert hatte.

4. 4. 2. Ost-Berliner Stadtplanung der 1950er und 1960er Jahre

Nach den weitreichenden Zerstörungen zahlreicher Städte im Zweiten Weltkrieg durch Bombardements der Alliierten, war deren Aufbau und teilweiser Neubau notwendig geworden. In Berlin waren rund 40 Prozent der Bausubstanz – im Berliner Zentrum noch deutlich mehr – schwer beschädigt oder zerstört worden.[1326] Auch das Areal um das Berliner Schloss, besonders das Heilig-Geist-Viertel und das Marienviertel östlich vom Schloss und der Spree, wurde im Zweiten Weltkrieg stark zerstört und teilweise abgerissen. So gab es seit der Nachkriegszeit verschiedene Entwürfe für die urbanistische und architektonische Neugestaltung Berlins und dann West- sowie Ost-Berlins. Vor der Teilung des Gesamtberliner Magistrats Ende 1948 und der anschließenden Gründung von BRD und DDR im Mai und Oktober 1949 hatte es noch erste stadtplanerische Entwürfe für ein ungeteiltes „Groß-Berlin" gegeben, die unterschiedlich drastische Interventionen in die bestehenden Stadtstrukturen vorgesehen hatten.[1327] Sowohl die DDR wie auch die BRD wollten damit ihren Alleinvertretungsanspruch für Berlin geltend machen.[1328] Gemeinsamer Ansatzpunkt der verschiedenen Pläne war dabei stets die schon seit der Jahrhundertwende bestehende Kritik an der Stadt- und Bebauungsstruktur Berlins, das mit seinen Mietkasernen und Hinterhöfen zu dicht und verwinkelt bebaut sei. Der erste nach dem Zweiten Weltkrieg offiziell vorgelegte Stadtplan für Berlin, der „Kollektivplan" (1946), der von einem Kollektiv um Stadtbaurat Hans Scharoun, dem auch der Leiter des Berliner Hauptamtes für Planung, Wils Ebert, angehörte, erarbeitet worden war, sah einen radikalen Neubau der Stadt vor, um sich so der alten Stadtstruktur zu entledigen.[1329] Berlin sollte – in den Traditionen der funktionalen Stadt der Charta von Athen sowie der Garten- und Bandstadtkonzepte – zu einer aufgelockerten, nach Funktionen geordneten Bandstadt entlang der Spree umgebaut werden.[1330] Die durchgrünte „Stadtlandschaft" mit „Wohnzellen", die als Grundelemente der Stadt gedacht Wohnraum und gesellschaftliche Einrichtungen verbinden sollten, um in Weiterentwicklung der „‚Nachbarschaft' als […] Siedlungseinheit der zwanziger Jahre"

[1326] Müller 2005, S. 13.
[1327] Kuhrmann 2006, S. 12.
[1328] Müller 2005, S. 15.
[1329] Scharoun war seit 1945 Leiter der Abteilung Bau- und Wohnungswesen des Berliner Magistrats und folgte damit auf den Generalbauinspektor Berlins, Albert Speer (1937-1945). Scharoun war u.a. Mitglied des von Bruno Taut gründeten Architektenkreises „Gläserne Kette" (1919/1920) gewesen, dem u.a. auch Walter Gropius angehörte, sowie seit 1926 des ebenfalls dem „Neuen Bauen" verschriebenen „Rings" (siehe: Johann Friedrich Geist/Klaus Kürvers/Dieter Rausch: Hans Scharoun. Chronik zu Leben und Werk, Berlin 1993); Ebert war seit 1945 Leiter der Abteilung Planung des Berliner Magistrats. Zuvor hatte er u.a. am Bauhaus Dessau studiert (1929-33), im Büro von Walter Gropius (1933-34) und dann als selbstständiger Architekt gearbeitet. 1945-49 arbeitete er als Assistent Hans Scharouns an der Technischen Hochschule Berlin (Datenbank der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger (BeBA), URL: https://bauhaus.community/person/234 (1.7.2020)); Müller 2005, S. 14.
[1330] Ebd., S. 13.

das Zusammenleben und Miteinanderinkontakttreten der Menschen zu strukturieren, sollte dabei zudem von einem gitterförmigen (Schnell-)Straßennetz durchzogen werden.[1331] Der ebenfalls 1946 vorgelegte Zehlendorfer Plan sah hingegen einen teilweise rekonstruierenden Wiederaufbau sowie die grundsätzliche Erhaltung aber Auflockerung des alten Stadtkerns vor und strebte maßgeblich die Verbesserung und den Ausbau der existierenden Infrastruktur an.[1332] Aus der Synthese von Zehlendorfer Plan und Kollektivplan entstand 1948 unter der Leitung von Karl Bonatz, der Scharoun als Stadtbaurat abgelöst hatte, der Plan 48.[1333]

Nach der Teilung der Gesamtberliner Stadtverwaltung und nach der Gründung der BRD und dann der DDR wurden diese früheren Planungen in Ost-Berlin sowie West-Berlin aufgegriffen und in deren nun getrennten, eigenen Zuständigkeitsbereichen weitergeführt.[1334] Während man in West-Berlin an den Plan 48 anknüpfte, legte ein von Wils Ebert geleitetes Kollektiv im Juli 1949 mit dem „Generalaufbauplan für den Neuaufbau Berlins“ schließlich den ersten Bebauungsplan für Ost-Berlin als eigener Stadt vor, der sich an dem Kollektivplan orientierte.[1335] Ab September leitete Edmund Collein dieses Planungskollektiv.[1336] Der Generalaufbauplan für Ost-Berlin, der zentrale Aspekte des Kollektivplans wie die dezentralisierte, aufgelockerte, nach Funktionen gegliederte Bandstadt mit Wohnzellen beibehielt, aber auf eine Verkehrsentflechtung setzte, wurde zwar im Sommer 1949 von den Parteien der SBZ angenommen, jedoch – maßgeblich auf Grund der sich in der Folge der Gründung der DDR verändernden (bau-)politischen Leitkonzepte – nicht umgesetzt.[1337] Schon nach dem III. Parteitag 1950 wurde etwa die sich noch im Bau befindende Wohnzelle Friedrichshain (Kollektiv Ludmilla Herzenstein) an der Stalinallee – die erste realisierte architektonisch-städtebauliche Intervention in Ost-Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg – kritisiert.[1338]

Der Schlossplatz war im Generalaufbauplan weder als Zentrum noch als Standort von Regierungsgebäuden vorgesehen. Stattdessen plante man, unter Verzicht auf Monumentalbauten, die Museuminsel zum soziokulturellen Zentrum auszubilden.[1339] Die Regierungsgebäude wurden „dezentral am Fehrbelliner Platz angesiedelt und sollten[n] keinen Vertikalakzent in der Stadtsilhouette setzen“.[1340] Der Generalaufbauplan wurde Ende 1950 durch einen neuen

[1331] Die Wohnzelle wurde von der Architektin Ludmilla Herzenstein aus dem Planungskollektiv Scharouns entwickelt (Albrecht 2017); Müller 2005, S. 14; Albrecht 2017.
[1332] Müller 2005, S. 14.
[1333] Kuhrmann 2006, S. 12f.; Müller 2005, S. 14.
[1334] Kuhrmann 2006, S. 13.
[1335] Hain/Schroedter/Stroux 1996, S. 76; Müller 2005, S. 17; Kuhrmann 2006, S. 13.
[1336] Ebd., S. 13.
[1337] Ebd., S. 13; Düwel 1998, S. 166; Müller 2005, S. 18.
[1338] Ebd., S. 18.
[1339] Kuhrmann 2006, S. 13.
[1340] Ebd., S. 13.

Teilplan für das Stadtzentrum von Ost-Berlin abgelöst. Seit 1945 waren in der SBZ sowjetische Wirtschafts-, aber auch Staats-, Partei- und Herrschaftsstrukturen übernommen und teilweise modifiziert worden.[1341] 1950 wurde schließlich auch die DDR-Baupolitik offiziell an der Sowjetunion und damit zunächst der Baupolitik Stalins orientiert. Ebenso waren Architektur und Städtebau der frühen DDR dann, besonders bis in die 1960er Jahr hinein, von der deutsch-deutschen – und auch der kapitalistisch-sozialistischen – Konkurrenz bestimmt, die besonders seitens der zu diesem Zeitpunkt nicht als Staat anerkannten DDR stark ausgeprägt war. Die Reise nach Moskau Anfang 1950 führte zu der Ausarbeitung neuer baupolitischer Vorstellungen, die schließlich Eingang in das Aufbaugesetz vom 6. September 1950 fanden.[1342] Mit dem Inkrafttreten der Sechszehn Grundsätze änderten sich die Planungen für Ost-Berlin.[1343] Für die Architekten, Ingenieure und Stadtplaner galt es nun sich an die verbindlichen architektonischen Leitkonzepte, die in Form der Sechzehn Grundsätze bereits im Juli 1950 als Grundlage der Aufbauplanung für die zerstörten Städte in der DDR verabschiedet worden waren, zu halten. Die neuen Städte sollten so u.a. zentrale Magistralen erhalten, die einen zentralen Platz mit einem zentralen Gebäude als Höhendominante und Zentrum der Stadt erschließen sollten.[1344] Dabei war vorgesehen, dass das zentrale Gebäude und die anderen um den Platz versammelten Bauten die wichtigsten gesellschaftlichen und politischen Funktionen aufnehmen und somit als repräsentatives, politisch-gesellschaftliches Zentrum sowie „politische[r] Mittelpunkt für das Leben der Bevölkerung“ fungieren sollten.[1345] Der Platz diente „politischen Demonstrationen, […] Aufmärsche[n] und […] Volksfeiern“ und stellte „die strukturelle Grundlage der Planung der Stadt und ihrer architektonischen Gesamtkonzeption“ dar.[1346] Der „repräsentativ-monumentale[…] Umbau der großen Städte“ – es wurden elf Aufbaustädte ausgewählt – sollte die Überlegenheit des Sozialismus wie auch seiner Bevölkerung demonstrieren, die angeworben wurde gemeinsam die neuen sozialistischen Städte zu errichten.[1347] Ost-Berlin, das zur sozialistischen Vorzeigestadt und Hauptstadt der DDR ausgebaut werden sollte, stand dabei an vorderster Stelle.[1348]

Der Neuaufbau Berlins wurde formal am 24. August 1950 beschlossen und manifestierte sich in dem Aufbaugesetz vom 6. September 1950. Grundlage für den Neuaufbau bildeten maß-

[1341] Müller 2005, S. 18.
[1342] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 84ff.; Kuhrmann 2006, S. 13ff.
[1343] Sechszehn Grundsätze, abgedruckt in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 84ff.
[1344] Kuhrmann 2006, S. 13f.
[1345] Ebd., S. 13f.; zit. aus: Nr. 6 der Sechzehn Grundsätze, in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 84f.
[1346] Zit. aus: Nr. 6 und Nr. 9 der Sechzehn Grundsätze, in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 84f.
[1347] Kuhrmann 2006, S. 13.
[1348] Ebd., S. 13; von Beyme 1987, S. 293; insgesamt elf Aufbaustädte, in der Hierarchie auf Berlin folgten: Leipzig, Dresden, Rostock, Magdeburg, Karl-Marx-Stadt (heute: Chemnitz), Potsdam, Frankfurt an der Oder, Neubrandenburg, Gera und Dessau (von Beyme 1987, S. 293).

geblich die Sechszehen Grundsätze sowie der Plan zum Neuaufbaus Berlins von Richard Paulick. Am 20. November 1951 wurde schließlich der Generalbebauungsplan „Planung Berlin" verabschiedet, der von der Planungsgruppe Berlin der Deutschen Bauakademie erarbeitet worden war und eine umfassende Neuorganisation des Stadtzentrums vorsah (Abb. 48).[1349]
Die 1950 beschlossenen Grundsätze zur Neugestaltung Berlins legten die Achse Brandenburger Tor, Straße Unter den Linden und Stalinallee als zentrale Magistrale im Stadtplan fest.[1350] Der Lustgarten und das durch Abtragung des Hohenzollernschlosses frei werdende Areal sollten, auf dieser Achse gelegen, den zentralen Aufmarschplatz ausbilden.[1351] Dieser zentrale Platz sollte „eine besondere Betonung erhalten durch den in der Achse der Linden zu erstellenden bedeutenden Baukomplex, gegebenenfalls durch ein Hochhaus".[1352] Das historische Zentrum Berlins sollte somit neu besetzt und Richtung Osten erweitert werden.[1353]
Bis 1950 waren die Stadt Berlin und dann auch Ost-Berlin in gänzlich anderer Weise geplant worden. Nun dominierte das Stadtzentrum am Marx-Engels-Platz, das mit monumentalen Regierungsbauten ausgestattet werden sollte, die Stadtplanungen. Der Zentrumsplatz (und verschiedene im Zentrum gelegene Plätze) als Ort der Aufmärsche und Volksfeiern erhielt nach den neuen Grundsätzen, entsprechend seiner Bedeutung (innerhalb des sozialistisch-kommunistischen Ideengefüges als Versammlungsort des gleichgestellten Volkes), eine herausragende Stellung im Stadtplan. Der neue Zentrumsbau sollte als Herz der Stadt zugleich den Höhepunkt in der Stadtsilhouette bilden. In dem durch den zentralen Platz und die zu ihm führenden Aufmarschstraßen definierten Stadtraum sowie dem monumentalen zentralen Gebäude „manifestierte sich der grundlegende Unterschied zum bürgerlichen Städtebau, der die Räume einer in diesem Sinne ‚handelnden Masse' nicht kennt und sich vor allem in der Bundesrepublik vor jeder Monumentalisierung staatlicher oder politischer Macht scheute".[1354]

4. 4. 3. Zentrales Gebäude

Nachfolgend soll in erster Linie die Entwurfsgeschichte des Kernstücks der Ost-Berliner Zentrumsplanungen, des sogenannten „Zentralen Gebäudes", von 1950 bis 1971 skizziert werden, da der Palast der Republik als neues Zentrum bzw. Teil des neuen Zentrums als Nachfolgebau – oder einer der Nachfolgebauten – des Zentralen Gebäudes anzusehen ist und somit nur in diesem Zusammenhang hinreichend zu interpretieren ist. Bis Ende der 1960er Jahre gab es

[1349] Kuhrmann 2006, S. 17.
[1350] Ebd., S. 14; Kurt Liebknecht: Die Neuplanung Berlins, in: Planen und Bauen 12/1950. Berlin (Ost) 1950, S. 381ff., zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 14.
[1351] Kuhrmann 2006, S. 14.
[1352] Liebknecht, Kurt: Die Neuplanung Berlins, in: Planen und Bauen 12/1950. Berlin (Ost) 1950, S. 381ff., zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 14.
[1353] Kuhrmann, S. 14.
[1354] Müller 2005, S. 22f.

verschiedene Entwürfe und Wettbewerbe für das Zentrale Gebäude, das der Unterbringung der Exekutive und Legislative dienen sollte. Der symbolische Wert dieses Gebäudes, das auf die Größe des Sozialismus und die Größe der DDR verweist, stand dabei stets im Vordergrund, was sich auch in der Vernachlässigung des Funktions- und Nutzungsprogramms der Entwürfe zeigt.

Mit dem Abriss des Hohenzollernschlosses war ab Dezember 1950 der Zentrale Platz als erstes Element des neuen Berliner Zentrums entstanden.[1355] Bereits kurz zuvor, am 26. Juli 1950, hatte Richard Paulick mit dem „Forum der Demokratie" einen ersten urbanistisch eingebundenen Entwurf eines zentralen Gebäudes für das neue Zentrum zwischen Alexanderplatz und Spree, nordöstlich des in diesem Plan belassenen Schlosses, vorgelegt.[1356] Seine Pläne eines schlichten Hochhausriegels über längsrechteckigem Grundriss mit einseitig anschließendem, kurzem Quertrakt für die Exekutive sowie rückwärtig gelegenem Saalbau für die Legislative variierte er in den folgenden zwei Jahren in Synchronisation mit den aktuellen baupolitischen Leitlinien mehrfach.[1357] Während Paulick zunächst einen deutlich an dem „Neuen Bauen" orientierten Hochhausriegel entwarf, entstanden im weiteren Verlauf Gebäude, die durch ihren abgestuften und zentrierten Aufbau, die zentrale Lage im Stadtplan sowie die gesteigerte Monumentalität an die stalinistischen Hochhausbauten in der Nachfolge des Palastes der Sowjets erinnerten.[1358] Paulicks Entwurf von 1950/1951 zeigt zwar bereits einen Hochhausturm mit Rücksprüngen, jedoch orientierte sich dieser – was etwa durch die regelmäßig verteilten und eng gestellten Vertikalstreben, aber auch durch die Kombination aus Flachbau und Hochhausturm evident wird – an dem „International Style" bzw. dem nordamerikanischen Hochhausbau der 1920er/1930er Jahre (Abb. 49). Ab Herbst 1951 wiesen seine Entwürfe durch abschließende Turmaufsätze einen zentrierten und oft punktsymmetrischen Aufbau sowie durch den Einsatz historisierender Elemente deutliche Parallelen zu den sowjetischen Stalin-Hochhäusern auf.[1359]

Im Oktober 1952 wurde zudem – von einer Planungsgruppe der Deutschen Bauakademie – ein erster Entwurf eines Zentralgebäudes für den Standort westlich der Spree, auf dem Areal des gesprengten Schlosses, vorgelegt.[1360] Das Gebäude liegt hier orthogonal zur Spree und ist zum Dom ausgerichtet. In den frühen 1950er Jahren wurden noch weitere Ideen für die Zentrumsbebauung projektiert – fast ausschließlich für das Ostufer der Spree –, die nach der Verabschiedung der Sechzehn Grundsätze, wie etwa ein Entwurf Gerhard Kosels, allesamt dem

[1355] Kuhrmann 2006, S. 14.
[1356] Ebd., S. 16.
[1357] Ebd., S. 16f.
[1358] Ebd., S. 16f.
[1359] Ebd., S. 16f.
[1360] Ebd., S. 18.

Diktum des Sozialistischen Realismus folgten (Abb. 50).[1361] Auf Grund ökonomischer Erwägungen, mangelnder staatlicher Souveränität, fehlender außen- und innenpolitischer Stabilität und der Angst der SED-Führung, mit einem repräsentativen Zentrumsgebäude die Bevölkerung gegen sich aufzubringen (vgl. u.a. Volksaufstand Juni 1953), wurden alle Zentrumsplanungen der 1950er Jahre verworfen. Nach dem V. Parteitag 1958 und dem dort geforderten Wiederaufbau der Stadtzentren im Rahmen des Siebenjahresplans bis 1965 wurde das Thema der Ost-Berliner Zentrumsgestaltung erneut relevant.[1362] Zudem war im März 1957 in West-Berlin ein Wettbewerb zur Gestaltung Berlins ausgeschrieben worden, der sich nicht nur auf das West-Berliner Stadtgebiet, sondern auf das gesamte Berliner Stadtgebiet erstreckte.[1363] Die Ausschreibung des Ost-Berliner Ideenwettbewerbs „zur sozialistischen Umgestaltung des Zentrums der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik“ fand anlässlich des 9. Jahrestages der Staatsgründung im Oktober 1958 statt und ist maßgeblich als Reaktion auf diesen vorangegangenen Wettbewerb sowie die weiterhin weitestgehend fehlende repräsentative Ost-Berliner Zentrumsarchitektur zu verstehen.[1364] Die Ausschreibung des Ost-Berliner Wettbewerbs richtete sich an alle „Städtebauer, Architekten und Ingenieure“ sowie entsprechende Hochschulstudenten mit Vorexamen aus der DDR – anders als der West-Wettbewerb, der ausländische Architekten grundsätzlich zuließ.[1365] Teilnehmer anderer sozialistischer Länder wurden für den Ost-Berliner Ideenwettbewerb zusätzlich eingeladen.[1366] Anders als der West-Wettbewerb berücksichtige dieser Ideenwettbewerb nur das innerstädtische Ost-Berliner Gebiet zwischen Brandenburger Tor über die Straße Unter den Linden, den Marx-Engels-Platz und den Alexanderplatz bis zur Stalinallee und fokussierte den Ausbau dieses Raumes als politisch-administratives und kulturelles Zentrum, das der Abhaltung der nationalen Feiern dienen sollte. Im Wettbewerbsprogramm fand sich eine Übersicht der zu realisierenden Gebäude, wobei deren architektonische Gestaltung bis auf eine grundsätzliche Beachtung des historischen Baubestands nicht weiter präzisiert wurde.[1367] Das Ensemble am Marx-Engels-Platz sollte „zu einer harmonischen Gesamtkomposition“ arrangiert werden.[1368]

Bereits kurz vor der Ausschreibung hatten zunächst Gerhard Kosel in Zusammenarbeit mit Hanns Hopp und dem Staatlichen Entwurfsbüro für Stadt- und Dorfplanung Halle/Saale im

[1361] Siehe auch: Helmut Hennings Zentrumsentwurf von 1950 oder Gerhard Kossels (Staatssekretär und stellvertretender Bauminister) Zentrumsbebauungsplanungen von 1955.
[1362] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 254; Kuhrmann 2006, S. 18.
[1363] Ebd., S. 19; Müller 2005, S. 156.
[1364] Ebd., S. 156f.; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 254.
[1365] Ebd., S. 254.
[1366] Ebd., S. 255; Kuhrmann 2006, S. 21; Müller 2005, S. 167; siehe auch: Ideenwettbewerb zur Sozialistischen Umgestaltung des Zentrums der Hauptstadt der DDR, Berlin 1960.
[1367] Siehe auch: Wettbewerbsprogramm in Auszügen abgedruckt in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 254f.
[1368] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 254.

April 1958 und als Reaktion darauf, im Juni 1958, der Berliner Chefarchitekt Hermann Henselmann in Eigenregie erneut Entwürfe für die Zentrumsbebauung veröffentlicht.[1369] Kosel arbeitete bereits seit 1955 an Entwürfen für die Zentrumsbebauung Ost-Berlins und mischte sich nun mit der Publikation seines Marx-Engels-Forums ungefragt in den Zuständigkeitsbereich des Berliner Chefarchitekten Henselmann ein, der bisher keinen Entwurf vorgelegt hatte (Abb. 51). Der Entwurf Kosels zeigte ein an Paulicks Entwurf von 1950/1951 erinnerndes, nun etwas statischer wirkendes Hochhaus mit Vertikalstreben und einem Rücksprung, das mit einem Flachbau kombiniert war – ohne historisierende Elemente, aber mit zwei Dachantennen, die die Turmaufsätze der Stalin-Hochhäuser assoziieren ließen. Henselmann kritisierte Kosels Entwurf als „Rückschritt" und „Plagiat eines Entwurfs des Architekten Walter Franeks aus dem Jahr 1952".[1370] Jedenfalls weckt Kosels erneut östlich der Spree gelegenes Marx-Engels-Forum vor allem Assoziationen an Ost-Berliner Zentrumsentwürfe der ersten Hälfte der 1950er Jahre – aber auch etwa an Henselmanns Hochhäuser am Straußberger Platz (1951) –, die zumeist Parallelen mit dem nordamerikanischen Hochhausbau aufwiesen und darin an die Siegerentwürfe Iofans und Hamiltons des Allunionswettbewerbs des Palastes der Sowjets erinnern.

Henselmann entwarf nun in Konkurrenz zu Kosel eine Kuppelhalle auf einem zum Teil als Tribüne auf längsrechteckigem Grundriss ausgebauten, ansonsten annähernd kubischen Stylobat mit beistehendem, spitz zulaufendem Turm als Höhendominante – als Bauplatz war ebenso die Fläche östlich der Spree vorgesehen, die als weitläufiger Platz gestaltet und infrastrukturell unmittelbar an die Magistralen angebunden sein sollte (Abb. 52). Sowohl Lage, Gestalt und infrastrukturelle Anbindung dieses Platzes als auch seine auf den Stadtraum bezogene Konzeption – wobei das zentrale Gebäude „kein Vorn und Hinten" hatte und „sich von allen Seiten gleichmäßig dem Besucher" vorstellen sollte, so Henselmann – erinnern deutlich an die urbanistische Integration des Palastes der Sowjets und seine nahezu identische Platzanlage, hier entlang der Spree und dort der Moskwa, wie auch an die spätere stadträumliche Anlage des Palastes der Republik.[1371] Die Tribüne betonte jedoch als Begrenzung der Verlängerung der zentralen Magistrale über den Platz hinweg diese Magistrale und unterstrich damit ihre Funktion als Parade- und Aufmarschstraße. Beide Entwürfe – aber in herausragender Weise Kosels Marx-Engels-Forum, das sich nicht zuletzt auf Grund der hohen politischen

[1369] Auch nachfolgend: Kuhrmann 2006, S. 19f.; Der Entwurf Kosels wurde in „Deutsche Architektur" (April 1958) veröffentlicht.
[1370] Kuhrmann 2006, S. 21.
[1371] Ebd., S. 20; LAB C Rep 900, IV 2/6, 817 Brief von Hermann Henselmann an Walter Ulbricht, 26.9.1958, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 20.

Position Kosels als Stellvertreter des Bauministers „in der Parteispitze großer Popularität“ erfreute – dienten in der Folge sowohl bei dem Ideenwettbewerb 1958 als auch auf dem Weg zu dem endgültigen Entwurf des Palastes der Republik immer wieder als Referenzrahmen.[1372]

Der Ideenwettbewerb zur sozialistischen Umgestaltung des Zentrums der Hauptstadt Berlin führte nach der Verlängerung der Abgabefrist bis zum 15. Juni 1959 zu der Abgabe 57 offizieller Beiträge, wobei 13 davon aus dem sozialistischen Ausland stammten.[1373] Nach den Preisgerichtssitzungen im Sommer unter Vorsitz des Oberbürgermeisters Ebert und den Sitzungen der von dem Preisgericht berufenen Fachjury – zunächst unter dem Vorsitz Hans Hopps, der dann zurücktrat – befanden sich bei der letzten Jurysitzung Ende September 1959 noch 17 Entwürfe im Rennen.[1374] Die Entwürfe wurden dabei – nicht zuletzt auf Grund der Involviertheit Hopps, der mit Kosel zusammenarbeitete – am Marx-Engels-Forums gemessen und sollten wie dieser Bau östlich der Spree liegen, keine nach Funktionen getrennten Baukörper, „formalistische“ oder asymmetrische Gestaltungen aufweisen sowie zum Marx-Engels-Platz ausgerichtet sein und den Platz als Ort für Demonstrationen ebenso miteinbeziehen wie die Verkehrsführung.[1375] Nach der abschließenden Jurysitzung wurde kein erster Preis vergeben, da offenbar kein Gebäude den Ansprüchen der DDR-Führung genügte.[1376] Ulbricht hatte die Entwürfe gemeinsam mit anderen hochrangigen ZK-Mitgliedern am 13. Juli 1959 besichtigt.[1377] Der zweite Preis (Kollektiv aus Halle um Gerhard Kröber) und die beiden dritten Preise (Kollektiv des Stadtbauamts Dresden unter Leitung Herbert Schneiders; Lüben Tonev mit Mitarbeitern von der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften in Sofia), die im Oktober 1959 bekannt gegeben wurden, erfüllten jedoch die am Marx-Engels-Forum Kosels orientierten Erwartungen und zeigten so auch das von Ulbricht gewünschte, jedoch nicht offiziell im Wettbewerbsprogramm verankerte Regierungshochhaus – wenn auch nicht zwingend turmartig ausgebildet.[1378] Ein weiterer nicht ausgezeichneter, aber angekaufter Entwurf eines Kollektivs um Naumow aus der Sowjetunion zeigte als Höhendominante lediglich noch einen hohen, asymmetrisch auf einem Flachbau angebrachten Stahlnadelturm.

Ulbricht formulierte noch vor Abschluss des Ideenwettbewerbs ein neues Leitbild für die Gestaltung des zentralen Gebäudes: Er wollte nun „durchgehende Glasfassaden“, „Farbe, buntes Gestein (Silikat, Marmor etc.), Aluminium und Glas“ verbaut sehen.[1379] Dies verdeutlicht,

[1372] Kuhrmann 2006, S. 21; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 263.
[1373] Kuhrmann 2006, S. 21.
[1374] Müller 2005, S. 172ff.; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 256.
[1375] Hanns Hopp, der an dem Entwurf des Marx-Engels-Forums mitgearbeitet hatte, war kurzzeitig sogar Mitglied der Preisjury (Kuhrmann 2006, S. 21); Kuhrmann 2006, S. 21f.; Müller 2005, S. 172f.
[1376] Kuhrmann 2006, S. 22.
[1377] Müller 2005, S. 172.
[1378] Kuhrmann 2006, S. 22; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 256; ebd., S. 273; siehe: Ideenwettbewerb zur Sozialistischen Umgestaltung des Zentrums der Hauptstadt der DDR, Berlin 1960, S. 4ff.
[1379] Zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 22.

dass er vor allem mit dem Material der bisherigen Entwürfe, die noch in der Tradition der massiven, mit Stein verkleideten Stalin-Hochhausbauten standen, nicht zufrieden war, und erinnert an die mühsame Suche nach einer sozialistisch-kommunistischen Architektur in der Sowjetunion im Rahmen des dortigen Palastwettbewerbs. Nach dem Ende des Ideenwettbewerbs, zum 10. Jahrestag der DDR im Oktober 1959, überreichte Kosel Ulbricht seinen im April 1959 bei dem Ideenwettbewerb eingereichten – dort auf Grund seiner und Hopps Beteiligung an der Organisation und Durchführung des Wettbewerbs nicht berücksichtigten –, im Sinne Ulbrichts modifizierten Entwurf des Marx-Engels-Forums (Kosel, Hopp und Mertens), der nun u.a. durchgehende Glasfassaden sowie eine Kombination aus schlichtem, nicht gestaffeltem Hochhausbau und nach Funktionen gegliedertem Flachbau zeigte.[1380] Wieder in Konkurrenz dazu reichte Henselmann, der nicht an dem Ideenwettbewerb teilgenommen hatte, u.a. da er sich vergebens um die internationale Öffnung des Wettbewerbs eingesetzt hatte, einen Entwurf ein.[1381] Entgegen der Ergebnisse des Ideenwettbewerbs projektierte Henselmann ein nur teilweise geschlossenes Gebäudeensemble, das mit einer Parabelhalle, einem niedrig umbauten Platz und Flachkubus im Osten und einem gegenüberliegenden, auf der anderen Spreeseite gelegenen, 300 m hohen Stahlnadelturm – dem „Turm der Signale“ – sowie einem weiteren Flachkubus und einer Tribüne aufwartete.[1382] Dieser Entwurf erinnerte an auf Grundformen reduzierte, jedoch durch Kreis- und Parabelformen dynamisierte Ensemblekompositionen des „Neuen Bauens“ wie etwa Le Corbusiers Entwurf für den Palast der Sowjets und stand im Widerspruch zu dem von Ulbricht gewünschten Aussehen des zentralen Gebäudes. Mit dem Turm nahm Henselmann die Form des späteren Fernsehturms am Alexanderplatz sowie dessen räumliche Anordnung auf einer Linie mit dem Ensemble am Marx-Engels-Platz vorweg.

Alle Entwürfe wurden wie schon beim Wettbewerb für den Palast der Sowjets öffentlich zugänglich gemacht, indem sie ausgestellt und z.T. publiziert wurden. Ebenso wurden die Besucher der Ausstellung der Entwürfe (im Berliner Bauamt in der Behrenstraße sowie in der Stalinallee) aufgefordert ihre Meinung durch Stimmzettel kund zu tun.[1383] Gleichzeitig wurde die Deutsche Bauakademie vom Politbüro des ZK angewiesen in Bezugnahme auf den Wettbewerb grundlegende Thesen zur weiteren Zentrumsplanung zu entwickeln, die dementsprechend eine Modifikation der Sechszehn Grundsätze bedeuteten.[1384] Zudem wurde nun statt der

[1380] Kuhrmann 2006, S. 22; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 263.
[1381] Kuhrmann 2006, S. 22.
[1382] Auch nachfolgend: Ebd., S. 23.
[1383] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 262ff.
[1384] Ebd., S. 273.

Durchführung einer eigentlich vorgesehenen letzten Runde des Wettbewerbs zur sozialistischen Umgestaltung eine letzte interne geschlossene Runde unter unmittelbarer parteilicher Kontrolle veranstaltet.[1385] Dazu wurde mit der Kommission zum Aufbau des Berliner Stadtzentrums eigens ein Organ gegründet, dem neben Ulbricht und anderen SED-Politikern, die die Abläufe nun überwachten und lenkten, Architekten und Planer wie Kurt Liebknecht, Edmund Collein, Gerhard Kosel und Ehrhardt Gißke angehörten.[1386] Mit der Ausarbeitung zu Vorschlägen einer Zentrumsbebauung unter Berücksichtigung bisheriger Ergebnisse und politischer Leitlinien wurden Ende Dezember 1959 acht Architekten betraut, aus denen drei Entwurfskollektive (Gerhard Kröber, Kurt W. Leucht/Josef Kaiser, Hans Gericke, Peter Schweizer/Herbert Schneider, Hanns Hopp, Hans Mertens) gebildet wurden – auch Teilnehmer des Ideenwettbewerbs waren hier vertreten.[1387] Nach der kurz zuvor vorgenommenen Anpassung der Sechszehn Grundsätze durch die DBA, wobei zwar weiter ein „Zentrales Gebäude" am Marx-Engels-Platz – weiterhin östlich der Spree – projektiert werden sollte, das jedoch nicht mehr zwingend als Vertikaldominante ausgebildet werden musste, entwarf nun nur noch eines der Kollektive (Schneider, Hopp, Mertens) das zentrale Gebäude als Hochhaus und damit als städtebauliche Höhendominante.[1388] Bis Juni 1960 diskutierten die Kommissionsmitglieder über die Zentrumsbebauung und entsprechende Vorschläge, jedoch konnte keiner der Entwürfe die Kommission um Ulbricht überzeugen, der nun besonders den Verzicht auf Hochhausbauten – auch mit Hinweis auf Westdeutschland, dem man den Hochhausbau nicht überlassen könne – kritisierte.[1389] Mit dem Machtzuwachs Ulbrichts durch sein neues Amt als Staatsratsvorsitzender (September 1960) gewann die Zentrumsbebauung erneut an Bedeutung.[1390] Diesmal wurde ein Kollektiv des Berliner Stadtbauamtes unter der Führung Liebknechts mit der Anfertigung eines Zentrumsplans mit einem zentralen Gebäude betraut anstatt einen Wettbewerb auszuschreiben.[1391] Der im Frühjahr 1961 vorgelegte, am 21. April 1961 in der Zeitung „Neues Deutschland" veröffentlichte Entwurf zeigte das zentrale Gebäude wei-

[1385] Kuhrmann 2006, S. 23; vermutlich auch auf Grund vorangegangener Unruhen in Ungarn 1956, 1957; eventl. auch wegen des Fennpfuhl-Wettbewerbs in Ost-Berliner, den im März 1957 Ernst May gewonnen hatte und damit eine „Westdeeutscher" in dem einzigen stattgefundenen deutsch-deutschen Wettbewerb (Müller 2005, S. 92).
[1386] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 275.
[1387] Kuhrmann 2006, S. 24; Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 275.
[1388] Kuhrmann 2006, S. 23f.; In Westdeutschland wurde mit dem sogenannten „Langen Eugen", dem Regierungshochhaus in Bonn von Egon Eiermann, dahingegen ein zentral gelegenes Hochhaus noch einige Jahre später (1966-69) realisiert.
[1389] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 276.
[1390] Kuhrmann 2006, S. 18.
[1391] Ebd., S. 24.

terhin östlich der Spree – mit einer flachen Dreiflügelanlage, die einen zentralen Hochhausturm mit zwei konkav geschwungenen Fassadenseiten umschloss (Abb. 53).[1392] Dieser Entwurf wurde zwar durch die Ost-Berliner Stadtverordnetenversammlung angenommen, jedoch wurden zeitgleich weitere Entwürfe in Auftrag gegeben.[1393] Das Zentrale Gebäude konnte auf Grund von Finanzierungsproblemen – das Politbüro stellte zu geringe Mittel für das geplante Projekt zur Verfügung – vorerst nicht realisiert werden.[1394] Eine Realisierung schien in finanzieller Hinsicht nicht vor 1965 möglich.[1395]

Im September 1961, kurz nach Beginn des Mauerbaus „und dem damit erstarkenden nationalen Selbstbewusstsein", wurden Herman Henselmann, Kurt Liebknecht und Gerhard Kosel von dem Leitkollektiv der Kommission mit dem Entwurf eines zentralen Gebäudes betraut.[1396] Zwischen Herbst 1961 und Sommer 1962 fertigten sie zahlreiche Entwürfe an, wobei der finale Entwurf Henselmanns im Sommer 1962 ein letztes Regierungshochhaus projektierte, das nur für politisch-administrative Funktionen bestimmt war.[1397] Henselmanns Entwurf zeigt nun offensichtliche Parallelen zu dem überarbeiteten Entwurf für das Marx-Engels-Forum (September 1959) wie auch zu dem im April 1961 publizierten Entwurf Liebknechts. Zwar war dieser Entwurf dem Liebknechts ähnlich und dabei günstiger, doch wurde weder er, noch ein anderer der 1961/1962 angefertigten Entwürfe zur Ausführung bestimmt.[1398]

Ulbricht verwarf das Projekt eines zentralen Regierungshochhauses erst Anfang 1964 – vor allem aus Kostengründen – endgültig.[1399] Außerdem war nun am Marx-Engels-Platz bereits das Staatsratsgebäude realisiert und die Kongresshalle am Haus des Lehrers (Henselmann) zum Tagungsraum der DDR-Volkskammer umgebaut worden, was einen Neubau in symbolischer und funktionaler Hinsicht weniger dringlich erschienen ließ.[1400] Zudem wurde nun dem Projekt des Fernsehturmes Vorrang gegeben, das sich als wichtiger darstellte, da so neben der weitreichenden Aussendung eigener Signale und Inhalte an die DDR-Bürger auch störende Signale aus dem Ausland abgefangen werden konnten, die die Abschirmung der DDR-Bürger von „West-Inhalten" bei gleichzeitiger Ideologisierung durch von der SED genehmigte Inhalte

[1392] Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 283; Ulbricht vermerkte am 11.4.1961: „gebogene Fassaden … akzeptabel" (Aktenvermerk über Beratung im Politbüro vom 11.4.61, BArch, DY30, IV 2/6.06,4, zit. nach: Müller 2005, S. 248).
[1393] Kuhrmann 2006, S. 24.
[1394] Ebd., S. 24.
[1395] Müller 1999, S. 64; Müller 2005, S. 226.
[1396] Ebd., S. 202; Kuhrmann 2006, S. 24.
[1397] Ebd., S. 24f.
[1398] Ebd., S. 25f.
[1399] Ebd., S. 23ff.; Müller 2005, S. 247.
[1400] Ebd., S. 246f.

gewährleisten sollten.[1401] Der Fernsehturm hatte dabei eine ähnlich langwierige Planungsgeschichte wie das Zentrale Gebäude: Sein Bau war bereits 1952 – für einen anderen, zentrumsfernen Standort – beschlossen worden, doch sowohl dieser Entwurf als auch nachfolgende wurden nicht realisiert, bis das Projekt 1962 auf Grund wirtschaftlicher und damit finanzieller Probleme verworfen wurde.[1402] Im Juli 1963 stimmte das Politbüro dann jedoch einer prinzipiellen Ausführung des Fernsehturms – nun im Zentrum – zu und beauftrage Kosel mit der Aufbauleitung.[1403] Ende 1964 wurde schließlich der Entwurf des Fernsehturmes für den Standort am Alexanderplatz vom Politbüro genehmigt und nachfolgend in der an Henselmanns „Turm der Signale" erinnernden Form mit dem Kugelzwischenbau – dem sogenannten „Spreesputnik" – zur Ausführung bestimmt.[1404]

Henselmanns Entwurf mit dem Turm der Signale war noch wenige Jahre zuvor u.a. wegen seines Fernsehturms kritisiert worden: „Der Versuch, mit Hilfe eines technischen Bauwerks von größer Höhe (Fernsehturm) dem gesellschaftlichen politisch-kulturellen Mittelpunkt der Hauptstadt Kraft und Größe zu verleihen, kann nicht überzeugen".[1405] Am 3. Oktober 1963 beschloss das Politbüro bereits offiziell die „Projektierung für das zentrale Gebäude auf dem Marx-Engels-Platz […] bis auf Weiteres einzustellen".[1406] Neben ökonomischen Gründen war es auch die veränderte (bau-)politische Situation in der DDR (im Zusammenhang mit der veränderten Situation in der Sowjetunion), die zu der zunehmenden Ablehnung teurer, monumentaler, besonders in ihrer Vertikalität die Stadt dominierender Bauten, wie sie in der Folge des Palastes der Sowjets entstanden waren, geführt hatten.[1407] Es sollte ebenso erwähnt werden, dass im Februar 1969 das Richtfest für das „Langer Eugen" genannte BRD-Regierungshochaus von Egon Eiermann stattgefunden hatte, in das bis Ende Oktober 1969 alle Bundestagsabgeordneten eingezogen waren – so wurde der Hochhausbau, anders als Ulbricht noch zu Beginn der 60er gefordert hatte, doch der BRD überlassen.[1408] Auch in anderen Städten in der DDR wurden die Pläne für zentrale, monumentale politische Repräsentationsbauten nicht verwirklicht und „an ihre Stelle rückten Bauten für ‚Bildung, Kultur und Erholung, für Tagungen, Kongresse und Begegnungen verschiedener Art als zentrale gesellschaftliche Einrichtungen'".[1409] In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurden noch vereinzelt zentrale Hochhäuser

[1401] Ebd., S. 296.
[1402] Ebd., S. 289ff.
[1403] Ebd., S. 296.
[1404] Ebd., S. 298; ebd., S. 303.
[1405] Zit. nach: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 261.
[1406] BArch SAMPO DY 30/J IV 2/2, 898: Beschluss über den weiteren Aufbau der Stadtzentren Berlin und Dresden. Anlage Nr. 4 zum Protokoll 34/63 der Sitzung des Politbüros des ZKs der SED vom 3.10.1963, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 25f.
[1407] Kuhrmann 2006, S. 26.
[1408] Schyma 2015.
[1409] Kuhrmann 2006, S. 26.

errichtet, die dann allerdings keine vornehmlich politischen Funktionen mehr erfüllten – also nicht mehr der Unterbringung politischer Gremien dienten – wie etwa das Universitätshochhaus in Leipzig von Henselmann (1968-1972), das mit seinen konkav geschwungenen Fassaden und dem einseitig ansteigenden Fassadenabschluss deutlich an Entwürfen Henselmanns für das Zentrale Gebäude in Berlin orientiert war, oder die Neubauten wurden wie der Kulturpalast am Dresdner Altmarkt (Leopold Wiel, Wolfgang Hänsch, Herbert Löschau, 1966-1969) und später der Palast der Republik gleich als Flachbauten realisiert.[1410] Die Wettbewerbsjury für den Dresdner Kulturpalast hatte bis Herbst 1961 auch noch einen Hochhausbau gefordert.[1411] Nach der Vorstellung der Dresdner Palastentwürfe in Moskau, wo man gerade anstelle des Palastes der Sowjets den Kongresspalast als Flachkubus realisiert hatte, wurde entgegen der vorherigen Beurteilung durch die SED und entsprechende Gremien Leopold Wiels Flachbau 1962 als der geeignetste auserkoren und als erstes Kulturhaus mit Flachdach in der DDR zur Ausführung bestimmt.[1412]

Der im September 1964 vom Politbüro verabschiedete Bebauungsplan (veröffentlicht in *Deutsche Architektur* im Dezember 1964), der unter Leitung des neuen Berliner Chefarchitekten Joachim Näther angefertigt worden war, sah nun den Fernsehturm als Höhendominante vor und für den Kongressbau für Volkskammer und Ministerrat einen Flachbau, der weiterhin östlich der Spree liegen sollte.[1413] Die Repräsentationsfunktion des zentralen Gebäudes wurde damit aufgeteilt: in die Höhendominante des „erleuchtete[…][n] Fernsehturm[s]“ (Ulbricht), der als „technische Stadtkrone“ die Stadtsilhouette dominierte, und in den den Marx-Engels-Platz nun vollständig rahmenden, flachen Kongressbau, der die Volkskammer und den Ministerrat beherbergen und die staatliche und parteiliche Machtzentrale an eben diesem Platz ergänzen und vervollständigen sollte.[1414]

Es war geplant für die Gestaltung des Kongressbaus im Dezember 1964 erneut einen Ideenwettbewerb – unter den nun veränderten Vorzeichen, dem neuen Bebauungsplan – auszuschreiben, der jedoch letztlich hinter die Alexanderplatz- und Fernsehturmplanungen zurückgestellt und schließlich erneut auf Grund ökonomischer Probleme verworfen wurde.[1415] So

[1410] Ebd., S. 26; zum Universitätshochhaus siehe: Thomas Topfstedt/Pit Lehmann: Die bauliche Entwicklung der Universität Leipzig von 1946 bis 1989, in: Michalea Marek/Thomas Topfstedt/Senatskommission zur Erforschung der Leipziger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte: Geschichte der Universität Leipzig 1409-2009. Geschichte der Leipziger Universitätsbauten im urbanen Kontext, S. 441-514, Leipzig 2009.
[1411] Meyer 2001, S. 190f.
[1412] Ebd., S. 190f.; Zumpe 2006; Bei dem Wettbewerb 1959 hatte Wiel als einziger einen Flachbau-Entwurf eingereicht.
[1413] Kuhrmann 2006, S. 26.
[1414] Ebd., S. 26f.; Ulbricht in dem Wortprotokoll der Politbürositzung vom 14.7.1964, in: BArch SAPMO, ZPA, DY 30/J IV 2/2A, 1038 (Bd. 1): Arbeitsprotokolle Nr. 23/64 der Sitzung des Politbüros des ZKs der SED vom 14.7.1964, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 27.
[1415] Kuhrmann 2006, S. 27.

gelangten auch die Pläne der 1960er Jahre für ein zentrales Gebäude nicht zur Ausführung, allerdings wurde der Karl-Marx-Platz nun mit anderen Regierungsgebäuden bebaut und der Fernsehturm als Symbol des technischen Fortschritts errichtet. Mit dem Staatsratsgebäude (1962-1964) im historischen Stadtzentrum, das sich mit dem vermeintlich teilrekonstruierten Liebknecht-Portal sowohl ein Stück Schloss als auch die Geschichte der erfolgreichen sozialistischen Arbeiterbewegung und der Überwindung der Monarchie einverleibt hatte, begann Ulbricht seine politische Macht (und die der DDR) bedeutungsträchtig am Karl-Marx-Platz zu konzentrieren. Es folgten der Bau des Außenministeriums (1963-1966) und des Fernsehturms (1965-1969) sowie die Anlage des Alexanderplatzes (1967-1971).[1416]

4. 5. Palast der Republik – Haus des Volkes

4. 5. 1. Grundsatzstudie zum Palast der Republik

„Dieses Haus – dessen sind wir sicher – wird nach seiner Fertigstellung von der Bevölkerung der Hauptstadt Berlin, von allen Bürgern unseres sozialistischen Vaterlandes mit Freude und Stolz in Besitz genommen werden. Als gute Gastgeber werden wir in diesem Hause Freunde und Kampfgenossen aus aller Welt empfangen. Weit über die Grenzen unseres Landes hinaus wird der Palast der Republik künden vom Fleiß und der Schaffenskraft unseres Volkes“.[1417] (Erich Honecker, November 1974).

Für den Palast der Republik – der paradoxerweise diesen offiziellen Titel und nicht etwa den eines Hauses, von dem auch Honecker sprach, oder Palastes des Volkes trug – wurde von der Staats- und Parteiführung kein Wettbewerb ausgeschrieben. Stattdessen erteilte das Politbüro des ZK der SED im September 1972 einer von Heinz Graffunder (1926-1994) geleiteten Gruppe an der Bauakademie, zu deren Mitgliedern Christian Schulz, Bruno Flierl (*1927), Werner Roesler (1936–1988) und Wolf Rüdiger Eisentraut (*1943) zählten, den Auftrag ein zentrales Mehrzweckgebäude für den Marx-Engels-Platz zu entwerfen.[1418] Graffunder, Chefarchitekt im Institut für Wohn- und Gesellschaftsbauten der Bauakademie (1972-1973), hatte in der DDR bereits einige Bauvorhaben realisieren können – wobei auch er zu Beginn der 60er Jahre für diese noch gelegentlich kritisiert worden war (vgl. Tierpark Berlin) – und sich zudem im Kollektiv Henselmann 1962 bei Planungen zum Zentralen Gebäude beteiligt.[1419] Mit der

[1416] Ebd., S. 27.
[1417] Erich Honecker: Auszug aus der Rede anlässlich des Richtfestes des Palastes der Republik, 18.11.1974, in: Palast der Republik 1976, S. 1.
[1418] Kuhrmann 2006, S. 31.
[1419] Ebd., S. 31.

Beauftragung des Planungskollektivs der Bauakademie, wobei hier nur noch bereits in der DDR ausgebildete und entsprechend institutionalisierte Architekten versammelt waren, wurde das Projekt direkt dem Politbüro und damit der Partei- und Staatsführung unter Honecker unterstellt und die kommunalen Planungsbehörden und hierarchischen Planungsstrukturen übergangen.[1420] Das Politbüro des ZK der SED trat somit als Bauherr des zukünftigen Palastes der Republik in Erscheinung, der in den Planungen zunächst als Mehrzweckgebäude und Kongresspalast – nicht etwa als Zentrales Gebäude – bezeichnet wurde.[1421] Honecker tritt mit Angaben zu dem geplanten Bau von Beginn an persönlich in Erscheinung.[1422] Eine vom Minister für Bauwesen berufene Konsultantengruppe ausgewählter Architekten und Ingenieure (u.a. Josef Kaiser) überprüfte zudem das Geschehen auf der Baustelle und griff im Zweifelsfall mit Änderungsvorschlägen ein.[1423] Außerdem ließ Honecker alle Personen im Umfeld des Palastbaus sowie später die Baustelle von der Staatssicherheit überprüfen – und dann den fertigen Palast von eben dieser unter der Bezeichnung „Operation Metropole" überwachen.[1424]

Das Projektierungskollektiv der Bauakademie erstellte vom 7. September 1972 bis zum 13. März 1973 im Auftrag des Politbüros die Grundsatzstudie Kongresspalast.[1425] Dabei sollten sie prüfen, ob und wie ein solches zentrales Gebäude mit dem vorgegeben Funktionsprogramm: Volkskammersaal mit 700 Plätzen (zunächst kleiner Musiksaal oder auch kleiner Saal, als der er zwischen den Sitzungen genutzt werden sollte), ein großer Saal mit 5000 Plätzen für Kultur-, Sport- und Kongressveranstaltungen (u.a. Parteitage der SED), Gastronomie- und Freizeiteinrichtungen und Ehrentribüne für die Abnahme der auf dem Marx-Engels-Platz stattfindenden Paraden, innerhalb des vorhandenen städtebaulichen Kontexts und für 150 Millionen Mark zu realisieren sei.[1426] Es war geplant den Kongresspalast bis zum 9. Parteitag der SED vom 18. bis 22. Mai 1976 fertigzustellen und zu diesem Anlass erstmalig zu nutzen.[1427] Die von Werner Roesler skizzierten Ideen des Kollektivs zeigen im Grunde alle Varianten eines Quaders, an dem sich am Außenbau mehr oder weniger deutlich stets eine Dreiteilung des Gebäudes den Funktionen (Großer Saal, Kleiner Saal und Foyer) entsprechend oder eine Betonung der beiden Saalbereiche – oder des Großen Saals – erkennen lassen (Abb. 54).[1428] Gemeinsam ist den Entwürfen darüber hinaus, dass sie allesamt flache, horizontalgelagerte,

[1420] Ebd., S. 31ff.
[1421] Ebd., S. 31.
[1422] Beutelschmidt/Novak 2001, S. 63.
[1423] Kuhrmann 2006, S. 51.
[1424] Ebd., S. 61.
[1425] Ebd., S. 31.
[1426] Ebd., S. 31; Beutelschmidt/Novak 2001, S. 64; Die zunächst geplante Sportfunktion des Großen Saals sowie die multifunktionale Nutzung des Kleinen Saales fielen in der Ausführungsplanung weg.
[1427] Kuhrmann 2006, S. 31.
[1428] Ebd., S. 34; Nachlass Roesler auch in digitalisierter Form beim IRS Erkner einsehbar.

an (internationale wie sozialistische) zeitgenössische Gebäude ohne Höhendominante erinnernde Architekturen zeigen. Außerdem sind sie auf eine Allansichtigkeit im Stadtraum angelegt – bzw. die Längsseiten sind stets identisch gestaltet. Während etwa Entwürfe mit Reliefpanelen – mal mit Glasfassaden, mal mit geschlossenen Steinfassaden – eine Verschränkung eines schlichten Quaders in der Folge des „Neuen Bauens" mit der typisch sozialistischen Integration von Kunst in Form von Reliefs oder Mosaiken in die Architekturen zeigen, fügen sich zahlreiche Entwürfe durch die mehrfach in flachen Winkeln gebrochenen Fassaden im Sinne einer „Oktogon-Ästhetik" in das internationale zeitgenössische Baugeschehen ein. Ein Entwurf Roeslers zeigt, dass für die am Außenbau stets angedeutete Funktionsteilung u.a. das Kongressgebäude in Brasilia von Oscar Niemeyer studiert wurde, wobei das Planungskollektiv nun Niemeyers entgegengesetzte Schalen in eine homogene, vereinheitlichte Struktur überführten, die an zeitgenössischer Oktogon-Ästhetik wie auch an den Kuben des „Neuen Bauens" orientiert war.[1429] Gelegentlich wurden zudem nicht beide Säle, sondern nur der Große Saal – der zunächst noch im Norden lag – betont. Eine solche Struktur mit einer betonten Gestaltung des Großen Saals zeigt auch ein 1972 von dem Chefarchitekten von Berlin, Joachim Näther, angefertigter Entwurf (Abb. 55). Näther war durch die direkte Auftragsvergabe an das Kollektiv Graffunder in seiner Position als Chefarchitekt übergangen worden, so dass er nun in Eigeninitiative diesen mit seinem Mitarbeiter Dieter Schulze erarbeiteten Vorschlag beim ZK einreichte.[1430] Näther wurde daraufhin als Chefarchitekt entlassen und durch Roland Korn ersetzt – selbstbestimmtes Handeln und die Missachtung parteilicher Anordnungen wurden anders als in den frühen 1960er Jahren nicht mehr geduldet.[1431]

Das Ergebnis dieser Grundsatzstudie stellte letztlich ein einfacher Flachkubus mit großflächiger Glasvorhangfassade dar, der in ähnlicher Weise ab 1973 ausgeführt wurde (Abb. 56). Das Gebäude der Grundsatzstudie war zunächst, wie auch zumeist das Zentrale Gebäude in den 50er und 60er Jahren, für das östliche Spreeufer vorgesehen worden. Nach dem Beschluss des Politbüros vom 27. März 1973 den Palast, orientiert an der vom Projektierungskollektiv vorgeschlagenen Weise für die nun veranschlagten 260 Millionen Mark, doch am östlichen Rand des Marx-Engels-Platz erbauen zu lassen, wurde das Bauvorhaben, das den offiziellen Namen „Palast der Republik" erhielt, der Bevölkerung am 24. Mai 1973 in der Tageszeitung „Neues Deutschland" bekannt gegeben.[1432] Der Grund für diese Bauplatzverlegung in den 1970er Jahren war vermutlich der Wunsch nach einem geschlossenen Platzensemble am Marx-Engels-Platz, an dem schon mit dem Staatsratsgebäude und dem Außenministerium neue politische

[1429] Kuhrmann 2006, S. 35.
[1430] Ebd., S. 33.
[1431] Ebd., S. 33.
[1432] Ebd., S. 32; ebd., S. 41.

Gebäude errichtet worden waren.[1433] Möglicherweise spielte nun auch die Neubesetzung des Ortes, an dem einst das Hohenzollernschloss gestanden hatte, eine Rolle bei dieser Entscheidung Honeckers.[1434] Die Erhaltung des erst für die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1973 angelegten Parks (heute: Marx-Engels-Forum) zwischen Spree und Spandauer Straße mag ein weiterer relevanter Aspekt bei der Standortwahl gewesen sein.[1435] Bis zur öffentlichen Bekanntgabe des Entwurfs hatten die Architekten unter Ausschluss der Öffentlichkeit gearbeitet und sich dazu verpflichtet, das Projekt geheim zu halten.[1436] Die vorläufige Geheimhaltung des Projekts sowie die dauerhafte Unterschlagung der auch bis heute nicht exakt kalkulierbaren Kosten dienten wohl in erster Linie dem Schutz und der Aufrechterhaltung der Glaubwürdigkeit der erst auf dem 8. Parteitag verkündeten neuen Linie der „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“, die u.a. vorsah den Wohnungsbau und gerade nicht den repräsentativen Ausbau der Stadtzentren zu forcieren, für den Ulbricht zuvor oftmals kritisiert worden war.[1437] Außerdem war, wie zuvor gezeigt, bereits seit Beginn der 50er Jahre vergebens versucht worden ein Gebäude am Marx-Engels-Platz zu realisieren, als dessen – wenn auch auf Grund des modifizierten Funktionsprogramms durch die deutliche Betonung des Kulturaspekts nicht exakter – Nachfolger sich der Palast verstehen lässt. Diese leeren Versprechen wollte das Honecker-Regime bzw. Honecker nun möglicherweise nicht erneut geben.

Mit der Gesamtleitung des Palastes der Republik wurde als Generalauftragnehmer die neugegründete, direkt dem Minister für Bauwesen, Junker, unterstellte Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin betraut.[1438] Als Direktor der Aufbauleitung setzte die SED-Führung im April 1973 Erhardt Gißke, den Leiter des Instituts für Industriebau der Bauakademie, ein, der auch schon bei den Planungen des „Zentralen Gebäudes“ beteiligt gewesen war.[1439] „Mit seinem Stab war Gißke für die Leitung und Koordination aller Prozesse während der Errichtung des Palastes der Republik, die Herstellung aller für die Durchführung notwendigen Kooperationsbeziehungen, die ständige Berichterstattung gegenüber den zuständigen staatlichen Organen sowie die Sicherung der termin- und qualitätsgerechten Fertigstellung des Objekts zuständig“.[1440] Für die weitere Projektierung beauftragte Gißke das VE Bau- und Montagekombinat Ingenieurhochbau Berlin (IHB), „das 1962 aus dem Zusammenschluss aller Berliner Hochbaubetriebe hervorgegangen[…]“ war.[1441] Der Betrieb Projektierung des IHBs war nachfolgend für die

[1433] Ebd., S. 32.
[1434] Ebd., S. 32.
[1435] Ebd., S. 32.
[1436] Ebd., S. 31.
[1437] Ebd., S. 32; Der Palast kostete letztlich vermutlich zwischen 700-800 Millionen Mark.
[1438] Ebd., S. 43.
[1439] Ebd., S. 43.
[1440] Ebd., S. 43.
[1441] Ebd., S. 43.

Erstellung der Ausführungsplanungen verantwortlich und bildete damit den Kern des Generalprojektanten IHB. Dem Projektierungskollektiv gehörten neben 36 bereits beim IHB tätigen Mitarbeitern der zum Chefarchitekten ernannte Graffunder, der zum stellvertretenden Chefarchitekten ernannte Karl-Ernst Swora sowie das Kollektiv der Grundsatzstudie Wolf-Rüdiger Eisentraut, Werner Roesler, Dieter Schulz und weitere etwa 160 Planer, die aus anderen DDR-Projektierungseinrichtungen abgezogen wurden, an.[1442] Der Ingenieur Manfred Barg leitete den Betrieb Projektierung.[1443] Als Stellvertreter des Chefarchitekten war zunächst Roland Korn (u.a. Architekt des benachbarten Staatsratsgebäudes) vorgesehen, der jedoch wegen Näthers Kündigung in das Chefarchitektenamt Ost-Berlins abberufen wurde.[1444] Günter Kunert übernahm dann wiederum die Leitung des Gebäudebereichs, für den zuvor Swora zuständig gewesen war.[1445] Zwischen März und September 1973 erarbeiteten diverse, für verschiedene Bereiche zuständige Kollektive Ausführungspläne.[1446] So wurden erst jetzt, bei der Anfertigung der Ausführungspläne durch die Kollektive, definitive Lösungen wie „die Form des Großen Saals, Aufbau und Vertikalerschließung des Foyers sowie die Fassadengestaltung“ entwickelt und schließlich umgesetzt.[1447]

Verschiedene, im September 1973 angefertigte Fassadenentwürfe von Dieter Bankert bestätigen, dass die dreiteilige Grundstruktur des Gebäudes als längsrechteckiger Flachkubus mit Glas-Vorhangfassaden auf beiden Längsseiten und zwei außen- sowie höherliegenden Baukörpern, die den Hauptkörper zu durchdringen scheinen, nach der Grundsatzstudie feststand. Der die gesamte Curtain Wall umfassende, nicht mehr durch den Eingangsbereich unterbrochene Balkon mit Tribüne sowie das oberhalb der Tribüne angebrachte Kunstwerk standen bald nach der Grundsatzstudie als neue Konstanten fest, die Bankert dann nicht mehr variierte. Er überarbeitete hingegen mehrfach die gläserne Curtain Wall hinsichtlich ihrer Rasterung, Rahmung, Rhythmisierung und Farbigkeit sowie der Akzentuierung des Eingangsbereichs.

[1442] Ebd., S. 43; ebd., S. 57.
[1443] Ebd., S. 43.
[1444] Ebd., S. 195.
[1445] Ebd., S. 195.
[1446] Ebd., S. 43.
[1447] Ebd., S. 43; Unter der Leitung Eisentrauts wurde an der Gestaltung des Eingangsbereichs und Foyers gearbeitet. Günter Kunert leitete die Arbeiten zu Volkskammer, Plenarsaal, Konferenzräumen, Präsidialbüros und Restaurants. Manfred Prasser leitete das Team zur Gestaltung des Großen Saals. Für die Akustik im Großen Saal war das Institut für technische Akustik in Dresden unter Leitung Hans-Peter Tennhardts sowie das Institut für Technologie und Mechanisierung (der Abteilung Bau- und Raumakustik) der Bauakademie unter der Leitung Wolfgang Fasolds zuständig. Fassaden, Dach und Außenanlagen standen unter der Leitung Dieter Bankerts. Heinz Aust und sein Kollektiv waren für die Untergeschosse mit den Spreeterrassen verantwortlich. Siegfried Wagner betreute den Bereich der unterirdischen Verbindung von Marstall und Palast der Republik und die entsprechende Ausarbeitung des Zentrallagers und der Verwaltungsfunktionen, die der Marstall für den Palast der Republik übernahm. Der technische Bereich der Gastronomie stand unter der Leitung Gerd Piepers. Elektrotechnische Ausstattung durch AN VEB Elektroprojektierung und Anlagenbau Berlin (Kuhrmann 2006, S. 43f.).

Seine Entwürfe zeigen dabei sowohl unregelmäßig als auch regelmäßig gerasterte Glasfassaden, kleinteilige und eher großteilige, durch Lisenen und Paneele gegliederte sowie homogenere und variationsreichere Fassaden, die die konstruktive Struktur manchmal mehr, manchmal weniger überlagerten. Der Großteil der Skizzen hielt dabei rötlich-gelbe, bronzefarbene Glasfassaden fest. Generell zeigen die Skizzen sowohl die Erprobung diverser Akzentuierungen und Gliederungen des Eingangsbereichs bzw. des Zwischenkompartiments, der/das dabei stets betont ist, als auch Variationen an der restlichen Curtain Wall. Die außenliegenden Saalkörper wurden zumeist weiß (mit weißen Marmorplatten verkleidet) belassen, aber gelegentlich mit einem geometrischen Reliefmuster durch entsprechende Plattenlegung versehen.
Auch der Große Saal, dem in der Rezeptionsgeschichte des Palastgebäudes auf Grund seiner Multifunktionalität und seinem hohen bautechnischen und akustischen Niveau besondere Aufmerksamkeit zuteilwurde, wurde noch nach dem durch das Politbüro genehmigten Entwurf deutlich verändert.[1448] Anstatt den von Graffunder projektierten oktogonalen Saal zu errichten wurde letztlich auf Veranlassung Gißkes der Saal nach den Plänen Manfred Prassers verändert und zu einem multifunktionalen Mehrzweckraum in der Form eines Hexagons umgestaltet.[1449] Von dem Saal existierte ein nicht erhaltenes 1:20 Modell, das der Ausarbeitung der Detailformen unter Berücksichtigung der Raumakustik diente.[1450]
Nach dieser Überarbeitungsphase durch die verschiedenen Planungskollektive legte der IHB Projektierung unter der Leitung Graffunders Ende September 1973 eine überarbeitete Fassung der Grundsatzstudie vor. Der Palast wurde auf fünf statt vier Hauptgeschosse ausgeweitet und in den außenliegenden Saalkuben kam ein sechstes Geschoss hinzu, so dass sich der Innenraum von „400 000m^3 auf letztlich 623 000 m^3“ vergrößerte.[1451] Neben dem Großen Saal wurde auch der Kleine Saal (Plenarsaal) modifiziert. Der Grund hierfür war die internationale Anerkennung der DDR – die vergrößerten Säle sollten mehr Menschen wie etwa ausländischen Politkern und Dolmetschern Platz bieten.[1452] Neben den bereits erwähnten Veränderungen wurde zudem die Erschließung des Gebäudeinneren (und auch des Gebäudes durch den Haupteingang) grundlegend verändert. Treppenkerne im Ost- und Westbereich des Foyers sowie Aufzüge und Rolltreppen ersetzten das ringförmige, um das Foyer geführte Rampenerschließungssystem à la Guggenheim Museum New York.[1453]

[1448] Kuhrmann 2006, S. 43.
[1449] Ebd., S. 43.
[1450] Ebd., S. 44.
[1451] Ebd., S. 47.
[1452] Ebd., S. 47.
[1453] Ebd., S. 47.

Am 13. August 1973 wurde mit den Bodenarbeiten zum Bau des Palastes begonnen – noch bevor Ende September die meisten der fertiggestellten Pläne vorlagen.[1454] Am 2. November 1973 fand die Grundsteinlegung statt.[1455] Im November 1974 wurde unter Anwesenheit der Staatsführung und der am Bau Beteiligten das Richtfest abgehalten.[1456] Am 23. April 1976 und damit pünktlich, kurz vor dem 9. Parteitag der SED (18.-22. Mai), fand die Einweihungsfeier mit zahlreichen geladenen Gästen aus Partei- und Staatsführung unter der Anwesenheit Honeckers statt.[1457] Am Tag darauf war der Palast auch für die Bevölkerung zugänglich.[1458] 1976 wurde Honecker neben seinem Amt als Generalsekretär zudem Staatsratsvorsitzender (und löste damit Willi Stoph ab). Auch wenn dieses Amt keinen realpolitischen Einfluss hatte, so war er nun – wie Ulbricht in den 60er Jahren – zusätzlich das pro forma Staatsoberhaupt der DDR, wodurch die in ihm konzentrierte politische Macht einen entsprechenden Ausdruck auf dem Marx-Engels-Platz fand.

Noch bis September wurden nach der Eröffnung Nachbesserungsarbeiten durchgeführt.[1459] Der Marx-Engels-Platz fungierte in der Folge als Parkplatz, da die kostenintensiven Pläne für eine Tiefgarage verworfen worden waren.[1460]

4. 5. 2. Der Ausführungsentwurf des Palastes der Republik

4. 5. 2. 1. Außenansicht

Der Palast der Republik wurde in Stahlskelett-Bauweise errichtet und weist neben einer Stahltragkonstruktion acht stabilisierende, in zwei Vierer-Reihen regelmäßig verteilte Betongleitkerne auf.[1461] Der Großteil der Elemente des Palastes wurde industriell vorgefertigt und mit entsprechender Bautechnologie montiert.[1462] „Mit dem Palast der Republik wurde erstmals in der DDR ein freitragendes Bauwerk in diesem Ausmaß errichtet“.[1463]

Der Palast erhebt sich über einem längsrechteckigen Grundriss und bildet in seiner Grundform annäherungsweise einen längsrechteckigen Quader mit den Maßen 180 m x 86 m x 25-32 m aus (Abb. 57).[1464] Eine eingerückte, einstöckige Sockelzone, hinter der sich das Erdgeschoss befindet, hat in diesem Bereich eine reduzierte Gebäudebreite von 72 m zur Folge. Der restliche Baukörper lässt sich vereinfacht als Verschränkung dreier Bauvolumina beschreiben: ein

[1454] Ebd., S. 57; Kat. Ausst. Rostock 2019, S. 221.
[1455] Ebd., S. 221.
[1456] Kuhrmann 2006, S. 60.
[1457] Ebd., S. 60f.
[1458] Ebd., S. 61.
[1459] Ebd., S. 61.
[1460] Ebd., S. 61.
[1461] Ebd., S. 59.
[1462] Ebd., S. 59.
[1463] Ebd., S. 59.
[1464] Ebd., S. 93; Grösel/Schröter 1977, S. 11.

längsrechteckiger Quader, in den von den Schmalseiten zwei weniger breite, dafür höhere und unterschiedlich lange quadrische Baukörper eingeschoben wurden. Die Höhendifferenz des Gebäudes (25 m und 32 m) resultiert folglich aus den zu den Schmalseiten im Norden und Süden sieben Meter höheren Volumina, die jeweils unterschiedlich weit – im Süden weiter – in die Längsseiten des zentralen Flachquaders ausgreifen, so dass am oberen Gebäudeabschluss ein asymmetrisch eingebundener Zwischenraum als Leerstelle sichtbar wird. Die beiden außenliegenden Bauvolumina – und damit auch die Schmalseiten des Palastbaus – sind ebenso wie die beiden Längsseiten des Flachquaders jeweils nahezu identisch gestaltet. Vom Marx-Engels-Platz aus betrachtet lässt sich die hier gelegene Längsfassade bildlich wie folgt beschreiben: auf eine eingerückte Sockelzone folgt eine großflächige, gold-/bronzefarbene Glas-Vorhangfassade, die von einem mit weißen Marmorplatten verkleideten, unterschiedlich breiten Rahmen umgeben ist, der oben in seiner attikaartigen Ausgestaltung eine asymmetrisch gelegene Fehlstelle aufweist. Bei näherer Betrachtung lassen sich sowohl verschiedene Tiefenprofilierungen in den Längsfassaden als auch weitere Elemente der Fassadengliederung und des Fassadenaufbaus wie ein durch die orthogonale Anordnung bronzefarbener Leisten ausgebildetes Maßwerk der Glas-Vorhangfassade ausmachen.

Der einstöckigen Sockelzone gehen zwei von der Platzseite aus nicht sichtbare Kellergeschosse voraus. Das erste Kellergeschoss ist an der rückwärtigen, sonst gleich aufgebauten Spreeseite auf Grund des dort niedrigen Bodenniveaus zu sehen (Abb. 58). Auf die Sockelzone (EG) folgen im mittleren Gebäudeabschnitt vier, an den erhöhten Seiten fünf weitere Stockwerke.[1465] Das oberste Stockwerk findet sich so nur in der Dachkonstruktion der links und rechts gleichsam sieben Meter höheren Kompartimente.

4. 5. 2. 2. Rahmen und Glasfassade

Optisch gerahmt wird die goldfarbene Glasvorhangfassade der westlichen Längsfassade durch hinter sie zurückspringende, mit weißen Marmorplatten (70 cm x 80 cm) aus jugoslawischem Civic-Marmor verkleidete Wandflächen.[1466] Die horizontal sowie vertikal gelagerten Wandflächen sind dabei gleich breit. Hinter der Attika verbergen sich auskragende Dachfachwerkbinder, die den nördlichen und südlichen Saal überspannen.[1467] Im Bereich des niedrigeren Gebäudeabschnitts fehlt der mit weißem Werkstein verkleidete Gebäudeabschluss (Attika). Den unteren Rahmen bildet der ebenfalls mit weißen Marmorplatten ausgestattete, um die

[1465] Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin 1976, S. 30.
[1466] Kuhrmann 2006, S. 94; BArch DH 1-28003 Sekretariat des Ministers für Bauwesen: Materialien Bau Palast der Republik 1973-76. Jahresbericht 1974 vom 28.2.1975, S. 6; Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin 1976, S. 83, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 203f.
[1467] Kuhrmann 2006, S. 93.

Curtain Wall führende Balkon im ersten Geschoss mit seiner massiven Brüstung. Am südlichen Balkonabschluss befindet sich eine integrierte, vorgelagerte Tribünenanlage zur Abnahme von Paraden auf dem Marx-Engels-Platz. Der Balkon und die Tribüne konnten sowohl vom ersten Geschoss als auch vom Platzniveau aus durch vier einläufige Treppen erschlossen werden.

Die annäherungsweise planare und durch horizontal sowie vertikal verlaufende, bronzefarben eingefärbte Aluminiumleisten gegliederte und rhythmisierte Glas-Curtain Wall wird durch den niedrigeren Zwischenbereich, der nach hinten versetzt ist und ein abweichendes Maßwerk aufweist, unterbrochen und dadurch betont.[1468] Dieser zurückversetzte Glasfassadenbereich zieht sich über das gesamte erste Geschoss, von dem aus der Balkon zu begehen ist. Das Zwischenkompartiment wie auch das erste Stockwerk werden damit von der restlichen Glasfassade unterschieden und ironischerweise durch den Rücksprung in den Vordergrund gestellt. In dem Zwischenbereich befindet sich mittig, zum Marx-Engels-Platz der Haupteingangsbereich und an der Ostseite der rückwärtige Eingangsbereich. Die Eingänge in der eingerückten Sockelzone unterhalb des Balkons sind selbst nicht auffällig betont, aber dem Farb-/Materialschema des Palastes entsprechend aus gold-messingfarben umrandeten Glastüren ausgeführt. Das Glas des Erdgeschossbereichs ist im Unterschied zu der restlichen Glasfassade transparent. Oberhalb des Balkons wird der Eingangsbereich jedoch durch vier marmorverkleidete, sich deutlich von der sonst farblich monotonen Glasfassade abhebende, paarweise angeordnete und geschossübergreifende Lisenen betont.[1469] Diese Lisenen sind symmetrisch zur Mittelachse des Zwischenkompartiments angeordnet, wo sich das Staatswappen der DDR – Hammer und Zirkel, von einem Ährenkranz umgeben – als Bronzerelief befindet. Auf drei durch bronzefarbene Lisenen vertikal gegliederte Fensterbänder folgt eine marmorierte Lisene, erneut nach drei vertikalen Fensterreihen eine weitere, dann schließt sich ein größerer Abstand von fünf vertikalen Fensterreihen an, bevor das zweite Lisenenpaar, in gleicher Anordnung wie das erste, den Fassadenabschnitt des Eingangsbereichs abschließt.

Der Eingangsbereich des Palastes ist somit akzentuiert, wodurch auch die Asymmetrie der Fassadengestaltung wie der Bauform unterstrichen wird. Auch der Balkon trägt zu einer Betonung des Eingangsbereichs bei, indem er vor dem Zwischenkompartiment, nicht in Entsprechung mit der Fassade zurück-, sondern vorspringt. Außerdem fehlt in diesem Bereich der obere Geländeraufsatz der Brüstung. Die Balkone dienten den Haupteingangsbereichen zugleich als Vordach. Die exponierte Stellung des ersten Geschosses, das als piano nobile gekennzeichnet wird, ist neben dem Balkon und dem Glasfassadenrücksprung durch eine Reihe

[1468] Ebd., S. 63.

[1469] Die nicht konstruktiv bedingten, den Haupteingang (und die hier innenliegenden Stützen) betonenden Marmorlisenen und der Fassadenrücksprung wurden nach einem Entwurf Gerhard Guders (Chefarchitekt des VE WBK Cottbus) projektiert und von Gißke gegen den Willen Bankerts durchgesetzt (Kuhrmann 2006, S. 44ff.).

weißer Rundpfeiler, die die vorgezogene Curtain Wall zu stützen scheinen, zusätzlich betont. Diese Rundpfeiler finden sich durch den Balkon nach unten geführt auch im Erdgeschoss wieder, wo sie konstruktiv bedingt sind.

Die entlang des Marx-Engels-Platz gelegene Längsseite des Gebäudes lässt sich durch diese städtebauliche Ausrichtung zum Platz hin als auch auf Grund des dort gelegenen Haupteingangs, der neben dem Staatsemblem durch die breite, fast die gesamte Längsseite umfassende und zum Eingang trapezförmig und flach ansteigende Treppenanlage markiert wird, als Hauptfassade ausmachen. Zudem befinden sich hier seitlich des Gebäudes mehrere Fahnenmasten, die der staatlichen und parteilichen Repräsentation dienen konnten. Für die rückwärtige Fassadenseite war allerdings ursprünglich auch die Installation eines Staatswappens vorgesehen, das den Aspekt der All- bzw. Beidansichtigkeit des Gebäudes im Stadtraum noch deutlicher herausgestellt hätte – es wurde jedoch nie ausgeführt. Die gleichen Lisenen betonen dennoch auch dort den rückwärtig gelegenen Gebäudeeingang.

4. 5. 2. 3. Maßwerk

Den Längsseiten ist vom ersten Geschoss bis inklusive des vierten Geschosses und somit bis zum oberen Gebäudeabschluss des niedrigeren Zwischenkompartiments eine längsrechteckige Glasfassade aus goldfarbenem Thermoglas der belgischen Firma Glaverbel vorgehängt.[1470] Im Bereich der außenliegenden, erhöhten Volumina springt die Glasfassade vom zweiten bis zum vierten Geschoss nach vorne. Im ersten Geschoss weist die Fassade die gleiche Tiefe auf wie im Zwischenbereich, der zwischen den höher ausgebildeten Seitenkompartimenten liegt. Das Maßwerk der Glasvorhangfassade, das sich durch die horizontale und vertikale Anordnung der bronzefarben eingefärbten Aluminiumleisten in drei unterschiedlichen Abständen (schmal, mittel, breit) ergibt, ist im ersten Geschoss fassadenübergreifend identisch ausgebildet. Darüber hinaus zeigen die beiden außen liegenden Volumina an der Glasfassade eine von dem Zwischenbereich abweichende Rasterstruktur. Die weiß marmorierten Lisenen und das zentral installierte DDR-Emblem tragen ebenfalls zu einer abweichenden Gestaltung des Zwischenbereichs bei. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass sich das Maßwerk der auskragenden Glasfassadenabschnitte jedoch hinsichtlich der horizontalen Gliederung auch noch in den zurückversetzten Zwischenbereich fortgeführt findet, nämlich bis zu dem Beginn der Lisenen. In dem Lisenenbereich ist das Maßwerk dann großteiliger, aber weniger regelmäßig ausgebildet. Während die außenliegenden Abschnitte durch alternierende schmale und breite Bänder vertikal und durch die sich horizontal – von unten nach oben – dreimal weiderholende Abfolge von mittlerem Band, schmalem Band und breitem Band und dann abschließend durch

[1470] Kuhrmann 2006, S. 63.

ein nochmal mittleres und schmales Band gegliedert werden, ist der zentrale Lisenenbereich durch das Wegfallen mancher – sowohl horizontaler wie vertikaler – Leisten in breitere Felder aufgeteilt. Vertikal wird der gesamte zentral zurückversetzte Glasfassadenabschnitt nur in breite Bänder unterteilt. In dem Bereich, wo sich das Staatsemblem angebracht findet, ist zudem innerhalb des Lisenenbereichs eine horizontale Reihe extra breit, als Kombination eines breiten und schmalen Bandes, ausgebildet. Das Maßwerk nimmt folglich in seiner Kleinteiligkeit zur Mitte – zu dem Staatsemblem, das auf der Mittelache des zentral zurückversetzten Kompartiments liegt – hin sukzessive ab, wodurch dieser Bereich akzentuiert wird. Das schmale Band funktioniert dabei als Grundeinheit des Rasterschemas, wobei gilt: mittleres Band = 2 x schmales Band, breites Band = mittleres Band + schmales Band = 3 x schmales Band. An den Längsfassaden findet sich in der Mitte des Zwischenbereichs, wo sich das DDR-Emblem befindet, eine spezifische Abweichung in Form eines überbreiten Bandes, für das gilt: = breites Band + schmales Band = 4 x schmales Band.
Im ersten Geschoss zieht sich ein Balkon mit massiver Brüstung und aufgesetztem Geländer über die gesamte Glasfassade. Die Balkonbrüstung sowie das Balkongeländer nehmen die Rasterstruktur der Scheiben auf und sind in ein schmales, oberes Band (Balkongeländer) und ein mittleres Band (Balkonbrüstung) gegliedert.

4. 5. 2. 4. Gebäuderückseite

Die Rückseite des Palastes der Republik, die nur durch einen Fußweg sowie das einige Meter höher gelegene Bodenniveau vom Spreeufer getrennt wird, unterscheidet sich in einem am Außenbau zusätzlich sichtbaren Stockwerk, dem ersten Kellergeschoss sowie in einigen wenigen Details von der Platzfassade. Dieses Kellergeschoss wies einen zusätzlichen, unauffällig gestalteten Eingangsbereich mit zwei Türen auf.
An dem Balkon der Rückseite fehlt der Tribünenanbau, da die Platzlage nicht gegeben ist, wo die Paraden/Vorbeimärsche von der SED-Führung abgenommen wurden. Auch deswegen sind die vier Treppen an der Spreeseite, die auf den Balkon führen, nicht denen der Platzseite identisch angeordnet. Auf den Balkon führen an der Spreeseite vier Treppen, an der Platzseite sind es drei und eine, die indirekt, über den Tribünenvorbau, auf den Balkon führt.
Darüber hinaus fehlt dem rückwärtigen Balkon das abgesenkte Balkongeländer im Bereich des Zwischenabschnitts, was zusätzlich verdeutlicht, dass die Gebäuderückseite nicht für die Abnahme von Paraden sowie den Aufenthalt der Parteiführung ausgelegt war. Gleiches lässt sich über die im Gegensatz zur Platzseite hier nicht entlang des Balkongeländers installierten Lautsprecheranlagen sagen.

4. 5. 2. 5. Schmalseiten

Die Schmalseiten unterscheiden sich zwar deutlich von den Längsseiten, sind aber zueinander, mit Ausnahme der Sockelzone sowie der Seitenansicht des Balkonbereichs bzw. der Curtain Wall, identisch (Abb. 59). In der Sockelzone der Nordseite befand sich zusätzlich ein zentral angeordneter Eingangsbereich zu der Volkskammer.

Die Nord- und Südfassade sind im Anschluss an die umlaufende, eingerückte Sockelzone von unten bis oben, sprich vom ersten bis zum fünften Geschoss, mit einer planaren, erneut goldfarbenen Glasfläche verkleidet, die sich in ihrer orthogonalen Rasterstruktur von der der Platz- und Spreeseite unterscheidet, aber auch mit dieser korreliert. Sie unterscheidet sich zum einen von der Längsfassadenstruktur insofern als die Glasfassade an den Schmalseiten höher reicht als an den Längsseiten und darüber hinaus durchgängig einheitlich ausgebildet ist. Das orthogonale Muster der Längsseiten, das sich durch die horizontale und vertikale Anordnung der Bronzeleisten in drei unterschiedlichen Abständen (schmal, mittel, breit) ergibt, weicht an den Schmalseiten einer Rasterstruktur, die nur mehr aus zwei verschiedenen Abständen (schmal, mittel) der Lisenen resultiert. Der obere Gebäudeabschluss der Schmalseiten wird außerdem durch vier horizontal aufeinanderfolgende, schmale Fensterreihen markiert, wohingegen die Längsseiten als Abschluss nur eines dieser horizontal gelagerten Schmalbänder aufweisen.

Die Glasfassade der Schmalseiten wird zudem durch sieben weiß marmorierte, kolossale, vom ersten Geschoss bis zum oberen Gebäudeabschluss reichende Lisenen gleichmäßig gegliedert. Diese Lisenen unterscheiden sich insofern von denen des Eingangsbereichs, als sie im oberen Drittel eine Art quadrisches Kapitell ausbilden, das deutlich (in etwa vier mal) breiter ist als die restliche Lisene bzw. der „Lisenenschaft“. Zwischen den beiden Lisenen, die an den Seitenrändern jeweils nur eine der seitlichen Kapitell-Verdickungen im oberen Bereich, zur Gebäudemitte hin, aufweisen – es ließe sich von einer Art „Halbpilaster“ sprechen –, befinden sich fünf weitere, gleichmäßig verteilte Lisenen mit symmetrisch auf dem Schaft sitzenden Kapitellen.[1471] Die Seitenfassaden sind aufgrund der sieben Marmorlisenen – und im Gegensatz zu den Längsseiten – gesteigert senkrecht orientiert – auch da sie die Glasfassade zusätzlich in vertikale Zwischenfelder unterteilen. Jedes Glasfeld zwischen je zwei weißen Balken weist dabei das gleiche Maßwerk auf. Die senkrecht verlaufenden Bronzeleisten innerhalb eines Feldes sind symmetrisch zu der jeweiligen Feldmitte (schmal, mittel, schmal, mittel / Mitte / mittel, schmal, mittel, schmal) angeordnet. Diese Betonung der jeweiligen Mitte mit den hier doppelt auftretenden breiteren Vertikalbändern akzentuiert im Zusammenspiel mit der nahezu durchgängig regelmäßigen – mit Ausnahme des oberen Fassadenabschlusses –

[1471] „Halbpilaster“: Da der Lisenen-Pilaster im Verhältnis zur klassischen Architekturtheorie veränderte Proportionen aufweist, wird der Schaft nicht geteilt, sondern es fällt lediglich ein Teil des Kapitells weg.

Alteration von schmalen und mittleren Bändern in der Horizontale zusätzlich die Vertikalausrichtung der Seitenfassaden.

Die einzige Unregelmäßigkeit bzw. Abweichung von dem sich ansonsten stets wiederholenden Schema der Rasterstruktur findet sich im Maßwerk am oberen Gebäudeabschluss der Schmalseitenfassaden. Hier folgen vier horizontale, schmale Leistenabstände aufeinander, anstatt zwischen breit und schmal abzuwechseln. Damit wird zusätzlich die Verdickung der marmorierten Lisenen in diesem Bereich betont, da der Blick sowohl durch die Verdickung als auch durch die Abweichung vom Rasterschema nach oben gelenkt wird. Die marmorierten Lisenen und ihre Verdickung lassen sich als Persiflage einer klassischen Säulenordnung verstehen. Während die vertikal orientierten Lisenen und die Verwendung von Marmor Säulenschäfte assoziieren lassen, erinnert die anschließende symmetrische Verbreiterung an Kapitelle. Es erübrigt sich auszuführen, dass sich ansonsten keine Gemeinsamkeiten mit klassischen Säulenordnungen ausmachen lassen. Die Lisenen stehen weder auf dem Boden auf noch tragen sie etwas – sie täuschen ihre tektonische Funktion nicht einmal vor.

Während sich die Schmalseiten als postmodern-ironische Interpretation des tektonischen Prinzips vom Tragen und Lasten, als Spiel mit der Schwerkraft, als Verbildlichung von Schwere und Leichtigkeit und als Persiflage der Säule und „klassischer" Architektur interpretieren lassen, sind die Längsseiten in einer unauffälligeren Weise, durch ein heterogeneres Maßwerk sowie Fassadenmodulationen gestaltet. Die Längsseiten greifen das Maßwerk der Schmalseiten auf und ergänzen und variieren es, verzichten aber auf eine durchgängig betonte, kolossale Fassadengliederung. So stehen die Schmal- und Längsseiten zwar in einem gestalterischen Bezug zueinander, wodurch die Gebäudeeinheit betont wird, aber dennoch unterscheiden sie sich deutlich voneinander. Auch die Bauform und die Fassadengestaltung der Seitenteile interagieren mit den Längsfassaden: Die marmorierten Lisenen der Schmalseitenfassaden finden sich auf dem Dach in einer erhöhten Bauform fortgeführt, wodurch die Seitenteile des Palastes wie Klammern wirken.

4. 5. 2. 6. Innenraumgestaltung

Für den Innenausbau wurde im Frühjahr 1974 die Arbeitsgruppe Gebäudeausbau, bestehend aus Josef Kaiser, Gerhard Guder, Günter Stahn, Otto Patzelt und Dieter Urbach, gegründet.[1472] Als leitender Chefarchitekt fungierte von nun an der durch Gißke mit dieser Verantwortung betraute, ehemals stellvertretende Chefarchitekt Karl-Ernst Swora, obwohl Graffunder nicht

[1472] Kuhrmann 2006, S. 57.

offiziell aus dieser Position entlassen worden war.[1473] Jedoch hatte sich Graffunder durch einen dem Politbüro im März 1974 vorgelegten Entwurf zum Innenausbau, der von diesem abgelehnt wurde, um die in realiter führende Position als Chefarchitekt gebracht.[1474]

Die innere Struktur des Gebäudes und das äußere Erscheinungsbild stehen in Bezug zueinander. Hinter der äußeren Dreiteilung der Bauform verbergen sich im Inneren Plenarsaal, Foyer und Großer Saal (vgl. Abb. 57). Um diese Bereiche waren zudem etwa 1000 Büro-, Sanitär-, Verwaltungs-, Service- und Wartungsräume sowie insgesamt dreizehn gastronomische Einrichtungen verteilt. Um die beiden Säle waren jeweils vier Erschließungsschächte mit Treppen- bzw. Aufzugskernen angeordnet.[1475] Im Hauptfoyer befand sich darüber hinaus mit großen Freitreppen sowie Rolltreppen die Haupterschließungsstruktur für alle Ebenen untergebracht (Abb. 60). Josef Kaiser hatte diese Erschließungsstruktur gegen den Entwurf Eisentrauts durchgesetzt.[1476] Der Palast der Republik besitzt acht Geschosse, zwei Kellergeschosse (K1 und K2) und fünf Hauptgeschosse im Zwischenbereich sowie noch ein zusätzliches Hauptgeschoss in den erhöhten Saalkuben. Die ausladende Treppe vom Marx-Engels-Platz führt über ein Podest und einen vorgezogenen Haupteingangsbereich mit acht Haupteingangstüren – in der Mitte befinden sich vier Türen, daneben jeweils zwei – in das Erdgeschoss des Gebäudes, wo sich zentral eine breite, gerade, zweiläufige Treppe mit Zwischenpodest anschließt, die in das erste Stockwerk und das hier gelegene Hauptfoyer führt. Durch zwei unmittelbar neben dem Haupteingangsbereich gelegene Seiteneingänge lässt sich das Gebäude zusätzlich erschließen. Hinter den Seiteneingängen liegt je eine Rolltreppe, die auch in das Hauptfoyer führen. Im Erdgeschoss befinden sich weitere Eingangstüren um das Gebäude verteilt – u.a. führt ein Eingangsbereich von der Karl-Liebknecht-Straße im Norden (der Präsidiumseingang) in den dort gelegenen, repräsentativ ausgestatteten Volkskammerbereich mit Präsidiumsgarderobe.[1477] Der rückwärtige Haupteingangsbereich ist mit dem am Marx-Engels-Platz identisch. Nach Betreten des Gebäudes führte hier jedoch keine zentrale Treppe zum Hauptfoyer im ersten Geschoss, sondern zwei an die Seiten versetzte Treppenhäuser – die Rolltreppen sind hier wie im vorderen Eingangsbereich angeordnet. Zudem befindet sich an der rückwärtigen Spreeseite ein weiterer, unauffällig gestalteter Eingang, der in den dort zusätzlich sichtbaren Kellerbereich (K1) führt. Über den Keller gelangt man nach dem Betreten des Gebäudes entweder direkt links in die Bowling-Gaststätte oder rechts in die Jugend-

[1473] Ebd., S. 57.
[1474] Ebd., S. 57.
[1475] Ebd., S. 108; Grösel/Schröter 1979, S. 13.
[1476] Ebd., S. 47.
[1477] Repräsentative Ausstattung u.a.: Bronzerelief Lob des Kommunismus/Lob des Lernens von Joachim Jastram (14,4 m x 3,1 m) und Büste von Wilhelm Pieck (Kuhrmann 2006, S. 109).

treff-Gaststätte. Das Erdgeschoss fungierte nicht nur im zentralen Foyerbereich als Haupterschließungs- und Besucherverteilungsstruktur, sondern hier befanden sich u.a. – im vorderen wie im rückwärtigen Haupteingangsbereich – Informations- und Kassenstellen. In dem Bauteil südlich des Foyers lagen im Erdgeschoss u.a. eine Poststelle sowie eine Getränke- und Espressobar. Nördlich des Foyers befanden sich auf dieser Ebene u.a. eine weitere Espressobar, die Milchbar und zwei Souvenirverkaufsstellen. Im ersten Geschoss zeigte sich das weitläufige Hauptfoyer nun zentral geöffnet, so dass sich eine Durchsicht bis zur Decke des zweiten Geschosses mit dem auffälligen Stabkugelleuchtensystem und der umlaufenden Galerie dieses Geschosses bot. Dieser offene, atriumsartige Hauptfoyer- und Galeriebereich markierte gemeinsam mit den Seitenfoyers dieser Geschosse die Hauptaufenthaltsbereiche des alltäglichen Publikumsverkehrs. Darüber hinaus diente der Foyerbereich auch hier – wie auf allen Ebenen – mit seinen auffälligen Rolltreppen und Treppenanlagen als Haupterschließungsstruktur. Besonders das erste Geschoss war dabei durch den Balkonzugang, die hohen Decken im Hauptfoyer, die „kunstvolle“ Ausstattung mit der etwa fünf Meter hohen Aluminium-Glas-Plastik „Gläserne Blume“ (Reginald Richard/Richard Wilhelm) und einer Bildergalerie, die sich auf der Galerie des zweiten Geschosses fortgesetzt fand, die zahlreichen Sitzgruppen und Pflanzen sowie durch die zentrale Verteilungsstruktur als weitläufiger, offener, heller und „kunstvoller“ Aufenthaltsraum gestaltet. Sowohl im ersten als auch im zweiten Stockwerk befanden sich entlang der Seitenfoyers zudem zahlreiche Restaurants (erster Stock, links entlang der Schmalseite und am linken Ende der Längsseiten), Bars (zweiter Stock, Hallenbar im rückwärtigen Foyerbereich) und Gaststätten (Künstler- und Reportergaststätte im zweiten Geschoss) (Abb. 61). Im Hauptfoyer bzw. Galeriebereich luden die freistehenden, gruppierten Sitzbereiche zum Verweilen, zu Gesprächen und zur Kunstbetrachtung ein. Die Eingänge zu dem Großen Saal befanden sich im ersten Geschoss. Der Plenarsaal für die Volkskammer war über das zweite Stockwerk zugänglich. Im zweiten Geschoss, nördlich vom Plenarsaal, hinter der Schmalseitenfassade des Gebäudes lag Honeckers Büro (Raumnummer 13 390). Im dritten Geschoss befanden sich schließlich nur noch das Rangfoyer mit beidseitigen Pausenbüfetts, Rangzugänge zum Großen Saal und darüber hinaus Fraktionsräume, Dolmetscherbüros und weitere Büro-, Technik-, Lager- und Verwaltungsräume. Im vierten Geschoss waren hauptsächlich Pressekabinen, Büro-, Technik-, Lager- und Verwaltungsräume untergebracht. Gleiches gilt für das fünfte Stockwerk, das sich nur noch über den Bereich der außenliegenden Saalvolumina erstreckte.

Die Geschosse wiesen dabei durchgängige Farbschemata auf, die sich vor allem in den Teppichböden, aber z.T. auch in anderen Einrichtungsgegenständen wie den Vorhängen wiederfanden. Als Farbleitsystem sollten sie neben entsprechenden Hinweistafeln und Piktogrammen den Besuchern die Orientierung im Palastinneren erleichtern. Anders als ursprünglich

von Gertraude Pohl geplant, hielt man sich bei der Farbpalette letztlich nicht an gedeckte Erd- und Naturtöne, sondern an hellere und grellere, zu der Zeit aktuelle Nuancen der Grundfarben Rot, Grün, Gelb.[1478] In den stark frequentierten, nutzungsintensiven Bereichen wie Hauptfoyer und Eingangsbereich im Erdgeschoss wurden edle Natursteinböden (Granit und Marmor) verlegt.[1479] Das Foyer erhielt so zudem einen „reichen" und „noblen" Charakter, während die Bereiche mit den Teppichböden eine gesteigert zeitgemäße, freundliche und wohnliche Atmosphäre kreierten.

Neben einem einheitlichen Farbschema wurde auch ein Formschema aller Innenausstattungen festgelegt, das maßgeblich auf die geometrische Grundform des Dreiecks sowie die daraus zusammengesetzten Formen von Oktogon, Hexagon und Trapez rekurrierte. Dieses Formenrepertoire wurde u.a. in Möbelstücken, der Anordnung von Sitzgruppen, und Teppichmustern, aber ebenso in den Saalgrundrissen oder der Saaldecke des multifunktionalen Großen Saals umgesetzt. Auch findet sich das Element des Kreises in seinen verschiedenen geometrischen Variationen und Zusammensetzungen immer wieder. Besonders auffällig ist dabei das im Foyer installierte Kugel-Lampensystem, das wie das Maßwerk der Curtain Wall aus orthogonalen – diesmal dreidimensionalen – zusammengesetzten Streben und zusätzlich den auffälligen Glaskugeln mit Leuchten besteht. Dieses im Raum sehr präsente und bei Dämmerung auch von außen sichtbare Lichtsystem, das dem Palast der Republik seit jeher auch den Beinamen „Erichs Lampenladen" einbrachte, wurde speziell für den Palastbau entworfen, beruhte aber auf dem Stabkugelleuchtensystem 2000 der westdeutschen Firma Kinkeldey.[1480]

Die überwiegend eigens designten Möbel, Teppiche, Textilien und auch die Mitarbeiteruniformen sollten dem Innenraum durch eine einheitliche Farb- und Formpalette ein homogenes, aber dennoch vielfältiges und bereichsspezifisches Aussehen verleihen und trugen so zu einem spezifischen Palast-Branding bei. Die verschieden gestalteten, oft als architecture parlante zu interpretierenden Bar- und Restaurantbereiche sind die besten Beispiele hierfür. Während etwa das Spreebowling – der Bowlingkugel entsprechend – verstärkt auf das Grundelement des Kreises und der hieraus abgeleiteten Formen von Zylinder und Kugel sowie gelegentlich der Kegelbahn entsprechend auf das Rechteck – etwa in Form der Tische – zurückgreift und insgesamt ein jugendlich-futuristisches, dynamisches, mit vielen Farben, Metall und Leuchtstoffröhren arbeitendes Setting schafft, das zudem Ufo- und Weltraum-Assoziationen weckt, greift die Weinstube auf inkrustierte Marmor-Bodenfliesen sowie Wandverzierungen, halbhohe Holzvertäfelungen, an Kerzenleuchter erinnernde Lampen für indirektes Licht, Stühle und Tische aus schwarzen gusseisernen Gestellen, eine antikisierende (Bronze-)Plastik und

[1478] Kuhrmann 2006, S. 49.
[1479] Ebd., S. 49.
[1480] Ebd., S. 49.

eine grün- rot-gelbe, eher dezent gehaltene Farbpalette zurück, die – abgesehen von den Rigipslochplatten – sowohl französisches Extérieur-Flair als auch – besonders angesichts des großen Wandbildes, welches das alte Berlin mit klassizistischen Architekturen zeigt – Klassizismus assoziieren lassen. Laut offiziellem Palast-Katalog „Palast der Republik. Berlin. Hauptstadt der DDR“ soll die Weinstube am „Berliner Klassizismus“ orientiert sein. In den Innenraumbeschreibungen und Abbildungen des Begleitbandes zum Palast der Republik werden alle quantitativ-qualitativen Merkmale des Palastes herausgestellt, wie, dass es sich bei dem Palastrestaurant um das größte Restaurant der Hauptstadt der DDR handele und in den Räumen diverse internationale Kulturveranstaltungen stattfänden, oder es wird die Multifunktionalität des technisch bestens ausgestatteten Großen Saales unterstrichen.[1481] Die warme, helle und bunte Farbpalette, die alle Innenräume wie auch warmes und atmosphärisches Licht teilten, wird auch in dieser Broschüre zum Palast der Republik nicht nur durch die Abbildungen evident, sondern zudem durch den Begleittext hervorgehoben (u.a. „das in warmen Brauntönen gestaltete Espresso“, S. 19). Darüber hinaus wird der „intime[…] Charakter“ (S. 20, ähnlich auch S. 10), aber die dennoch „festliche“ (S. 8) Gestaltung betont. In Bezugnahme auf die Pflanzen im Palast wird angemerkt, dass der Palast „zum Verweilen“ einlade und eine „freundliche Atmosphäre“ schaffe. So präsentiert sich der Innenraum des Palastes als Komposition thematisch und innenarchitektonisch unterschiedlich gestalteter Bereiche – in Entsprechung zu deren Funktion.

4. 5. 3. Ein Rahmen für das Volk

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Dreiteilung der Bauform – eigentlich Vierteilung, rechnet man das separierte Sockelgeschoss hinzu – in ähnlicher Weise in und in Entsprechung mit der Fassadengestaltung wiederfindet, so dass eine komplexe Verschachtelung von Hauptfassade, Fassadengestaltung und Bauform entsteht. Die Fassaden der außengelegenen, erhöhten Volumina entsprechen sich so in ihrer Gestaltung und in ihrem Aufbau, wobei die hier erhöhte Bauform auch mit einem Vorsprung an der Glasfassade einhergeht und damit zu einer räumlich-formalen Verschränkung von Fassade und Bauform beiträgt. Das schon in der Bauform auffällige Zwischenkompartiment weicht – wie gezeigt – auch in seinem Fassadenaufbau und seiner Rhythmisierung von den außenliegenden Fassadenabschnitten ab, wobei seine Höhenausdehnung reduziert ist und in Entsprechung dazu – und analog zu dem Schema der Außenvolumina – die Fassade hier zurückspringt. Lediglich das erste Geschoss, das Balkongeschoss, bildet eine Ausnahme, denn es verbindet alle drei Bauvolumina miteinander und hebt sich von der sonstigen Fassadengliederung ab. Das erste Geschoss mit dem

[1481] Siehe: Palast der Republik 1976.

Balkon, die Sockelzone, das gleiche Maßwerk der außenliegenden Baukörper sowie die Glas-Curtain Wall schaffen – besonders horizontal – durchgängige Bezüge, die den Zusammenhalt der Bauform und der Längsfassaden (und damit ebenso des gesamten Baus) betonen, während der andersartige Aufbau, die Gliederung und die verwendeten Elemente des Zwischenbereichs das Gebäude (vertikal) unterbrechen und die Einheit des Gebäudes partiell aufbrechen.
Die Funktionstrennung von Volkskammerbereich im Norden, Hauptfoyer im Zwischenbereich und dem Großen Saal im Süden wird somit am Außenbau in einer jeweiligen Verschränkung von Bauform und Fassaden angedeutet. Allerdings wurde die innere Bereichsgliederung zugunsten der Vereinheitlichung der Fassade nicht exakt nach außen übertragen, denn so beginnt beispielsweise der Volkskammer-Saal erst im zweiten Geschoss, der Große Saal bereits im ersten. Die hervorspringenden Fassaden sind in diesen Bereichen jedoch in der Höhe identisch ausgebildet. Die Fassadengestaltung verdeckt die Stahlkonstruktion des Gebäudes partiell und trägt nicht zu einer eindeutigen Betonung dieser konstruktiven Struktur bei. An der West- und Ostfassade waren so etwa nach oben die Fachwerkträger, aber an den Hauptfassadenseiten auch Raumfluchten mit Marmorplatten verblendet.[1482] Durch die bei Tageslicht (und Sonnenschein) verspiegelten und den Umraum spiegelnden Thermoscheiben sowie durch die kleinteilige Rasterstruktur der vorgeblendeten, zumeist schmalen, bronzefarbenen Leisten lassen sich Geschossanordnungen zwar erahnen – die Geschossdecken werden durch die mittelbreiten horizontalen Fensterbänder markiert – jedoch nicht exakt nachvollziehen.
Vom Marx-Engels-Platz aus betrachtet scheinen so zwar einerseits die Seitenabschnitte des Gebäudes betont zu sein, da sie höher ausgebildet sind und die Curtain Wall in diesem Bereich zudem nach vorne springt. Andererseits ist genau der Zwischenbereich durch sein Abweichen von dem Schema der Außenvolumina akzentuiert. Der Zwischenabschnitt unterscheidet sich sehr auffällig in seiner Höhe und Gestaltung, insbesondere durch die weißen Lisenen und den fehlenden attikaartigen oberen Gebäudeabschluss, aber auch durch das hier angebrachte DDR-Emblem sowie die Unterschiede in der Fassadenausbildung und -gestaltung von den außenliegenden Kompartimenten, wodurch er sich als Zentrum – wenn auch nicht als das mittige oder hervorgehobene Zentrum – zu erkennen gibt. Andererseits konkurrieren die außenliegenden, höheren und mit weißem Marmor verkleideten Bauvolumina, die nach außen und an den Schmalseitenfassaden massivere Fassadengestaltungen ausbilden, mit dem Zwischenbereich um die exponierteste Stellung im Gesamtensemble des Palastbaus. Dieser Ensemble-Charakter des Solitärs kommt durch die vielschichtigen Verschachtelungen der Fassaden- und Bauformen sowie die uniformierenden Elemente von Sockelzone, erstem Geschoss und Curtain Wall zustande.

[1482] Kuhrmann 2006, S. 93.

In diesem verschränkten Aufbau präsentiert sich der Palast der Republik in symbolischer Entsprechung zu Staat/Partei und Volk – auch wenn sie als eigene Entitäten sichtbar werden, zeigen sie sich als untrennbar miteinander verbunden und im Austausch miteinander stehend. Bedenkt man, dass der Große Saal von Partei und Bevölkerung, aber mehrheitlich von der Bevölkerung genutzt wurde und das Hauptfoyer maßgeblich von der Bevölkerung, der Volkskammerbereich nur vom Regime, so präsentiert sich der Austausch der Volumina nach außen als relativ gleichberechtigt sowie ausgeglichen und beruht dabei auf einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis. So ist etwa der Haupteingang, den im Alltag nur die Bevölkerung nutzte, betont – aber maßgeblich durch die anderen Gebäudeabschnitte, die ihn so zum Zentrum machen. Damit ist zugleich das verfassungsrechtliche System der DDR architektonisch zum Ausdruck gebracht, da die Volkskammer schließlich laut Verfassung als höchstes Regierungsorgan durch regelmäßig stattfindende Wahlen vom gesamten Volk als Volksvertretung gewählt wird. In der Realität funktionierte das totalitäre Regime der DDR, wie schon gezeigt, nicht in dieser Weise und die Volkskammer stellte lediglich eines in der politischen Realität weitestgehend bedeutungsloses Scheinorgan ohne wirkliche Macht und Möglichkeiten dar, das die Beteiligung der Bevölkerung am politischen System assoziieren lassen sollte. Mit dem Palast der Republik bekam diese formal verankerte demokratische Beteiligung des Volkes am politischen System der DDR einen architektonischen Rahmen, wobei die Saalkuben mit dem Volkskammerbereich und dem Großen Saal, der u.a. für die SED-Parteitage genutzt wurde, den Zwischenbereich – der das gewöhnliche Volk repräsentiert – fest umschlossen hielten und ihn in ihren Ausmaßen überragten. Die nach unten das Gebäude vereinheitlichenden horizontalen Gestaltungselemente: Sockelzone, Balkon, zurückversetzte Curtain Wall im ersten Geschoss betonen das Gebäude als einen zusammengehörigen Komplex, der sogar auf einer gemeinsamen Basis steht. Im Kontrast dazu ist die marmorne Umrandung der Curtain Wall nach oben hin durchbrochen und deutet somit zwar wie eine Klammer eine das Gebäude umfassende – somit auch schützende – Einheit an, bringt sie jedoch nicht vollends zum Ausdruck. Zudem ist durch die marmorierten Lisenenpaare des Zwischenbereichs und der hier zurückspringenden Fassade besonders in diesem Gebäudeabschnitt eine deutliche Vertikaltendenz vorhanden, weshalb sich die Fassade hier nahezu energetisch nach oben zu bewegen scheint – die beschwerende, massiv wirkende „Attika“ fehlt an dieser Stelle, so dass die Lisenen unaufhaltsam nach oben streben können.

Die geschossübergreifenden Lisenen des Eingangsbereichs strecken das Gebäude optisch und lenken den Blick des Betrachters nach oben – und an dieser Stelle befindet sich ein durch die Attiken und die erhöhte Bauform der Seitenkompartimente betonter Luft- bzw. Leerraum. Diese Fehlstelle durchbricht nun genau den Rahmen als Metapher für den Zusammenhalt von Staat und Volk und verweist damit symbolisch zwar auf eine Einheit, aber nicht den absoluten

Zwang (zur Formhaltung), den ein umschließender Rahmen mit sich bringen würde. Staat und Volk sind eine vermeintlich demokratische Einheit – wenn auch keine Wesenseinheit – und sie bedingen und unterstützen sich, sie kommunizieren miteinander. Das ist die zentrale Botschaft dieser miteinander verschränkten und durchbrochenen Volumina und Gestaltungen. Dabei ist die bedeutungsvolle Rolle der Partei/des Staates ebenso evident wie die des Volkes. Das Verhältnis von Bevölkerung und Regime stellt sich architektonisch als eher freiwilliger, denn als erzwungener Verbund dar, wobei Regime und Bevölkerung – die Volksvertretung und das Volk – zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen. Der Zwischenbereich als nach oben offen gestalteter, nicht in einen Rahmen gepresster Bereich lässt einen Raum assoziieren, in dem sich Menschen frei bewegen können – genauso wie er im Innenraum umgesetzt ist, nur dass der Bevölkerung der Volkskammerbereich nicht offen stand. Die SED gibt so zwar die Rahmenbedingungen für das gemeinschaftliche Leben vor – als Volksvertretung und damit vom Volk für das Volk –, scheint dabei aber die Freiheit des Volkes nicht wesentlich zu beschränken. Die größere Variationsbreite des Maßwerks an der Curtain Wall der Längsfassade mag diesen Aspekt einer freien und damit auch partiell individuellen Entfaltung der DDR-Bürger unterstreichen. Die homogenere, massivere Schmalseitenbebauung verweist hingegen auf die Volkskammer als stabiles, ordnungsschaffendes Regierungsorgan.

Die immer wiederkehrenden, gleichen Grundformen und Farben sowie die Beleuchtung im Innenraum trugen wie etwa auch die Arbeiteruniformen zu einem einheitlichen und dennoch diversifizierten Palast-Branding bei, das einen nach innen isolierten, hell erleuchteten, bunten Utopisierungsraum mit Wohnzimmerflair – für das Kollektiv, nicht das Individuum – kreierte, in dem alle glücklich und gemeinschaftlich zusammen sein konnten. Hier scheint es an nichts zu mangeln – weder an preußisch-klassizistischen Weinstuben noch an futuristischen Bowling-Gaststätten. Zudem können Besucher sich stets gut orientieren, was zu einer positiven Gebäuderezeption beiträgt und darüber hinaus für den Zustand der Utopie – als Gegenteil eines „orientierungslosen“ Zustandes – notwendig ist. Denn der Zielzustand als Realisation der perfekten, konkreten utopischen Vorstellung lässt schließlich keinen Raum mehr für Orientierungslosigkeit. Sowohl die offenen Grundrisse, als auch die stets im Foyer einsehbaren Treppen sowie die Orientierungshilfen durch Piktogramme, Farbleitsysteme und unter den Treppen angebrachte Leuchtstreifen gewährleisten diesen übersichtlichen und offenen Raumeindruck. Unterstützt wurde das den Utopisierungsraum miterzeugende Palast-Branding durch Briefmarken und Briefumschläge mit eigenem Palastmotiv und Poststempel, die nur im Palast-Postamt zum Einsatz kamen – so konnte die Utopie in das Land ausgesendet werden.[1483] Auch der Souvenirshop bot Gegenstände mit entsprechenden Palast-Motiven an.[1484] Darüber hinaus

[1483] Ebd., S. 64.
[1484] Ebd., S. 63f.

existierte ein eigenes von Klaus Wittkugel entworfenes Palast-Logo, das sich etwa auf Servietten, Geschirr aber auch seit 1983 auf einer Lichtreklametafel im Umfeld des Palastes wiederfand und welches das umfassende, auch zu Marketing- und Propagandazwecken eingesetzte „corporate design" des Palastes ergänzte.[1485] Die Utopie konnte somit medial vermittelt und räumlich verteilt werden.

Der Palast der Republik wurde von der Bevölkerung, für die er täglich von mindestens 7 Uhr morgens bis 1 Uhr nachts offenstand – außer es fanden die SED-Parteitage statt –, in erster Linie auf Grund der zahlreichen gastronomischen Einrichtungen und wegen des kulturellen Angebots gerne genutzt.[1486] Bis zu seiner Schließung im September 1990 waren offiziell knapp 70 Millionen Besucher gezählt worden.[1487] Die Gastronomieeinrichtungen machten mit insgesamt etwa 1500 Plätzen „den Palast zum größten Gaststättenbetrieb Ost-Berlins".[1488] Zwar waren die Veranstaltungen im Großen Saal auch beliebt und stets gut besucht, doch fanden sie nicht täglich statt und man musste Karten erwerben – und diese waren u.a. an das begrenzte Karten- und Platzkontingent des Großen Saales gebunden. Der Volkskammerbereich stand dem Publikumsverkehr nicht offen, da eine von dem Architektenkollektiv zunächst konzipierte Multifunktionalität dieses kleinen Saals von der Staats- und Parteiführung u.a. auf Grund von Sicherheitsbedenken abgelehnt wurde.[1489]

4. 5. 4. Palastgalerie

Bereits am 11. Dezember 1973 hatte das Politbüro die vom Kultusministerium vorgelegte bildkünstlerische Konzeption für den Palast genehmigt, was im Mai 1974 zur Bildung eines künstlerischen Beirats unter der Führung Fritz Cremers führte.[1490] Einen wesentlichen Teil der künstlerischen Konzeption für den Palast stellte eine Galerie, die „Galerie im Palast", dar. Der künstlerische Beirat wendete sich für die Ausgestaltung der Palastgalerie an 19 DDR-Künstler, die malerische Umsetzungen der einem Aufsatz Lenins („Was tun", 1902) entlehnten Frage „Dürfen Kommunisten träumen?" erarbeiten sollten.[1491] 16 der angefragten Künstler fertigten schließlich diesem Thema lose entsprechende, großformatige Gemälde an, die im Bereich des Hauptfoyers in Form einer offenen Galerie, die sich über zwei Stockwerke er-

[1485] Ebd., S. 63.
[1486] Palast der Republik 1976, rückseitiger Einband mit den Öffnungszeiten der gastronomischen Einrichtungen.
[1487] Sabrow 2009, S. 183.
[1488] Kuhrmann 2006, S. 108; Graffunder/Beerbaum/Murza 1977, S. 22.
[1489] Kuhrmann 2006, S. 194.
[1490] Kat. Ausst. Rostock 2019, S. 221.
[1491] Ebd., S. 221.

streckte, gezeigt wurden (vgl. Abb. 60). Ursprünglich plante Cremer die künstlerischen Arbeiten vor Ort und in Abstimmung mit der Architektur anfertigen zu lassen – und zwar bevorzugt von einem Künstler –, wie dies in Form von Mosaiken oder Wandgemälden gängige Praxis in der DDR war.[1492] Diese ursprüngliche Idee konnte jedoch auf Grund von Zuständigkeits-, Planungs- und Zeitproblemen im Zusammenhang mit dem Palastbau nicht realisiert werden – wie auch andere Teile der künstlerischen Ausstattung des Palastes, etwa eine Marx-Engels-Plastik auf dem Marx-Engels-Platz, letztlich nicht ausgeführt wurden.[1493] Nachdem zunächst verschiedene Künstler für die Ausstattung der Palastgalerie, die Kunst im Einklang mit dem Sozialismus bzw. der Arbeiterbewegung allen zugänglich machen sollte, in Betracht gezogen worden waren, wurden letztlich bei 16 ausschließlich männlichen, populären DDR-Künstlern wie Walter Womacka, von dem schon das Wandgemälde am Außenministerium gegenüber dem Palast stammte, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke Bilder in Auftrag gegeben.[1494] Die Bilder sollten dabei nach Cremer zur „Verlebendigung und Vermenschlichung" des Gesamtensembles beitragen und in Bezugnahme auf den Aufsatz Lenins zugleich auf das Potenzial des Traumes als reale Möglichkeit der Wirklichkeit verweisen.[1495] Damit war auch der Utopiebegriff Ernst Blochs angesprochen, wobei die Utopie bei Bloch in einem positiven Sinne die Möglichkeit einer realen Veränderung bereithält. Die fertiggestellten Bilder – bei denen der Arbeitsprozess zwar seitens des Kultusministeriums gelegentlich kontrolliert, aber insgesamt wenig eingeschränkt wurde – zeigen ein entsprechend diversifiziertes, wenn auch einheitlich am Sozialistischen Realismus orientiertes Portfolio, das im Einklang mit der eher liberalen Kulturpolitik zu Beginn der 1970er Jahre steht.[1496] Dass viele der Gemälde eher ein diffuses Familienidyll, paradies- sowie traumartige Darstellungen zeigen als die sozialistische Masse, steht dabei keineswegs im Kontrast zum „Traum der Kommunisten" und dem ideologisch-idealen Leben im Kollektiv, denn der sozialistische Klassenkampf der 1970er Jahre hatte nicht nur in der DDR längst die Familie als Kerneinheit und Garant der sozialistischen Gesellschaft rehabilitiert. Die Bilder im Palast stellen sich weniger als sozialistisch-programmatisches Ensemble im Sinne des Klassenkampfes denn als individuelle Vorstellungen einer bereits realisierten glücklichen Zukunft der (sozialistischen) Menschen dar,

[1492] Kat. Ausst. Potsdam 2017, S. 15.
[1493] Ebd., S. 15.
[1494] Ebd., S. 15; Galerie im Palast: Wolfram Schubert „Brot für alle", Willi Sitte „Die rote Fahne - Kampf, Leid und Sieg", Kurt Robbel „Die schaffenden Kräfte", Arno Mohr „Forscht, bis ihr wißt", Willi Neubert „Gestern – Heute", Günter Brendel „Großes Stilleben", Wolfgang Mattheuer „Guten Tag", René Graetz/Arno Mohr „Krieg und Frieden", Bernhard Heisig „Ikarus", Werner Tübke „Mensch - Maß aller Dinge", Hans Vent „Menschen am Strand", Matthias Wegehaupt „Raum für Neues", Erhard Großmann „Tadshikistan", Ronald Paris „Unser die Welt - trotz alledem", Lothar Zitzmann „Weltjugendlied", Walter Womacka „Wenn Kommunisten träumen" (Kat. Ausst. Potsdam 2017).
[1495] Kat. Ausst. Rostock 2019, S. 221.
[1496] Kat. Ausst. Potsdam 2017, S. 10; ebd., S. 15.

in der Kämpfe der Vergangenheit angehören. Die Arbeiterfigur in der Mitte des großdimensionierten (280 × 552 cm) Gemäldes „Wenn Kommunisten träumen“ (1975) von Walter Womacka lädt so etwa den/die BetrachterIn offensiv zum Nachdenken ein.[1497] Die zentrale Identifikationsfigur des sozialistischen Menschen, der Arbeiter, gönnt sich hier offenbar gerade eine Pause von der Arbeit, während der er über die Vergangenheit sowie den Fortschritt nachsinnt, der bereits beim sozialistischen Aufbau erreicht wurde. Die (System-)Feinde links im Bild wurden besiegt, Freiheitskämpfe geführt und Hochmütige sind gefallen, doch rechts im Bild eröffnet sich bereits die Zukunftsperspektive eines bevorstehenden, paradiesischen Idylls einer glücklichen Familie, die auf der hell erleuchteten Seite des Gemäldes platziert ist. Das Bild zeigt so ein nachvollziehbares, aber in den Details diffuses, kleinteiliges Gemälde, das zwischen sozialistischer und individualistischer Perspektive vermittelt.

Die Galerie konnte so die Betrachter anregen ihr eigenes Leben – im Nachvollzug mit bereits durch den Sozialismus Realisiertem wie dem Palast, in dem sie sich befanden, und den dort nahezu grenzenlosen Möglichkeiten etwa durch internationale Konzerte und jederzeit verfügbare, preisstabile Lebensmittel – abzugleichen. Das harmonisch-erfüllte Leben innerhalb des Palastes und die Erkenntnis, dass das DDR-Regime – und nun konkret Honecker –, möglicherweise anders als von vielen Bürgern erwartet, offenbar tatsächlich in der Lage war kollektive Wünsche und Hoffnungen zu erfüllen, konnten so die Menschen im Palast glücklich stimmen. Eine harmonische, konfliktfreie Gemeinschaft schien damit innerhalb des Palastes realisiert zu sein – darauf verwiesen auch die Bilder – und Honecker präsentierte sich als Realisator der Utopie, von deren Umsetzung wohl kaum noch jemand zu träumen gewagt hatte. In dem neuen Wohnzimmer des Volkes konnte man sich frei bewegen, frei zwischen verschiedenen Restaurants entscheiden und „freie“ Kunstschöpfungen betrachten. Die Traumdarstellungen bestätigen die Betrachter in dem Palastangebot; Kommunisten dürfen träumen, ja sie mussten träumen, denn der Traum ist nun mit dem Palast der Republik realisiert. Dass die Bildprogrammatik dabei nicht zwingend eindeutig und sofort entschlüsselbar ist – vor allem durch zahlreiche collagierte, kleinteilige „Wimmelbilder“ bedingt – verstärkt die utopische, außerzeitliche und auch außerräumliche Sphäre des Palastes. Die Gemälde laden somit zum Verweilen sowie zum Nachdenken und Träumen ein, sprich: zum Vergessen von Raum und Zeit. Zudem verbleibt die Deutungshoheit damit letztlich bei Honecker, der sich nun zugleich als liberaler und vielseitiger Kulturpatron inszenieren kann. Im Sinne des Parteilichkeitsprinzips ließe sich sagen, dass die SED als einzige Instanz weiß, was der „richtige“ Weg ist – und genau dies wird mit dem Bildprogramm zum Ausdruck gebracht: Honecker kennt als einziger den Weg nach Utopia, das er schon partiell mit diesem „Traumschloss“ hat erbauen lassen. Darin erinnert

[1497] Womackas Gemälde befand sich an der Nordwand im ersten Geschoss (auf der Galerie).

der Palast der Republik deutlich an Schloss Neuschwanstein, das ebenfalls einen nach Innen isolierten Zeit-Raum als Traum Ludwigs II. hervorbringt.[1498]

4. 6. Referenzarchitekturen

4. 6. 1. Zwischen Neuem Bauen und zeitgenössischem Kulturbau

Für den letztgültigen Entwurf des Palastes der Republik wurden unterschiedlichste in- und ausländische Kulturbauten – und kaum P studiert. „Graffunder ließ sich im Vorfeld der Machbarkeitsstudie zum Palast von Mitarbeitern der Bauinformation eine Dokumentation zu den publizierten internationalen Kulturbauten zusammenstellen".[1499] Darüber hinaus besichtigten zwischen 1972 und 1975 verschiedene Delegationen aktuelle Kultur- und Parlamentsbauten wie das gerade fertiggestellte Hamburger Congress Centrum (CCH, 1970-73), den Kulturpalast in Dresden, das Konferenzzentrum Dipoli in Helsinki (1974), den Parlamentspalast in Prag, den Kongresspalast in Moskau (1961) und den Kulturpalast Ukraina in Kiew.[1500] Diese Kongress- und Kulturbauten wurden insbesondere in Hinblick auf deren Innenraumgestaltung und -ausstattung sowie deren Nutzungs- und Organisationsstruktur studiert.[1501] So wies etwa das Hamburger Congress Centrum durch verschiedenfarbige Teppichböden und Piktogramme markierte Funktionsbereiche auf, die sich im Palast der Republik – wenn auch in einer anderen Farb- und Formenpalette umgesetzt – später wiederfanden.[1502] Der offene Foyerbereich, die Multifunktionalität des Großen Saals, die variable Grundrissgestaltung sowie technische Ausstattungen wie die Rolltreppen und der Einsatz von Farbleitsystemen und Piktogrammen zur Besucherorientierung entsprachen dem neusten Stand der Innenraumgestaltung und -ausstattung internationaler Kultur- und Kongressbauten.

Der Palast der Republik – darauf hat u.a. Anke Kuhrmann hingewiesen – reflektiert jedoch „in seiner architektonischen Gestaltung viel stärker die Nachkriegsmoderne der Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre […] als die Architekturströmungen der Sechziger- und Siebzigerjahre".[1503] Während sich zeitgenössische Bauten wie das von Jost Schramm und Gerd Pempelfort entworfene CCH durch komplexe, geknickte Grundrissformen, teils offene Fassaden mit zahlreichen Vor- und Rücksprüngen und „soft edges" – Gebäudekanten in stumpfen Winkeln – auszeichneten, steht der Palast der Republik vielmehr in der Tradition des schlichten

[1498] Siehe: Chrsitine Tauber: Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern, München 2013.
[1499] Kuhrmann 2006, S. 32; Diese Dokumentation ist bisher archivalisch nicht nachweisbar (siehe: Kuhrmann 2006, S. 32).
[1500] Kuhrmann 2006, S. 32f.
[1501] Ebd., S. 32f.
[1502] Ebd., S. 32.
[1503] Ebd., S. 129.

Rechteckkubus des „Neuen Bauens“.[1504] Die aus den vielfach eingesetzten soft edges resultierende zeitgenössische „Oktogon-Ästhetik“ findet sich lediglich in der Innenausstattung angedeutet, jedoch nicht am Außenbau.[1505] Allerdings wurde die Oktogon-Form sowohl von Joachim Näther bei seinem „Gegenentwurf“ für den Palast der Republik von 1972 skizziert als auch von Werner Roesler in Entwürfen zur Grundsatzstudie. Ausgeführt wurde der Palast der Republik jedoch in der Grundform eines einfachen, geometrischen Flachquaders, mit großflächig vorgehängten Glasfassaden, „not supported edges“, einer am Außenbau (angedeutet) sichtbaren Gliederung nach Funktionen sowie einer eingerückten Sockelzone; Elemente die allesamt charakteristisch für die Architektur des „Neuen Bauens“ oder des „International Style“ sind.[1506] Die Curtain Wall mit ihrer Rasterstruktur und den „not supported edges“ – den um die Ecke geführten Glasfassaden, die an den Kanten nicht durch tragende Strukturen unterstützt werden – findet sich so oftmals u.a. bei Walter Gropius‘ Bauten wie dem Bauhaus in Dessau (Ateliertrakt) und den gemeinsam mit Adolf Meyer entworfenen Fagus-Werken oder auch bei konstruktivistischer Architektur wie dem Iswestija Gebäude in Moskau.[1507] Auch die eingerückte Sockelzone des Palastbaus zeigt sich häufig in der Architektur des „Neuen Bauens“, da der Sockel dann durch den (bau-)technischen Fortschritt der Stahlskelettkonstruktion statisch nicht mehr als tragendes Element notwendig war. Möglich war dieser Rekurs auf die Architektur des Neuen Bauens in der DDR erst im Laufe der 1960er Jahre geworden, als das Bauhaus in Folge der baupolitischen Neuausrichtung nach der Abkehr Chruschtschows von der stalinschen Baupolitik in der DDR rehabilitiert wurde. Durch die Beanspruchung des Bauhaus-Erbes als Teil der DDR-Architekturgeschichte konnten sich die Architekten nun auch entsprechende architektonische Elemente aneignen. Besonders die gläserne Vorhangfassade mit ihrer gerasterten Gitterstruktur etablierte sich dabei gegen Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre sowohl in öffentlichen Bauten der DDR wie dem Leipziger Hauptpostamt als auch in Staats- und Repräsentationsbauten wie dem Dresdner Kulturpalast oder der Ungarischen Botschaft in Ost-Berlin als fester Bestandteil der eigenen DDR-Architekturgeschichte.[1508] Die Transparenz der Glasfassaden bot so vermeintlich „die Möglichkeit, echte gesellschaftliche Beziehungen erlebbar zu machen“.[1509] Viel mehr als nur auf ein schein-

[1504] Ebd., S. 33.
[1505] Ebd., S. 33.
[1506] Ebd., S. 127.
[1507] Auch nachfolgend: ebd., S. 126.
[1508] Ebd., S. 128f.; Für den Bezug auf die „Moderne“ in der DDR hat in der Architekturgeschichte der Begriff „Ostdeutsche Moderne“ sowie „nachgeholte Moderne“ (Topfstedt 1996) Einzug gehalten (Kuhrmann 2006, S. 123ff.).
[1509] Adalbert Behr: Das Bauhausgebäude in seiner Bedeutung für die Entwicklung der neueren Architektur, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar Nr. 5, 6, 1976, S. 463-468, S. 468, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 126.

bar politisch transparentes System verwies die verspiegelte Glasfassade des Palastes der Republik auf die dort befindlichen Restaurants sowie die harmonisch-glückliche, utopische Gemeinschaft. Henselmanns Haus des Lehrers (1961-1964) war eines der frühesten Beispiele des neuen Umgangs mit der Architektur des „Neuen Bauens“, wobei auch hier eine gläserne Curtain Wall zum Einsatz kam.[1510] Die Curtain Wall ist dabei jedoch – anders als beim Palast der Republik – mit horizontal gelagerten Aluminiumdeckprofilen versehen, die die Decken verblenden, und weist zudem eine regelmäßige Rasterung auf, wie sie sich zum Beispiel beim Dessauer Bauhausgebäude und den Fagus-Werken zeigt. Die Integration eines großdimensionierten Kunstwerkes in die Architektur – hier eines umlaufenden Mosaikbandes von Walter Womacka – ist seit den 1950er Jahren in der DDR und auch in anderen sozialistischen Ländern häufiges Element der Architektur. Auch beim Palast der Republik war zunächst ein monumentales Kunstwerk an der Hauptfassade, oberhalb der Tribüne, geplant worden, das jedoch letztlich unausgeführt blieb und so dem Gebäude ein deutlich schlichteres und weniger „sozialistisches“ Aussehen verlieh. Das Leipziger Hauptpostamt von Kurt Nowotny, das zeitgleich zum Haus des Lehrers entstand, wies ebenfalls eine Curtain Wall auf, die bereits – wie dann der Palast der Republik – ein heterogenes Maßwerk zeigte und zudem im Fehlen von Aluminiumdeckprofilen und „Bauschmuck“ dem realisierten Palastentwurf ähnlicher ist als Henselmanns Haus des Lehrers.[1511] Die gläserne Vorhangfassade hatte sich so schon in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre als „Statuszeichen für Gebäude gesellschaftlicher Institutionen“ etabliert, auf das beim Palastbau zurückgegriffen werden konnte.[1512] Zum 50-jährigen Bauhaus-Jubiläum fand 1976 – im gleichen Jahr, in dem der Palast der Republik eröffnet wurde – das erste Bauhaus Kolloquium in der DDR statt und institutionalisierte damit das Bauhaus und die Bauhaus-Architektur sowie -Städteplanung als Teile der eigenen DDR-Geschichte.[1513]

Ende der 1950er Jahre setzten sich zunehmend Marmor- bzw. Naturstein-Curtain Walls „als neue Gestaltungstendenz im internationalen Repräsentationsbau, als Reaktion auf die zunehmend als eintönig empfundenen strengen Glas-Raster-Fassaden der Mies´schen Schule, durch“ – in der DDR geschah dies auf Grund der späteren Rehabilitation der Bauhaus-Architektur entsprechend zeitverzögert.[1514] Beim Palast der Republik zeigte sich eine Verschränkung von Glas- und Natursteinvorhangfassade.

Das goldfarbene, verspiegelte Glas des Palastes der Republik, das auch der Klimaregulation diente, fand zuvor schon bei dem Fernsehturm am Alexanderplatz Verwendung, stellte aber

[1510] Kuhrmann 2006, S. 127.
[1511] Ebd., S. 127.
[1512] Bruno Flierl 1978, S. 161, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 127.
[1513] Bernhardt/Flierl/Welch Guerra 2012, S. 166; Bauhaus-Kolloquium Weimar 1976.
[1514] Hart 1970, S. 43, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 129.

kein zu dieser Zeit in der DDR regelmäßig verbautes Material dar – die Scheiben waren extra aus Belgien von der Firma Glaverbel importiert worden.[1515] Bräunlich bis goldfarben eingefärbtes oder beschichtetes Glas hatte maßgeblich in der Folge des bei Mies van der Rohes New Yorker Seagram Building (zusammen mit Philip Johnson, 1954-58) für einen Whiskeyhersteller symbolträchtig bräunlich eingefärbten Selen-Glases in öffentlichen Großbauten der 1960er und 1970er Jahre in Nordamerika sowie Europa weitreichende Verbreitung gefunden.[1516] Auch der Dresdner Kulturpalast (1967-1969, Leopold Wiel, Wolfgang Hänsch und Herbert Löschau) wies eine Vorhangfassade mit heterogener Rasterstruktur auf und erinnerte zudem hinsichtlich seiner schlichten Quaderform, seiner städtebaulichen Lage und auch seiner Baugeschichte – denn auch er war zunächst als Hochhausbau projektiert worden – an den Palast der Republik – die goldenen Fensterscheiben erhielt der Kulturpalast allerdings erst 1986, ein ganzes Jahrzehnt nach der Eröffnung des Palastes der Republik, der hierin wiederum vorbildlich wirkte.[1517]

Die Bauform des Palastes der Republik ist an der einfachen Geometrie der Baukörper, wie sie im „International Style“ zum Tragen kam, sowie der dort im Funktionalismus angelegten Forderung nach Sichtbarkeit der Konstruktion und des Inneren am Außenbau orientiert und erinnert darin zugleich an die Kongress- und Kulturbauten der Nachkriegsmoderne.[1518] Bei der außen sichtbaren Dreiteilung nach Funktionsbereichen – darauf hat Kuhrmann hingewiesen – findet sich so etwa eine strukturelle Nähe zum Kongressgebäude in Den Haag von Jakobus Johannes Pieter Oud (1963) (Abb. 62).[1519] Das Kongressgebäude von Oscar Niemeyer in Brasilia, das auch in Entwürfen Werner Roeslers für den Palast der Republik am Seitenrand skizziert wurde, setzte 1958-1960 vorbildlich diese Funktionsteilung in drei Hauptbereiche mit zwei unterschiedlich großen Saalbereichen – wenn auch in deutlich anderer Form – um. Auch die in Brasilia zwischen den Saalkuben sichtbar werdenden Türme erinnern an die urbanistische Ensemblekonstruktion des Palastes der Republik und des Fernsehturmes. Kuhrmann hat hinsichtlich der sichtbaren Funktionstrennung innerhalb eines verglasten Flachquaders zudem bereits auf die Vergleichbarkeit mit dem Siegerentwurf des zweiten Wettbewerbs zum Palast der Sowjets 1957-1959 hingewiesen (Abb. 63).[1520] Der Siegerentwurf des späteren Sowjetpalastwettbewerbs von Wlassow, Davidenko und Mejerson (1958/1959) und auch der Entwurf des Kollektivs Grigorij Barchin (besonders in der Variante B) zeigen auf Grund ihrer Ver-

[1515] Kuhrmann 2006, S. 63.
[1516] Ebd., S. 129; Wigginton 1997, S. 72f.
[1517] Ufer 2020; Klemm 2019.
[1518] Kuhrmann 2006, S. 33; ebd., S. 125ff.
[1519] Ebd., S. 132.
[1520] Auch nachfolgend: Kuhrmann 2006, S. 133ff.

schränkung einer einfachen Bauform – eines Flachquaders – mit Glasfassaden und der dennoch sichtbaren Funktionsteilung mit eingestellten Saalkörpern räumlich-organisatorische und auch formale Ähnlichkeiten mit dem Palast der Republik, der sich jedoch vor allem durch eine abwechslungsreiche Fassadengestaltung – die Schal- und Längsfassaden entsprechen sich nicht – und die auch an den Fassaden sichtbare, verschränkte Volumetrie von diesen unterscheidet.

Der häufig zum Palast der Republik angeführte Vergleich mit dem Moskauer Kongresspalast (Michail Possochin, Aschot Mndojantsch, Jewgeni Stamo, Pawel Schteller, 1959-1961), der das ideelle, schließlich realisierte Nachfolgeprojekt des Palastes der Sowjets darstellt, wobei der erstere gar als „DDR-Analogon des Moskauer Kongresspalastes" bezeichnet wird, muss zumindest in dieser vermeintlich umfassenden Übereinstimmung revidiert werden.[1521] Der Moskauer Kongresspalast, den auch Kuhrmann auf Grund der kolossalen Kolonnadeninterpretation als Vorbild des Palastes der Republik benennt, erinnert tatsächlich nur entfernt an diesen.[1522] Der Kongresspalast wies zwar ein ähnliches Funktionsprogramm wie der Berliner Bau auf – wobei wesentliche Elemente wie die zahlreichen Restaurants, Cafés und auch die Bowlingbahn fehlten – und war hinsichtlich des Einsatzes zeitgenössischer technischer sowie ästhetischer Innenausstattungen und -ausführungen vorbildlich – wie allerdings auch andere zeitgenössische Kongresszentren. Jedoch unterschied er sich in den Fassadengestaltungen, der Bauform und der Synthese beider Elemente eklatant vom Palast der Republik.[1523] Weder die Bauform des Kongresspalastes zeigt viele Gemeinsamkeiten mit dem Palast der Republik – neben dem Rückgriff auf einfache geometrische Grundformen, den Flachquader, sowie die Anpassung der Bauhöhe an die Umgebungsbebauung – auch die Fassadengestaltungen. Es ließen sich lediglich eine „modernisierte" Variante einer Kolossalordnung, die die Fassade regelmäßig gliedert, sowie der großflächige Einsatz von Glas als Parallele anführen. Die Glasfassade am Kremlpalast wird jedoch durch die kolossalen Vertikalstreben umlaufend, regelmäßig und gleichförmig gegliedert und der Innenraum ist durch die nicht getönten, sondern transparenten Scheiben stets sichtbar, wodurch sich eklatante Unterschiede zum Palast der Republik ergeben. Zudem bildet der Palast der Republik eine deutlich prägnantere Bauform und Volumetrie aus, ist nicht symmetrisch aufgebaut und auch die Massivität der kolossalen Kolonnade findet sich beim Palast der Republik schon deswegen nicht, weil die Schmalseitenlisenen erst gar nicht auf dem Boden aufstehen – abgesehen davon, dass sie nicht umlaufen.

[1521] Michail Possochin war u.a. Architekt eines der „Sieben Schwestern"-Hochhäuser, des Hochhauses am Kudrinskaja-Platz; Meuser 2009, S. 58; Bruck 2016; siehe auch: Kuhrmann 2006, S. 133ff.
[1522] Siehe: Kuhrmann 2006, S. 134ff.
[1523] Im Moskauer Kongresspalast waren auch Rolltreppen verbaut; Hapke/Scheer 2005, S. 139; Kuhrmann 2006, S. 134ff.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Palast der Republik in seiner Bauform, der annähernden Flachquaderform, seinen ineinander verschränkten Gebäudevolumina, die eine Funktionsteilung andeuten, sowie den geschlossenen, teils verglasten Fassaden nicht dem in den 1960er und 70er Jahren populären, international verbreiteten Typus des gestaffelten, mehrfach geknickten Kongressbaus, sondern eher dem in den 1950er und frühen 1960er Jahren international verbreiteten, am „Neuen Bauen" orientierten Glaskasten-Kultur- und Kongressbau entspricht.[1524] In der gesteigerten Verschränkung von Fassaden und Bauform sowie von Glas- und Natursteinvorhangfassade und dem daraus resultierenden Durchbrechen der einfachen Flachquaderform erinnert der Palast der Republik an internationale zeitgenössische Kongressbauten wie auch in seiner Innenausstattung. Die goldgefärbte Glasfassade stellte dabei ein seit der Mitte der 1960er vereinzelt eingesetztes und dann besonders in den 1970er und auch noch frühen 1980er Jahren verbreitetes Element öffentlicher Großbauten in der DDR wie auch in Europa und Nordamerika dar. Allerdings wurde der Palast der Republik innerhalb der DDR verhältnismäßig früh mit diesen goldgetönten, importierten Scheiben ausgestattet, durch die er sich gerade in Verbindung mit der bekannten – zu dieser Zeit in der DDR aber auch noch nicht weit verbreiteten – und einfachen, aber in der Fassadengestaltung und der Verschränkung von Bauform und Fassadengestaltung variierten Ausführung auszeichnete.
Auch auf andere Gebäude im sozialistischen Ausland wirkte der Palast der Republik nach seiner Fertigstellung wiederum vorbildhaft, so etwa auf den Kulturpalast in Prag oder den Volkspalast für Kultur Ljudmila Shiwkowa in Sofia.[1525]

4. 6. 2. Kulturpaläste und Volkshäuser

Die schon in Fouriers Phalanstère angelegte Idee, durch die Schaffung alternativer Versammlungsorte für Arbeiter(Innen), deren Lebensbedingungen zu verbessern, fanden im 19. Jahrhundert auch in Form öffentlicher Einrichtungen wie „Mechanic Institutes", „Workmen´s Clubs" und dann Volkshäusern Verbreitung.[1526] Das Kulturhaus oder die Kulturpaläste und auch Stadt- sowie Kongresshallen, in denen „sich die Werktätigen zu Versammlungen und Festen, zu kulturellen Veranstaltungen, zu Bildungszwecken, zu Unterhaltung, Hobby und Geselligkeit" trafen, wurden dabei in der DDR spätestens ab Mitte der 1960er Jahre architekturhistorisch in der Tradition der Volkshäuser der Arbeiterbewegung verortet, die sich mit Gründung der Gewerkschaften Ende des 19. Jahrhunderts auch in Europa verbreitet hatten

[1524] Ebd., S. 136; ebd., S. 129.
[1525] Ebd., S. 66.
[1526] Ebd., S.145f.

(vgl. u.a. das Volkshaus als Stadtkrone von Junghanns).[1527] Damit fand eine mit den Volkshäusern in Verbindung stehende stärkere Berücksichtigung von „Konsum- und Unterhaltungsbedürfnissen der Bevölkerung bei der Planung und dem Bau von Kulturbauten“ statt, die sich auch beim Palast der Republik zeigte.[1528] „Die in der politischen Massenarbeit verhafteten Kulturhäuser[, die auch zu Beginn in der SBZ bzw. DDR in Anlehnung an die sowjetische Kulturhaustradition errichtet worden waren,] sollten zu Volkshäusern im Sinne einer breiteren kulturellen und gesellschaftlichen Betätigung umgestaltet werden“.[1529] Mit dieser Funktionserweiterung und -neubewertung sowie im Zuge der Entstalinisierung der Architektur bzw. der Baupolitik und Neuerungen im Bereich Bautechnik/Baumaterialien wurden die Kulturhäuser in den 1960er bis 1980er Jahren nicht mehr als axialsymmetrische, neoklassizistische Anlagen und unter Beachtung der „Architektur der Nationalen Tradition“ in der Nähe von Großbetrieben aufgeführt.[1530] Stattdessen wurden sie wie der Dresdner Kulturpalast als am „International Style“ und zeitgenössischer bzw. Nachkriegs-Kongress- und Kulturzentrumsarchitektur orientierte und mit neusten (bau-)technischen Entwicklungen versehene, oft im Stadtzentrum gelegene Flachbauten realisiert.[1531] Während der Palast der Republik mit der Typologie des Kongress- und Kulturbaus und den Volkshäusern auf Grund der diversen Nutzungsabsichten und den deshalb benötigten verschiedenen Sälen und multifunktionalen Räumlichkeiten in einem Gebäude zahlreiche Übereinstimmungen zeigt, weist er mit Parlamentsgebäuden funktional und räumlich-organisatorisch weniger Gemeinsamkeiten auf. Lediglich die gerade in West-Deutschland nach 1945 und bis Anfang der 1970er entstandenen Parlamentsbauten – von denen es allerdings nicht allzu viele gibt – weisen durch den gelegentlichen Rückgriff auf einfache geometrische Grundformen wie den Flachquader, aber besonders auf Grund der dort vielfach verbauten Glasfassaden Gemeinsamkeiten mit dem Palast der Republik auf. Die in deutschen Parlamentsbauten eingesetzten Glasfassaden hatten sich in Folge des Umbaus der Bonner Pädagogischen Akademie zum Tagungsort des west-deutschen Parlaments durch Hans Schwippert 1948/49 materialikonografisch als Symbol der Demokratie etabliert, das gerade den geschlossenen, steinernen Fassaden und der Schwere der repräsentativen NS-Architektur wie der Nürnberger Kongresshalle symbolträchtig eine vermeintlich „politische Transparenz“

[1527] Joachim Näther/Alfred Schwandt/Ruth Stein: 30 Jahre Kulturbauten in der DDR, in: Institut für Kulturbauten (Hrsg): Bauten der Kultur 3/1979, Ost-Berlin 1979, S. 5-12, S. 10, zit. nach: Kuhrmann 2006, S. 149.
[1528] Kuhrmann 2006, S. 149.
[1529] Ebd., S. 149; siehe auch: Horst Groschopp: Kulturhäuser in der DDR. Vorläufer, Konzepte, Gebrauch. Versuch einer historischen Rekonstruktion, in: Thomas Ruben/Bernd Wagner (Hrsg.): Kulturhäuser in Brandenburg. Eine Bestandsaufnahme, Potsdam 1994, S. 97-177, S. 158-166.
[1530] Kuhrmann 2006, S. 147ff.
[1531] Ebd., S. 147ff.

assoziierende Architektur gegenüberstellte.[1532] Auch auf diese Aspekte konnte man beim Palast der Republik zurückgreifen, jedoch stand wohl weniger die vermeintlich „politische Transparenz“ – schon wegen der im Gebäudeinneren gelegenen Tagungsräume und Plenarsäle – als das Vermeiden mit der NS-Herrschaft, oder auch der Stalin-Herrschaft, assoziierter Architektur und entsprechender Materialien im Vordergrund. Schon Ulbricht hatte sich Ende der 1950er Jahre nach dem Ideenwettbewerb für das Zentrale Gebäude für den Einsatz weniger massiver Baumaterialien – u.a. die Ersetzung von Glas durch Stein – ausgesprochen.[1533]
Der Palast der Republik umfasste ein Funktionsprogramm, das Parlamentsgebäude, Kulturhaus (in der Sowjetunion Arbeiterclubs) und Volkshaus zusammenbrachte.[1534] Die Verschränkung von Kongress- und Kulturbau bzw. Volkshaus und Parlamentsgebäude findet sich in vergleichbarer Weise nur in der Typologie der Paläste der Sowjets angelegt. Zwar waren auch in den Palästen der Sowjets stets Cafés geplant, jedoch nie ein so umfangreiches gastronomisches Angebot vorgesehen worden wie im Palast der Republik. Unter Honecker wurde mit dem Palast der Republik so ein Kulturhaus bzw. Volkshaus mit einem ständigen Tagungsort des Parlaments und einer Aufwertung der Konsum- und Unterhaltungsfunktion erbaut, das nicht nur an internationale Kulturhäuser bzw. Sowjetpaläste der 1950er und frühen 1960er Jahre erinnerte, sondern zudem an Kaufhausarchitektur bzw. Kaufhäuser dieser Zeit.

4. 6. 3. Kaufhausarchitektur und die angebotene Utopie

4. 6. 3. 1. Der Innenraum und die Rolltreppe

Das Kaufhaus scheint zunächst eine nicht sehr naheliegende Referenzebene für die Deutung des politische und gesellschaftlich-kulturelle Funktionen einenden Palastes der Republik zu sein, lässt sich dieser doch wie gerade gezeigt architektonisch und typologisch in der Tradition der Paläste der Sowjets sowie von Kongress- und Kulturbauten verorten. Dennoch ist die Aufwertung der Konsumfunktion beim Palast der Republik auffallend und stellt in diesen Ausmaßen im Verhältnis zu anderen Kultur- und Kongressbauten und Palästen der Sowjets ein Alleinstellungsmerkmal dar, das vielmehr an Kaufhäuser erinnert. Neben dem vielfältigen Warenangebot im Palast der Republik und der entsprechend umfassenden Integration von Cafés, Bars und Restaurants in das Raumprogramm erinnern auch weitere Verkaufsstellen wie ein Souvenirshop, in dem es u.a. Vasen, Puzzles, Aschenbecher und Bildbände mit Palastmotiven zu kaufen gab, und Ticketschalter sowie die (Innen-)Architektur und (Innen-)Ausstattung des Palastes der Republik an Kaufhäuser und Kaufhausarchitekturen.[1535]

[1532] Ebd., S. 174.
[1533] Ebd., S. 22.
[1534] Siehe: Hain/Schroedter/Stroux 1996.
[1535] Kuhrmann 2006, S. 63f.

1896 wurde in dem New Yorker Siegel Cooper Departement Store die erste Fahrtreppe in ein Kaufhaus eingebaut.[1536] Zwei Jahre später wurden in europäischen Kaufhäusern die ersten Fahrtreppen installiert, im Frühjahr 1898 im Pariser Warenhaus „Grand Magasin du Louvre", im November 1898 im Londoner Kaufhaus „Harrods" und im Dezember 1898 nahm das Leipziger Kaufhaus „August Polich" eine erste „Rolltreppe" in Deutschland in Betrieb, die jedoch wie auch in England noch nicht an heute bekannte Formen der Rolltreppe, sondern eher an schräge Aufzüge bzw. Fahrbänder erinnerten (vgl. Hallé-Anlage).[1537] Mit der Pariser Weltausstellung 1900 hatte die Fahrtreppe ihren Durchbruch und wurde fortan vor allem in Kaufhäusern als „Umsatz- und Konsumförderer" und auch in U-Bahn-Stationen als „Fortführung der Schiene" verbaut.[1538]

Weitreichender verbreitete sich die Rolltreppe – die dann auch den heutigen Rolltreppen ähnlich war (Seeberger-/Otis-Rolltreppe) – in Kaufhäusern und Metrostationen im Laufe der 1920er Jahre, u.a. durch die Möglichkeiten der Massenfabrikation.[1539] Auch hier waren es in erster Linie Kaufhäuser wie das Kölner Warenhaus der Leonhard Tietz AG (Hohe Straße), die diese aktuellsten technischen Innovationen in der Personenbeförderung zumeist in Atrien, „‚am Rande des Lichthofes' […] [a]ls Ersatz für die großen Freitreppen" installieren ließen.[1540] Auch im Palast der Republik wurden die Rolltreppen, aber auch breite Treppenanlagen am Rande des atriumartigen Hauptfoyers installiert, das als Haupterschließungsstruktur fungierte. Das natürliche Deckenlicht ersetzte im Palast der Republik dabei die hellen Kugelleuchten.

In der DDR eröffnete 1968 mit dem Konsument-Warenhaus in Cottbus das erste neu gebaute Kaufhaus, das mit einer Rolltreppe ausgestattet worden war. Noch Ende der 1970er Jahre wurden in der DDR verbaute Rolltreppen – wie bei der Eröffnung des Centrum Kaufhauses in Dresden, 1978 – als innovativ-fortschrittliche Ausstattung gepriesen, die sich bei den Besuchern großer Beliebtheit erfreuten.[1541] Erst seit Ende der 1960er Jahre verbreiteten sich Rolltreppen sowohl in Bahnstationen als auch in Kaufhäusern allmählich und dann vereinzelt in anderen Bauaufgaben wie in Kongresszentren und etablierten sich so allmählich als neuer Standard.[1542] Als im Palast der Republik Mitte der 1970er Jahre die Rolltreppen – wohlgemerkt aus Westdeutschland importiert – eingebaut wurden, wobei das Hauptfoyer nun nicht

[1536] Mihm 2005, S. 116.
[1537] Ebd., S. 116f.
[1538] Ebd., S. 87; ebd., S. 106; ebd., S. 118; ebd., S. 126ff.
[1539] Ebd., S. 121; ebd., S. 133.
[1540] Fuchs 1991, S. 201.
[1541] Hübner 2018.
[1542] Ebd., S. 138; Reith/Meyer 2003, S. 201f.

nur als Erschließungsstruktur, sondern zugleich als zentraler Aufenthaltsraum – als öffentliches Wohnzimmer – fungierte , war die Rolltreppe in der DDR eine Neuheit und in diesem Setting eine Besonderheit.[1543]

Während die Rolltreppe im Metrobau neben den praktischen Aspekten, die sie mit sich brachte, in den 1920er/1930er Jahren wie in Moskau auch zum Sinnbild gesellschaftlichen Fortschritts in einer beschleunigten Zeit wurde, in der der Raum schneller durchquert werden konnte, beförderten die Rolltreppen im Kaufhausbau, wo sie von Beginn an als technische Innovation, Marketinginstrument und Medium der Komforterhöhung eingesetzt wurden, so maßgeblich den Konsum.[1544] „Trugen die Rolltreppen im Westen, wie die am Berliner Hermannplatz und insbesondere in Warenhäusern, vor allem den Stempel der kommerziellen Verwendung, wurden sie in der Sowjetunion zum Symbol proletarischen Kampfgeistes hochstilisiert, standen für sozialistische Stärke und Effizienz“.[1545] In beiden Dimensionen konnten sie nun für den Palast der Republik nutzbar gemacht werden. Die sechszehn Rolltreppen im Palast der Republik dienten gleichermaßen dem Beweis der technisch-fortschrittlichen Innovationskraft wie Überlegenheit des Palastbaus und respektive der DDR wie des Sozialismus – dass die Rolltreppen nicht aus der DDR kamen, waren für den und die durchschnittliche/n BesucherIn genauso wenig ersichtlich, wie dass die goldenen Scheiben aus Belgien oder der weiße Marmor aus Schweden stammten, da entsprechende Herkunftsländer nicht kommuniziert wurden –, wie sie den Aufenthalt im Palast komfortabler gestalten und auch dadurch die Bevölkerung „anlocken“ wollten.[1546] Als Massentransportmittel verweist die Rolltreppe dabei stets auf die Massen, wobei die technisierte, „moderne“ Masse die Rolltreppen ebenso als für sie selbstverständliches Transportmittel beanspruchen konnten. Damit lassen die Rolltreppen, die „‚das Gleichmaß der gesamten Zirkulationsbewegung‘ vorgeben und den Antrieb für die Massenströme bilden“, zu jeder Zeit eine größere Anzahl an Menschen als gleichförmige Masse – oder auch Gemeinschaft – assoziieren.[1547] In diesem folglich stets gut besuchten Gebäude können sich Menschen so weniger im Gleichschritt, als mit der gleichen Fließgeschwindigkeit fortbewegen – gewissermaßen schwebend wie in einem Traumsetting oder eben auch im erdenthobenen, außerzeitlichen Zustand der Utopie.[1548] Als technische Innovation führt die Rolltreppe die (sozialistischen) Massen unaufhaltsam in die Zukunft, die im Palastbau bereits etabliert zu sein scheint. Die Rolltreppe trägt so auch zur Gewährleistung eines harmonischen,

[1543] Molnár 2013, S. 2.
[1544] Mihm 2005, S. 138f.
[1545] Ebd., S. 138f.
[1546] Molnár 2013, S. 2.
[1547] Klaus Strohmeyer: Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer, Berlin 1980, S. 138, zit. nach: Mihm 2005, S. 125; Mihm 2005, S. 125.
[1548] Ebd., S. 125.

konfliktfreien Zustandes bei, denn so können sich alle Menschen gleichförmig und gleichberechtigt durch den Raum bewegen, der sich damit, zumindest in dem Publikumsbereich, als inklusiver, nicht hierarchisch strukturierter und nicht exkludierender Bereich darstellt. Das zusätzliche Vorhandensein von Treppenanlagen und Aufzügen schwächt nicht etwa die Uniformität der Masse und das harmonische Gemeinschaftserlebnis ab, sondern stärkt zusätzlich das individuelle Verhalten – die Wahlfreiheit – durch ein vielfältiges Angebot. Auch in diesem Sinne kann der Palastbau den Menschen ein Gefühl von Freiheit vermitteln – nicht nur können sie sich zwischen unzähligen Gastronomieangeboten und Aufenthaltsorten innerhalb des Gebäudes entscheiden, sondern auch den – stets übersichtlichen – Weg dorthin wählen. Der Aspekt der Wahlfreiheit steht darüber hinaus im Kontrast zum alltäglichen Erleben, das durch staatlich auferlegte Regeln, die alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens durchziehen, charakterisiert ist. Die Vielzahl der räumlichen Erschließungsmöglichkeiten reduzierten zudem erneut das Konfliktpotenzial, das sich durch ein zu hohes Verkehrsaufkommen und entsprechende Zusammenstöße, störende Menschen oder Überfüllungen ergeben könnte und erhöhen so erneut die Wahrscheinlichkeit auf einen harmonischen Zustand innerhalb des Gebäudes durch eine gegenseitige positivere Rezeption der Mitmenschen. Die DDR-Bürger können sich – bis auf den Plenarsaalbereich und den Großen Saal, wenn dort Veranstaltungen stattfanden oder sie keine Eintrittskarten hatten – frei durch die Räume des Palastes der Republik bewegen. Dort konnten sie zudem stolz auf ihr Land sein, ohne dass sie eine technische, kulturelle, versorgungstechnisch-kulinarische oder ästhetische Unterlegenheit fürchten mussten – ganz im Gegenteil sahen sich möglicherweise Besuchern aus dem „Westen“, etwa aus West-Deutschland, genötigt, ihr negatives DDR-Bild eines mangelversorgten, eingeschränkten, rückständigen und diktatorischen Landes zu revidieren.

4. 6. 3. 2. Kaufhausarchitektur

Zwar erinnert die Architektur des Palastes der Republik nicht an die Kaufhausarchitektur der DDR der 1960er und 70er Jahre, jedoch sehr wohl an frühere Kaufhausarchitektur. Mit der „Zentralisierung des Warenhaushandels vor dem Hintergrund der ökonomisch ausgerichteten Wirtschaftsreform (Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft/NÖS)“, der „Auswertung der seit Anfang der 1960er-Jahre eingeführten Funktionsablaufuntersuchung der Warenhäuser“ und der zentralisierten Planung entstanden seit Mitte der 1960er Jahre zahlreiche Kaufhaus-Neu- oder Umbauten (sogenannte Centrum Warenhäuser, Centrum = Vereinigung volkseigener Warenhäuser, 1965 gegründet).[1549] Dabei etablierte sich

[1549] Wolf 2012.

im Zuge des Versuches, einen Prototyp für Warenhäuser für das industrielle Bauen zu entwickeln, der Typus des Rechteckkubus mit vorgehängten, geschlossenen, nahezu fensterlosen Fassaden und großen Spannweiten als Standard in der Kaufhausarchitektur.[1550] Seit Mitte der 1960er Jahre wurden so Kaufhäuser in der DDR mit weitestgehend geschlossenen, nicht transparenten Fassaden, oft mit Musterplatten aus Leichtmetall, aber auch aus Beton realisiert. Diese geschlossenen Kaufhausarchitekturen waren in Westdeutschland und Westeuropa vor allem seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entwickelt worden, etwa mit den Horten-Kaufhäusern von Egon Eiermann oder dem Kaufhaus Horten an der Mönckebergstraße in Hamburg (1968). Durch diese Gestaltung konnten „flexibel nutzbare[…] Verkaufsflächen im Innern bei Ausschaltung störender äußerer Faktoren" geschaffen werden.[1551]

Jedoch waren vor den 1960er Jahren in der DDR wie auch in der BRD zunächst durchaus offenere Warenhausarchitekturen entstanden, die neben einer verglasten Fensterzone im Erdgeschoss als Schaufensterbereich auch sonst eine durch Fenster geöffnete Fassadenstruktur aufwiesen und sich seit der Verbreitung von Kaufhäusern im beginnenden 20. Jahrhundert als Standard der Kaufhausarchitektur etabliert hatten. In der Nachkriegszeit entstanden in den 1950er und frühen 1960er Jahren vereinzelt in der DDR, aber vor allem in nicht-sozialistischen, kapitalistischen Ländern wie dem „Wirtschaftswunderland" BRD zahlreiche Kaufhaus-Neubauten, die ähnlich den Kongressbauten dieser Zeit ebenfalls einfache geometrische, quadrische Baukörper mit großflächig eingesetzten Fensterfassaden zeigten wie etwa die Hertie-Kaufhäuser in Bremen und Köln (Abb. 64).[1552] Durch die nicht umlaufend gleichgestalteten Fassaden, die auch durch Werkstein-Curtain Walls immer partiell geschlossen und nicht nur durch Glas-Vorhangfassaden geöffnet sind, erinnern diese Kaufhausarchitekturen – die dennoch Glasvorhangfassaden, Sockelzonen (mit Glas als Schaufensterbereich) und in Bremen auch kolossale Lisenen und Pfeiler aufweisen – deutlich an den Palast der Republik. So gesehen zeigt die Architektur des Palastes der Republik größere Ähnlichkeiten mit der westdeutschen Kaufhausarchitektur Mitte der 1950er bis Mitte der 1960er Jahre als zu den „Glaskästen" der Nachkriegszeit. Lediglich eine am Außenbau sichtbare Funktionstrennung – die bei dieser Bautypologie auch nicht sinnvoll wäre – zeigt sich folgerichtig bei der Kaufhausarchitektur nicht, weshalb der multifunktionale Kongressbau hierin – wie auch auf Grund der Farbleitsysteme – vorbildlich bleibt.

[1550] Ebd.
[1551] Ebd.
[1552] Kuzaj 2017.

4. 6. 3. 3. Vermarktungsstrategien

Die teils geschlossenen Kaufhausfassaden bis Mitte der 1960er Jahre boten genug Stellfläche und Flexibilität im Innenraum für die Platzierung des Warensortiments und konnten zugleich die großflächigen Glasfassaden als Vergrößerung der Schaufensterfläche und damit als Marketinginstrument nutzen. Die Vermarktungsstrategien und Mechanismen der Kundengewinnung durch (innen-)architektonische Umsetzungen in Kaufhäusern – von denen das Schaufenster nur ein Element ist – lassen sich an Hand der drei großen, frühen, um 1900 führenden Berliner Kaufhäuser Wertheim, Tietz und Jandorf exemplarisch benennen. Diese dort bereits angelegten Vermarktungsstrategien fanden in gesammelter Form im Palast der Republik Anwendung, um so ein möglichst breites Publikum – die Utopie bedarf schließlich aller Menschen – anzusprechen. Während das Warenhaus von A. Jandorf & Co mit seinem massenhaften Warenangebot eher für die „unteren Schichten" konzipiert war, richtete sich das Warenhaus Hermann Tietz an den „'guten', behaglichen Mittelstand" und das Kaufhaus Wertheim galt eher als elitär.[1553] So suchte das Kaufhaus Wertheim (Architekt A. Messel) mit den Schaufensterdekorationen, der Architektur und dem Innenleben eher den „erlesenen künstlerischen Geschmack" anzusprechen und wurde folgerichtig auch als „schönste[r] und wertvollste[r] Warenhauspalast" rezipiert. Tietz wiederum setzte auf „Eleganz und Effekte", um eine möglichst breite Klientel des Mittelstandes anzusprechen.[1554] Dementsprechend leuchtete etwa das dadurch berühmt gewordene Markensymbol einer gläsernen Weltkugel nachts auf dem Dach der Tietz-Warenhäuser.[1555]

Diese Vermarktungsstrategien finden sich so auch im Palast der Republik wieder, der mit goldglänzenden Scheiben und/oder weit in die Nacht ausstrahlender Beleuchtung aufwartete. Auch die Architektur des Palastes wurde in der DDR wie im (westdeutschen) Ausland weitestgehend positiv rezipiert.[1556] Zwar wurde der Palast der Republik nicht wie etwa das Kaufhaus Wertheim mit seinen „[i]n Glanz und Licht getauchte[n] Räume[n], Marmor, Granit und Mosaike[n], Unmengen an Stoffen und Waren" von Zeitgenossen als „Traumschloß der Verführung" wahrgenommen, aber es funktionierte durchaus in genau dieser Weise.[1557] „Während Wertheim beispielsweise mit einer beeindruckenden Teppichhalle, einer Antiquitätenabteilung und einer Kunstausstellung aufwartete, legte Tietz besonderen Wert auf die Ausgestaltung seiner Lebensmittelabteilung. Jandorf hingegen setzte darauf, die Kunden mit seiner Warenmenge zu beeindrucken".[1558] All diese Aspekte finden sich in ähnlicher Weise

[1553] Mihm 2005, S. 110.
[1554] Ebd., S. 110f.; siehe u.a.: Kiaulehn 1997, S. 31f.; siehe auch: Engelmann 1906, S. 66.
[1555] Mihm 2005, S. 110.
[1556] Ebd., S. 110f.; Engelmann 1906, S. 66; siehe auch: Otto Erich von Wussow: Geschichte und Entwicklung der Warenhäuser, Berlin 1906, S. 64-78.
[1557] Mihm 2005, S. 111f.; Kiaulehn 1997, S. 31, zit. nach: Mihm 2005, S. 112.
[1558] Mihm 2005, S. 112.

im Palast der Republik wieder. Die Palastgalerie, die „Gläserne Blume“, das beeindruckende Stabkugelleuchtensystem sowie die eigens designten Textilien und Möbel appellierten an den ästhetisch-künstlerischen Geschmack. Die Lebensmittel finden sich an diversen Stellen – über den Raum verteilt – im Palast wieder und stellten ein Highlight des Palastbesuches dar. Auch die Menge dieser gastronomischen Einrichtungen und die hier angebotene Auswahl sollten beeindruckend sein und waren es auch, handelte es sich schließlich um die sitzplatzmäßig größte gastronomische Einrichtung im Land.[1559] Cafés und dann später auch weitläufige Restaurantbereiche in Kaufhäuser zu integrieren – wie beispielsweise auch im Bremer Hertie-Kaufhaus – sind weitere Gemeinsamkeiten von Kaufhausarchitektur und dem Palast der Republik. Der Palast der Republik stellt sich in der Verwendung bereits seit jeher in der Kaufhausarchitektur und den entsprechenden Vermarktungsstrategien angelegten Strukturen ebenfalls als Traumschloss der Verführung – des Honecker-Regimes – dar, in dem alles geboten wird, was möglichst viele Menschen aus der Bevölkerung glücklich macht, sie zum Palast lockt und sie schließlich auch mit dem Honecker-Regime zufriedenstellt, da die erst auf dem Parteikongress 1971 versprochene Erhöhung des Lebensniveaus aller damit umgesetzt oder zumindest der Weg dorthin eingeschlagen schien.

Transparente Schaufenster, die im Kaufhaus auf das Warenangebot verweisen, weichen im Palast der Republik vor allem dem kulinarischen Warenangebot – u.a. den Restaurants in den Seitenfoyers – hinter den goldglänzenden Scheiben, die zudem auf das Angebot von Glück und Exklusivität verweisen. Das angebotene Glück erschöpft sich dabei nicht nur im Konsumieren von Lebensmitteln und Kultur, sondern ergibt sich auch aus dem harmonischen, gemeinschaftlichen, freien und internationalen Zusammensein, das symbolisch mit den goldglänzenden Scheiben beworben wird. Damit werden in Kaufhäusern angelegte Angebots- und Exklusivitätsstrategien sowie eine wirkmächtige Inszenierung zu einem Werbeinstrument – für den Utopisierungsraum – kombiniert. Auch der Innenraum ist im Foyerbereich durch die Stabkugelleuchten hell erleuchtet. Die Besucher betraten so symbolisch die Utopie des hell erleuchteten Sozialismus. Dabei funktionierte der Palast der Republik jedoch maßgeblich im Modus des Kapitalismus, durch die Befriedigung von Konsumbedürfnissen, als Utopisierungsraum: hier wurden internationale Kultur, internationaler Austausch – der Palast wurde auch von ausländischen Ost-Berlin-Besuchern gerne genutzt – Angebotsvielfalt und diverses Essen (Südfrüchte, Kaffee etc.) geboten. Zudem konnten sich im Palast alle Besucher beim glücklichen Konsumieren präsentieren und beobachten, waren sie durch die – auch architektonische – Vermarktung erst einmal in den Palast gelockt worden.

[1559] Palast der Republik 1976, S. 17.

Das helle, warme, künstliche Licht im Gebäudeinneren und in manchen Barbereichen auch das diffuse Licht verzerren – wie auch bei Kaufhaus- oder Casinoarchitekturen üblich – zudem die Zeitwahrnehmung durch den uneindeutigen Tageslichteinfall und verleihen dem Palast eine Aura der Außerzeitlichkeit. Im Gebäudeinneren verschwimmen so nicht nur Innen- und Außenraum, sondern auch Tag und Nacht. In der Sphäre der Außerzeitlichkeit ist der ideale Zustand immer erreicht. Im Alltag außerhalb des Palastes ist längst nicht alles so ideal wie innerhalb des Palastes, wo immer besseres Essen, Trinken sowie Kultur und internationaler Austausch verfügbar sind. In dem knapp dreißigseitigen Begleitheft zum Palast der Republik sind eineinhalb Seiten nur Essens- und Getränkeabbildungen gewidmet – u.a. sind hier ein ganzes Tablett mit Südfrüchten, Kaffee sowie randvoll gefüllte Platten mit verlockenden Gerichten zu sehen.[1560] Essen und Trinken gehen in dem schlaraffenlandartigen Palast niemals aus – anders als schon so oft zuvor. Der Palast lässt sich somit als Utopisierungsraum interpretieren, der als überzeitlicher Glücksort alles bietet, was die Menschen glücklich macht.
Im Palast der Republik als schon errichteter Utopie ließ es sich frei von Konflikten und Alltagsproblemen leben. Dass es sich um die Utopie des Sozialismus handelte, machten die Verbindung mit den politischen Funktionen sowie das Staatsemblem über dem Haupteingang deutlich. Das Gefühl, sich trotz oder gerade wegen des Sozialismus – und des neuen Honecker-Regimes – auf einem international anschlussfähigen oder gar überlegenen Niveau zu befinden, wurde durch die internationalen Besucher, Showacts, Gastronomie- und Unterhaltungsangebote sowie neueste Besucherleitsysteme, innovative und dennoch zeitgemäße Gestaltungen und technisch aktuelle Ausstattungen (Rolltreppen, Akustik des Großen Saals, die freien und variablen Grundrisse durch die Konstruktionsweise des freitragenden Stahlgerüsts, Klimaanlage und Thermoscheiben) unterstrichen. Gemeinsam mit dem Fernsehturm wurde dieser technisch innovative und neuartige – aber dennoch gewöhnliche, bekannte und so insgesamt anschlussfähige – Charakter des Palastbaus zusätzlich betont.

4. 7. Dialektik von Architektur, Staat und Gesellschaft

4. 7. 1. Verschmelzung mit dem Stadtraum

„Der Palast der Republik fügt sich harmonisch in das architektonische Ensemble von traditionsreichen und modernen Bauwerken um den Berliner Marx-Engels-Platz ein“, liest es sich in dem offiziellen Begleitband zum Palast der Republik – und an anderer Stelle weiter: „ebenso reizvoll wie ein Blick aus den Fenstern auf den Boulevard Unter den Linden oder das Freizeitgelände um den Fernsehturm ist ein Blick in die Fenster, in denen sich die Umgebung

[1560] Siehe: Palast der Republik 1976.

spiegelt".[1561] Zwar war in den 1950er Jahren zunächst noch das Hohenzollernschloss abgerissen worden und dieser Bauplatz wurde nun mit dem Palast der Republik neu besetzt, doch gemäß der „Neuentdeckung der historischen Stadt" als städtebauliches Leitkonzept der 1970er Jahre wurde nun auch der Palast der Republik als Neubau in den historischen Bestand integriert.[1562] Die „Spiegelfassade", die auch beim Palast der Republik eingesetzt wurde, fand oft im Kontext der Aufwertung des historischen Baubestandes Verwendung, um so die Umgebungsbebauung durch deren Spiegelungen in der Fassade in den Neubau zu integrieren.[1563] Darüber hinaus ist der Palastbau aber auch in seinen Ausmaßen, seiner Traufhöhe und in formal-gestalterischer Hinsicht an die Umgebungsbebauung am Marx-Engels-Platz angepasst. Diese ist dabei in erster Linie die im Jahrzehnt zuvor errichtete repräsentative Staats-, Stadt- und Parteiarchitektur. Das Staatsratsgebäude (Roland Korn, Hans-Erich Bogatzky, 1962-1964) an der Südseite des Marx-Engels-Platzes wies an der Platzfassade asymmetrisch eingesetzt das Schlüterportal des ehemaligen Hohenzollernschlosses – als Symbol der Arbeiterbewegung und Sieg über die Monarchie – auf. Auf dieses Portal verweist das ebenso asymmetrisch in die Fassade integrierte Portal bzw. der Zwischenbau im Palast der Republik. Das hier auf die linke Längsfassadenseite versetzte Portal erinnert in der vertikalen Dreiteilung wie in seinen Ausmaßen an das Hohenzollernschlossportal im Staatsratsgebäude.[1564] Die marmorverkleideten, paarweise angeordneten Lisenen des Portals des Palastes zitieren die Pilasteranordnung und Achsengliederung des Portals IV/V des Schlosses und ergänzen diese drei Achsen zu beiden Seiten um eine weitere.

Der rötliche Lobejüner Porphyr und der helle Sandstein des Staatsratsgebäudes sind damit auch der rötlich-goldenen und hellen Farbigkeit des Palastes der Republik verwandt.[1565] Der Palast weist nun jedoch einen deutlich nobilitierenden – nur noch leicht rötlichen – Goldton auf, der nicht nur auf die programmatische Farbe des Sozialismus-Kommunismus verweist, sondern im Zusammenspiel mit dem weißen, edleren Marmor den repräsentativen und herausragenden sowie „wertvollen" Charakter des Gebäudes betont.[1566] Damit baut sich das neue Honecker-Regime zugleich einen Palast, der nicht nur symbolisch und in seiner räumlichen Anordnung sowie Integration die unter Ulbricht entstandenen Gebäude übertrifft, sondern auch materialikonografisch sowie gestalterisch auf einen größeren Reichtum – des Honecker-

[1561] Palast der Republik 1976.
[1562] Kuhrmann 2006, S. 136; Haspel 1996, S. 244.
[1563] Kuhrmann 2006, S. 137f.
[1564] Ebd., S. 136.
[1565] Kuhrmann 2006, S. 137.
[1566] Ebd., S. 129.

Staates, der sozialistischen Kultur, der Bevölkerung unter der Honecker-Führung –, eine gesteigerte Transparenz und eine internationale Anschlussfähigkeit (trotz oder gerade wegen des Sozialismus) verweist.

Die kolossalen, – mit Ausnahme der Sockelzone – geschossübergreifenden Lisenen des Eingangsbereichs sowie der Schmalseiten des Palastes finden ihre Entsprechung in der Kolossalordnung der Säulen des Schinkelschen Alten Museums, wobei auch die regelmäßige Anordnung der Schmalseiten-Lisenen, die auf Säulen verweisen, an die Säulenreihe des Alten Museums erinnert, wenn auch die Anzahl der Säulen/Lisenen beim Palast reduziert ist und diese an die Schmalseitenfassaden verschoben wurden. Die Platzfassade des Palastes und des Alten Museums sind mit 87 Metern und 85 Metern annähernd gleich lang.[1567] Darüber hinaus hält der Palastbau den örtlichen Maßstab auch in seiner Höhenausdehnung ein.[1568] Der Dom spiegelt sich in der nördlichen Schmalseitenfassade und stellt damit eine – wenn auch auf Grund der enger gestellten Streben an dieser Stelle sowie durch die städtisch-infrastrukturelle Einbindung nicht gut sichtbare bzw. nicht weiträumig einsehbare – Verbindung von Altem und Neuem her.[1569] Die Integration der Kirche in das DDR-Regime stellte eine besonders unter Honecker verfolgte politische Strategie des Ausbaus der Legitimationsbasis der SED dar.[1570] So wird die Kirche hier nicht wie etwa beim Palast der Sowjets abgerissen, sondern in die Neubebauung integriert. Die eng gestellten Streben des gegenüberliegenden Außenministeriums an der Westseite des Marx-Engels-Platzes spiegeln sich nicht nur in der Hauptfassade des Palastes, sondern finden sich zudem in der kleinteiligen Gitterstruktur der Glas-Curtain Wall wieder.

Architektur und Stadt verschmelzen mit dem Palastbau nicht nur durch die Integration der Umgebungsbebauung in die Palastarchitektur, sondern zudem durch die Herstellung zahlreicher Sichtbezüge zwischen Palastinnenraum und -außenraum sowie durch die angedeutete Verschränkung der inneren Raumstruktur bzw. der Hauptfunktionsbereiche mit den Fassaden und der Bauform. Der Zwischenbereich und damit der Foyerbereich stehen im Zentrum des Fassadenaufbaus, der Fassadengestaltung sowie im Gebäudeinneren, wo das Foyer, das von allen Besuchern durchquert werden muss, als Hauptverteilungs- und Hauptaufenthaltsbereich fungiert. Dadurch entsteht – unterstützt durch das Glas und die damit verbundene, zumindest symbolische Offenlegung des Innenraums und seiner Vorgänge – ein Eindruck von Transparenz, im Sinne einer Offenlegung gesellschaftlicher und politischer Prozesse, die wiederum zu einer Öffnung nach außen, in den Stadtraum, beiträgt.

[1567] Ebd., S. 137.
[1568] Ebd., S. 136.
[1569] Ebd., S. 136.
[1570] Neubert 1998, S. 355.

Die Säle sind hingegen von außen auf Grund der vorgelagerten Seitenfoyers und umliegenden Räume nicht einsehbar. Die hinter den Sälen, an den Schmalseiten untergebrachten Räume sind wegen des Marmorrahmens an den Längsfassaden sowie auf Grund der enger gestellten Leisten an den Schmalseiten und dem verspiegelten Glas auch nicht von außen einzusehen. Lediglich die öffentlichen Bereiche – das Hauptfoyer sowie die Seitenfoyers und die hier z.T. untergebrachten gastronomischen Einrichtungen – sind von allen einsehbar, von außen jedoch nur wenn es Abend/Nacht ist und der Palast von Innen durch die zahlreichen Stableuchten erhellt wird, da ansonsten die Licht reflektierenden, getönten Scheiben eine Durchsicht erschweren oder gar verhindern. Vom Innenraum ließ es sich jedoch jederzeit nach außen blicken.

Die zentrale Längsachse durch das Hauptfoyer und die Seitenfoyers der Längsseiten – sowie das Palastrestaurant im ersten Geschoss, das sich auch über die Schmalseitenfassade im Norden erstreckt – verbinden Palastinnenraum und Stadtraum sichtbar für alle Besucher.

Auf der Westseite zeigt sich die kulturell-politische Umgebungsbebauung, jedoch nur bedingt die Weite des Stadtraumes, da der Palast hier das Staats- und Parteiforum am Marx-Engels-Platz abschließt. Zu diesem Parteiforum gehört der Palast nicht nur eindeutig dazu, sondern er erzeugt es erst durch seine Anwesenheit. Denn anders, als wenn er auf der anderen Spreeseite – wie ursprünglich von dem Architektenkollektiv geplant – realisiert worden wäre, stellt er nun dieses geschlossene Forum am Marx-Engels-Platz allerst her. Durch den gegenüberliegenden Bau des Innenministeriums wird so ein direkter Sichtbezug gen Westen und Brandenburger Tor unterbunden, aber dafür ein abgeschlossener Stadtraum erzeugt.

Sowohl diese Sichtbezüge als auch das aus der Fassade Heraustreten, in den Raum Auskragen und nach oben Ausgreifen der Seitenkompartimente tragen wie die (Semi-)Transparenz der Glasfassade und die Verspiegelung der Curtain Wall zu einer Verschmelzung von Innen- und Außenraum bei. Die Verdopplung der Hauptfassade am Marx-Engels-Platz zur Spreeseite funktioniert in ähnlicher Weise als – nun deutlichere – Öffnung in den Stadtraum. Der Palast ist zur Ostseite in eine weitläufige Parkanlage eingebunden, die auf der Sichtachse zum Foyerbereich des Palastbaus angeordnet ist und so Assoziationen an Schlossgärten hervorruft. Über den Park hinweg wird der Fernsehturm sichtbar, der den Blick in die Höhe, gen Himmel lenkt.

Von außen zeigt sich der Fernsehturm über dem Zwischenbereich des Palastes der Republik, wobei die Leerstelle in der Bauform – der fehlende attikaartige Rahmen – wie ein Rahmen für den Fernsehturm wirkt, der die Bauhöhe des Palastes weit überragt und an dessen oben liegendem Kugelkörper das gleiche goldfarbene Importglas (der Firma Glaverbel) verbaut wurde wie bei der Curtain Wall des Palastes. Der Fernsehturm stellt sich damit in der frontalen Ansicht vom Marx-Engels-Platz aus als das fehlende Teilstück des Zwischenbereichs dar,

wodurch das Zentrale Gebäude als Höhendominante – nun als technisch-poltisch-gesellschaftliches und vor allem utopisches Ensemble – doch noch realisiert scheint. Die nach oben strebenden marmorierten Lisenen des Eingangsbereichs bereiten den Fernsehturm bereits architektonisch vor und tragen am Außenbau ebenfalls zu einer Blicklenkung über den Fernsehturm in den Himmel bei – in eben dieser Weise wurden Bilder des Palastes der Republik auch medial verbreitet. Die Architektur – und das Innere des Gebäudes, das stets hell erleuchtet ist – strahlen somit ähnlich der Tautschen Stadtkrone in den Umraum, in die Hauptstadt und damit emblematisch in das gesamte Land aus. Der Anblick des Fernsehturmes lässt zudem räumliche Freiheit und Bewegungsfreiheit assoziieren, die im Alltag der DDR-Bürger stark eingeschränkt war. Der durch den Fernsehturm vermittelte Blick in den Himmel, wobei der Himmel selbst schon mit Freiheitsmetaphern wie „frei wie ein Vogel sein“ oder auch in einem sakralchristlichen Sinne mit freiheitlichen Paradiesvorstellungen belegt ist, verweist zudem auf die Möglichkeit Signale oder Botschaften auszusenden und somit die räumliche Isolation in der DDR – wenn auch nicht persönlich, so zumindest medial vermittelt und/oder in dem Utopisierungsraum des Palastes – durchbrechen zu können. Schon Gerhard Kosel resümierte 1965, dass der Fernsehturm den Gedanken der Verbundenheit „mit allen Bürgern unserer Republik und darüber hinaus mit unseren Freunden jenseits der Grenzen“ ausdrückte.[1571] Die Verwendung des goldglänzenden Thermoglases weckt zudem Assoziationen an die Raumfahrt wie an die dort verbauten Visiere, – Kosmos-Analogien finden sich zudem bereits mit dem Fernsehturm und seiner „Spreesputnik“-Kugel sowie der Alexanderplatzbebauung etwa mit der „Weltuhr“ angelegt – und verweist so auf die absolut unbeschränkt scheinenden Möglichkeiten der Freiheitsentfaltung durch Raum und Zeit hinweg. Bei Nacht wirken die Kugelleuchten im Palast der Republik zudem regelrecht wie Sterne. Auch der Aspekt der Utopie als reale Möglichkeit und nicht nur als Traum, wie er sich in der Bildergalerie zeigte, findet sich hier erneut angelegt: die Utopie des Palastes musste real bzw. für die gesamte DDR realisierbar sein, denn durch die neuen Errungenschaften der Raumfahrt schien nahezu alles möglich zu sein. Der Fernsehturm führt dabei die marmorierten Lisenen des Zwischenbereichs, die wie auch die zurückspringende Fassade bereits eine Vertikalorientierung andeuten, in die Höhe weiter und präsentiert sich an dieser Stelle des Zwischenbereichs, wo die oben einschränkende und beschwerende Attika fehlt, nahezu als raketengleich in den Weltraum startend. Der Fernsehturm fungiert so einerseits als Hoffnungsträger einer möglichen Bewegungs- und Meinungsfreiheit, die im Hier und Jetzt bereits im Palast als transzendierte, durch den Raum und in dem Raum schwebende Freiheit erlebbar ist. Andererseits verweist er auch auf die technisch-fortschrittliche Innovationskraft des DDR-Sozialismus, die nun auch Eingang in den

[1571] Gerhard Kosel, 1965, zit. nach: Müller 2005, S. 307.

Palast der Republik und der hier symbolisch repräsentierten perfekten, einheitlichen und harmonischen DDR-Bevölkerung findet.
Im Gebäudeinneren verschwimmen Stadtraum, Natur, Himmel, Weltraum sowie Innenraum (wobei sich auch Pflanzen im Palastinneren befinden) und damit zugleich Partei-, Staats-, Freizeit-, Erholungs- und Kulturraum. Dies hat die Schaffung eines umfassenden Utopisierungsortes im Palast der Republik zur Folge, der hier im Modell die Gesellschaft erzeugte, die ausgehend vom Palast symbolisch und medial vermittelt – etwa über die Signale, die der Fernsehturm aussendet und das strahlende Gebäude – in den Stadtraum, in die privaten Räume und von der Hauptstadt in die ganze DDR ausstrahlen sollte.
So lädt der Palast der Republik u.a. durch die hervorragende und vielseitige Aussicht zugleich zum Verweilen ein und integriert mit der Umgebungsbebauung die Geschichte der Stadt, die er als konkret sozialistische (Architektur-)Geschichte aufnimmt und/oder umdeutet. Die Semi-Transparenz der Fassade gewährleistet wie das corporate design im Innenraum einen geschützten und – wenn auch mit der Stadt verschränkten – dennoch gleichermaßen isolierten Utopisierungsraum. Dass sich die Staatssicherheit wie auch die Staats- und Parteiführung in dem Palastgebäude selber und in der Bebauung um den Marx-Engels-Platz befanden, macht dennoch deutlich, dass der Palast der Republik kein ausschließlich „freier“ und „offener“ Raum war, sondern stark an die Kontroll- und Überwachungsfunktionen von Partei und Staat geknüpft war. Honecker tritt hierbei nicht in gesteigertem Maße in den Vordergrund, denn er ist zwar Hausherr des Staatsratsgebäude und besitzt auch ein Büro im Palast der Republik, doch ist das Büro im Palast unauffällig an den Rand versetzt. Zudem hat das Staatsratsgebäude zum einen schon Ulbricht erbauen lassen, zum anderen verfügte der Staatsratsvorsitzende ohnehin über keine tatsächliche, politische Macht in der DDR. Das eigentliche staatliche Machtzentrum – der Sitz des Zentralkomitees – befand sich nicht direkt an der zu dem Platz ausgerichteten, geschlossenen Platzumbauung des Marx-Engels-Platzes. Auch der seitlich gelegene Volkskammerbereich mit eigenem Eingang trug zu einer partiellen Trennung von Politik und Gesellschaft durch die Vermeidung persönlich-räumlicher Interaktion innerhalb des Palastgebäudes bei.

4. 7. 2. Herrschaft durch Anti-Herrschaft

Der Palast der Republik zeigt trotz seiner im Verhältnis zu zeitgenössischen, internationalen Kultur- und Kongressbauten schlichten und scharfkantigen Struktur und Form als Flachquader eine von diesem Schema abweichende, asymmetrische Bauform, die zudem mit einer asymmetrischen Fassadengestaltung einhergeht. Das Hauptportal sowie der rückseitig gelegene

Eingang befinden sich dabei nicht nur nicht auf der Gebäudemittelachse, sondern der Zwischenbereich bildet zudem hier an den Fassaden sowie in der Höhe ein Negativ-Risalit in den Längsfassaden bzw. eine Fehl- oder Leerstelle in dem Gebäudeabschluss aus.[1572]

Der Palast der Republik steht damit nicht in der Tradition oftmals symmetrisch aufgebauter Herrschafts- und Repräsentationsarchitekturen wie sie etwa mit Versailles, dem Palast der Sowjets oder den Anlagen auf dem Reichsparteitagsgelände ausgebildet wurden. Selbstverständlich sind längst nicht alle herrschaftlichen und auch nicht alle utopischen Gebäude oder Anlagen symmetrisch aufgebaut (u.a. Dogenpalast in Venedig; Terragni; Casa del Fascio in Como, 1932-36) – doch als auf Harmonie und Naturbeherrschung verweisendes Element fand die Symmetrie in diesem Sinne weitreichenden Eingang in Repräsentations-, Herrschafts- und auch utopische Architekturen. Vielmehr nur als eine Negativ-Eingliederung in den historischen Bebauungskontext negieren diese Negativ-Formen des Zwischenbereichs in der Tiefe sowie der Höhe, die sich auch in dem eingerückten Sockelbereich findet, und auch die schmalen und z.T. vermeintlich schwebenden, nicht tragenden Lisenen, die asymmetrische Bauform, die Längsfassadengliederung und -strukturierung sowie die transparente Glasfassade tradierte Formeln der bis dato maßgeblich mit Herrschaft assoziierten Architektur, wie sie sich etwa in der repräsentativen NS-Architektur zeigten. Damit lässt sich der Palast der Republik als vorgebliche Anti-Herrschaftsarchitektur und Anti-Repräsentationsarchitektur interpretieren, was sich schon in dem großflächigen Einsatz von Glas und der demokratischen Verbindung von Volk und Staat andeutete. Als Gegenmodell zu absolutistischer und NS-Repräsentationsarchitektur, die vielen noch aus eigener Erfahrung bekannt war, zieht sich so etwa der Negativ-Risalit ausdrücklich zurück, anstatt sich lediglich nicht in den Vordergrund zu stellen und ist zudem asymmetrisch versetzt. Er bezieht damit auch Position gegen die martialische, sich das Portal einverleibende Geste des unter Ulbricht erbauten Gebäudes für den Staatsrat und kann dennoch zugleich auf die mit dem Portal assoziierte Geschichte des Sozialismus verweisen.

Auch andere Elemente der Architektur des Palastes der Republik geben sich dezidiert als Gegenteile oder Persiflagen zeithistorisch mit absolutistischer, diktatorischer Macht und Herrschaft assoziierter Architekturen zu erkennen. Der Sockel ist nicht nur nicht wehrhaft rustiziert oder als solcher betont, sondern er ist gerade durch sein Eingerücktsein markiert und lässt das Gebäude nicht stabil aufruhend, sondern eher schwebend wirken. Gleiches gilt für die Lisenen, die besonders an den Schmalseiten ihren postmodernen, historische Elemente persiflierenden Charakter offenbaren, indem sie nicht nur keine tatsächlichen oder vermeintlichen Stützen bzw. Pilaster darstellen, sondern durch den zitierten Schaft mit Kapitell, wobei das Kapitell im Verhältnis zum Schaft zu groß und schwer wirkt, die Lisenen (den vermeintlichen Schaft)

[1572] Siehe auch: Kuhrmann 2006, S. 136.

zu erdrücken und nach unten zu schieben scheinen. Zusätzlich offenbart der eingerückte Gebäudesockel die Pilaster ohnehin als nicht tektonische Elemente. Für die Bauform gilt ähnliches: Weder türmen sich hier Bauvolumina wie etwa beim Palast der Sowjets oder der Nürnberger Kongresshalle in die Höhe auf, noch handelt es sich bei dem Palast der Republik um ein Hochhaus, sondern der Bau stellt sich als Flachbau dar, der nach oben asymmetrisch einen Leerraum ausbildet. Der Palast der Republik gibt alles – ließe sich sagen – um nicht den Verdacht aufkommen zu lassen ein Gebäude von und für Honecker – ein „Herrschaftsbau" als Ausdruck politischer, absoluter Macht – zu sein. Oder besser: Der Palast sollte keinesfalls den Verdacht bestätigen, den viele Ost-Berliner vor der Fertigstellung des Gebäudes durchaus hegten, dass es sich bei dem „Palast" um einen „Machtbau" von und für Honecker handeln würde. Die Bauform sowie die Längsfassaden sind asymmetrisch aufgebaut. Auch die Tribüne zur Abnahme der Paraden ist formal kaum von dem Balkon zu unterscheiden und ebenso asymmetrisch an die Seite verschoben. In der Höhenprofilierung des Gebäudes werden die Schmalseiten bzw. Gebäuderänder betont und nicht etwa die auf der Mittelachse gelegene Höhe. Die Gebäudemittelachse erhält auch an den Längsfassaden keinerlei Betonung. Der Eingangsbereich ist nicht nur nicht hervorgehoben, sondern zurückversetzt – dennoch ist er aber mit einem großen Staatsemblem versehen. Das Gebäude ist offen und transparent gestaltet (zumindest in der Nacht, wenn die Sonne nicht vom reflektierenden Glas gespiegelt wird) und entweder durch das Licht im Innenraum hell erleuchtet oder durch die das Sonnenlicht reflektierenden Scheiben. Es vermittelt nicht nur keinen wehrhaften, massiven Eindruck, sondern es lässt Offenheit, politische und gesellschaftliche Transparenz, eine Beteiligung der Bevölkerung an der Politik – aber auch ein Interesse der Staats- und Parteiführung an der Bevölkerung, als deren Teil sie sich präsentiert – sowie eine alle DDR-Bürger einende, lichte, strahlende und nobilitierende Existenz assoziieren. Der Negativ-Sockel unterstreicht die nicht wehrhafte, stabile, schwere, sondern leichte, lichte Atmosphäre des Gebäudes. Die nun nahezu schwebende Architektur kann so den erdenthobenen Zustand der Utopie realisieren. Die Schmalseitenfassaden scheinen sich regelrecht mit ihrer die Schwerkraft verhöhnenden, postmodern anmutenden Gestaltung über etwa massive Kolossalpilaster- oder Säulen und deren tektonische Funktion lustig zu machen – der Palast hat durch architektonische Elemente gewährleistete Stabilität nicht nötig und muss sie auch nicht vortäuschen, denn hier tragen die Bevölkerung und die Staats- und Parteiführung als Teil der Bevölkerung das ohnehin schon schwebende Gebäude – und das stabile Staats- und Gesellschaftssystem – durch ihren Zusammenhalt selbst. Stabil wirkt der Palast auf Grund seiner kompakten Bauform dennoch. Die Eingänge in das Gebäude sind für alle – durch deren Negativ-Betonung, das Staatswappen und die gen Straße Unter den Linden orientierte Ausrichtung – von weitem zumindest zu erahnen. Sukzessive, weitläufig vom Platz ansteigende Stufen erleichtern den Übergang in das Gebäude, in das man von Unter

den Linden kommend, über den Marx-Engels-Platz nahezu eingesogen wird – auch auf Grund des Mangels an anderen gastronomischen und Freizeiteinrichtungen in der unmittelbaren Umgebung. Im Innenraum tragen Farbleitsystem, Piktogramme, Informationen und sogar Rolltreppen zur leichten und nicht hierarchisch organisierten Gebäudeerschließung bei. Der farbenfrohe und hell erleuchtete Utopisierungsraum lädt ausdrücklich zum Verweilen und Konsumieren ein.

4. 8. Resümee: Die Standard-Utopie

Die auf dem 8. Parteitag 1971 verabschiedeten Reformen im Zuge der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik und die damit einhergehenden Subventionierungen, Sozialleistungen sowie das umfangreiche Wohnungsbauprogramm überstiegen die Möglichkeiten der Wirtschaft der DDR maßlos.[1573] Dies blieb der Bevölkerung jedoch zunächst (bis etwa Ende der 1970er Jahre) weitestgehend verborgen.[1574] Der Palast der Republik trug dazu bei, denn erst hier konnten die Berliner konsumieren, wie sie es zuvor nirgendwo in diesem Umfang und in dieser Qualität gekonnt hatten: Sie konnten Kunst, Kultur und ein vielfältiges Lebensmittelangebot – mit durch Subventionierungen stabil bleibenden Preisen – genießen, sich in hell erleuchteten Räumen zusammenfinden und sich in Sitzgruppen organisieren, sich treffen und unterhalten und sich so als Teil einer funktionierenden, glücklichen Welt begreifen, in der nicht wie im Alltag Lieferungen ausblieben, die Preisstabilität nicht gewährleistet war oder man etwa in beengten Verhältnissen in einer der Neubauwohnungen lebte.[1575]

Die anfängliche Skepsis von Großteilen der Bevölkerung, Honecker und seine Regierung wollten sich mit dem repräsentativen Neubau nur selbst verwirklichen, wich, als der Bau fertiggestellt war. Der Palast zeigte sich Tag und Nacht hell erleuchtet, er strahlte im Sonnen- oder Scheinwerferlicht und wirkte stets einladend und freundlich. Der Palast der Republik erinnerte nicht an ein selbstherrliches Regierungsgebäude, das die absolute Macht eines Herrschers zum Ausdruck bringt, wie es noch so vielen aus der Zeit des Nationalsozialismus bekannt war. Der Palast wirkte auf Grund seiner Farbigkeit, der fehlenden Höhe, seiner Transparenz, Offenheit und Asymmetrie weder besonders monumental – obwohl das Gebäude natürlich schon eine große Grundfläche hatte – noch unpassend für sein Funktionsprogramm oder innerhalb des Bebauungskontextes.

Der Palast wurde in der zeitgenössischen, westdeutschen Tagespresse vielfach als „Standardarchitektur“ beschrieben – und daran scheint sich auch nach 1990 nicht viel geändert zu

[1573] Kuhrmann 2006, S. 29.
[1574] Ebd., S. 29.
[1575] Ebd., S. 29.

haben, wie der Palastabriss und die Schlossrekonstruktion zeigen.[1576] Jedoch ist es genau dieser vermeintliche „Mangel an Originalität", der den Palastbau auszeichnete und ihn nur so zu einem bestens funktionierenden Utopisierungsraum machen konnte – denn die Menschen nahmen den Raum an.[1577] Dass die Utopie der Prosperität und des ständigen Konsums dennoch nicht für die DDR erreicht werden konnten, liegt maßgeblich an den fehlenden wirtschaftlichen Kapazitäten, die nicht einfach durch glückliche Arbeiter gesteigert werden konnten. Dennoch trug der Palast zu einer vorübergehenden Stabilisierung der Honecker-Herrschaft bei, konnte so der Zuspruch der Bevölkerung, der Glaube in seine Politik, Person und Legitimität gewonnen werden. Durch ein Sammelsurium verschiedener Bezugnahmen auf Kultur- und Kongressbauten der Nachkriegszeit, Paläste der Sowjets, Kaufhausarchitekturen und den International Style konnte ein Neuarrangement geschaffen werden, das dennoch in eine einfach Form und die „Unverbindlichkeit einer bronzefarbenen gerasterten Glasfassade" mündete und sich darin zwar als „edel" und „reich", aber vor allem als für jedermann anschlussfähig präsentierte.[1578] Die Architektur des Palastes der Republik wurde zwar von zeitgenössischen westdeutschen Kritikern gelegentlich auch als totalitär beschrieben, jedoch konnten hierfür zu keiner Zeit überzeugende architekturanalytische Argumente angeführt werden, denn weder ist die Monumentalität bei dem Palastbau besonders ausgeprägt, noch stellen sich die Säle als ungewöhnlich überdimensioniert da – die hier unterzubringende Personenzahl entsprach dem Standard größerer internationaler Kongressbauten.[1579] Auch die eckigen und kantigen Formen des Baus mögen so zwar im Abgleich mit der NS-Architektur „totalitär" wirken, doch sagt dieser Vergleich natürlich noch nichts über den vermeintlich „totalitären Gehalt" der Architektur aus, der sich gewiss nicht durch eine formale Übereinstimmung herleiten lässt – man denke nur an das „geradlinige" Dessauer Bauhausgebäude oder eben an den wenig „kantigen" Palast der Sowjets.[1580] Der Palast der Republik zeigte sich ganz im Gegenteil als Anti-NS-Repräsentationsbau, lockte die Bevölkerung durch den Rückgriff auf Kaufhausarchitektur an und wurde genau in diesem Sinne als Nicht-Honecker-Machtbau, sondern als Ort des Volkes von der Ost-Berliner Bevölkerung rezipiert und angenommen.

Der Palast der Republik war kein besonders extrovertiertes Gebäude, er brach nicht (zu sehr) mit den Sehgewohnheiten der Bevölkerung. Er hatte einen einfachen Grundriss, eine einfache Form und nur wenige ungewohnte Abweichungen (seitliche Lisenen, zentralen Lisenen, Lam-

[1576] Mauch 2011, S. 52; ebd., S. 40ff.
[1577] Sibylle Wirsing: Der Palast der Republik, in: FAZ 110, 22.5.1976, S. 25, zit. nach: Mauch 2011, S. 40.
[1578] Mauch 2011, S. 51f.; Helga Schmidt-Thomsen: Erst Schloß, dann Volkshaus und nun Staatspalast, in: Die Welt 82, 6.4.1976, S. 17, zit. nach: Mauch 2011, S. 52.
[1579] Mauch 2011, S. 50.
[1580] Ebd., S. 49f.

pen, noch nicht ganz so gewohnte goldene Scheiben). Der Palastbau präsentierte sich als ausgewogene Synthese aus Bekanntem und Unbekanntem, Großem und Kleinem, Gewohntem und Ungewohntem, Repräsentativem und Zugänglichem, Altem und Neuem, Offenem und Geschlossenen. Die Architektur des Palastbaus zeichnet sich durch ihre Kompromisse aus. Sie ist weder zu zukunftsgewandt noch zu rückwärtsgewandt. Weder zu „sowjetisch" noch zu „westlich" und auch nicht zu „diktatorisch", aber dennoch repräsentativ und edel.

Im hell erleuchteten, spezifisch designten Palast – der zu einer Marke wurde, die die Utopie der glücklichen, sozialistischen Konsumgesellschaft repräsentierte – existierten alle gleichberechtigt und gleich nebeneinander und miteinander. Allen stand – anders als im Alltag, wo etwa Menschen mit West-Verwandtschaft privilegierten Zugang zu Waren hatten – das gleiche Angebot zur Verfügung.[1581] Wie in der Morus'schen „Utopia" konnten die Menschen im Palast gemeinsam speisen und hier wie dort „fehlen zum Nachtisch nicht allerhand Leckereien".[1582] Die bunten Farben der Innraumgestaltung, die offenen Räume sowie die lichte Gestaltung durch zahlreiche Leuchten tragen zu einer freundlichen, positiven Raumwahrnehmung bei. Mit den Lampen, die den Palast immer – Tag und Nacht – gleichmäßig hell beleuchteten und damit in gewisser Hinsicht einen zeitlosen Raum schufen, stellte sich die Utopie in dem schlaraffenlandähnlichen (Innen-)raum ein. In der Größe und Höhenausdehnung nicht vergleichbar mit Bruno Tauts Stadtkrone und nicht von vier Kulturbauten umgeben, aber selbst einer, erstrahlt der Palast der Republik wie bei Taut als das zentrale, in der Sonne funkelnde Kristallhaus.[1583] „Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall".[1584] Die bei Sonnenlicht golden und rot-gelblich – bei Nacht gelblich und bunt – funkelnden Scheiben strahlten von hier weit in den Stadtraum aus und verwiesen zugleich auf das goldene, lichte Zeitalter, das im Inneren des Palastes schon angebrochen war. Die Spiegelung des Stadtraums in den Scheiben trug dazu bei, die Utopie – in Entsprechung zu ihrem holistischen Charakter – umfassend geltend zu machen. Von innen sieht man durch die Scheiben und auf Grund des offenen Grundrisses jederzeit nach außen. Vom Palast ausgehend, sollte die Utopie, der erreichte Idealzustand, in die ganze Hauptstadt und dann die gesamte DDR, die nun endlich unter der Führung Honeckers zu einem international anerkannten Staat geworden war, ausstrahlen.

Mit diesem hell erleuchteten Bau, der dazu beitrug die Utopie einer gleichen, demokratischen, offenen, glücklichen, kulturell gebildeten und stets versorgten Gesellschaft zu erzeugen, konnte schließlich auch Honecker seine Herrschaft legitimieren und sichern. Weder die hohen

[1581] Kein Konsumneid, anders als wenn man z.B. West-Verwandtschaft hatte, die einen durch Intershops und Genex-Kataloge versorgen konnte.
[1582] Morus 2009, S. 78f.
[1583] Taut 1919, Kap. 44 „Vogelschau nach Westen".
[1584] Spruch Scheerbarts am Glashause zu Köln 1914, zit nach: Taut 1919, Kap. 44 „Vogelschau nach Westen".

Kosten des Palastbaus noch die tatsächliche Wirtschaftslage der DDR wurden damals seitens des Regimes kommuniziert und stattdessen streng geheim gehalten. So konnte die Utopie freilich nur kurz Wirklichkeit werden.

5. Casa Poporului

Am 24. Juni 1984 fand in Bukarest die Grundsteinlegung für das von dem kommunistischen Regime unter der Führung Nicolae Ceaușescu offiziell Casa Republicii (dt.: Haus der Republik) getaufte Monumentalgebäude statt, das zukünftig als neuer Regierungssitz fungieren sollte.[1585] Parallel dazu etablierte sich in der rumänischen Bevölkerung die Bezeichnung Casa Poporului (dt.: Haus des Volkes), und damit in beiden Fällen eine Terminologie, die auf den mit Herrschaft konnotierten Begriff „Palast" aus ideologischen Gründen verzichtete.[1586] Das Projekt der Casa Republicii stand dabei im Kontext einer weitreichenden urbanistischen Neugestaltung des Innenstadtbereichs, der als neues politisch-administratives Zentrum, als „Centru Civic", ausgebaut werden sollte. Bis zu der blutigen Revolution in Rumänien Ende 1989, die den Sturz Nicolae Ceaușescus zur Folge hatte, der anschließend gemeinsam mit seiner Frau Elena Ceaușescu vor ein Militärgericht gestellt und kurz danach, am 25. Dezember 1989, hingerichtet wurde, konnte das Centru Civic nicht mehr vollständig fertiggestellt werden.[1587]

Nach dem Ende der Ceaușescu-Diktatur stand das Gebäude zunächst leer, und es wurde sowohl über mögliche Nutzungskonzepte als auch über seinen Abriss kontrovers diskutiert. Nachdem im Mai 1991 die Mehrheit der Bevölkerung für den Erhalt des Gebäudes gestimmt hatte, nahm Anca Petrescu, die schon vor 1989 Chefarchitektin des Projektes gewesen war, 1993 die Arbeiten wieder auf.[1588] 1994 beschloss die rumänische Regierung schließlich die Einrichtung eines internationalen Konferenzzentrums in der ehemaligen Casa Poporului sowie den Einzug der rumänischen Abgeordnetenkammer. Seit 1996, seitdem die rumänische Abgeordnetenkammer in diesem Gebäude tagt, trägt das Haus der Republik offiziell den Namen Palatul Parlamentului (dt. Parlamentspalast oder Palast des Parlaments).[1589] 2005 zog mit dem Senat auch die zweite der beiden Kammern des rumänischen Parlaments in den Parlamentspalast ein.[1590] Darüber hinaus bezog das Nationale Museum für zeitgenössische Kunst (MNAC)

[1585] Iosa 2011, S. 20.
[1586] Ebd., S. 20.
[1587] Novak 2008, S. 301; Klein/Göring 1995, S. 90; Gebürtig hieß Elena Ceaușescu Lenuța Petrescu.; zunächst: Partidul Comunist din România (Kommunistische Partei Rumäniens, PCR), ab 1948: Partidul Muncitoresc Român (Rumänische Arbeiterpartei, PMR) und ab 1965 Partidul Comunist Român (Rumänische Kommunistische Partei, PCR).
[1588] Jeute 2013, S. 102.
[1589] Iosa 2011, S. 20; siehe auch: Iosa 2011, S. 223.
[1590] Iosa 2006, S. 72.

als weitere große Institution 2004 den rückwärtigen Gebäudeteil des Palastes, der zu diesem Zweck nach Plänen von Mihai Oroveanu und Adrian Spirescu umgebaut wurde und am Außenbau sichtbare Glasanbauten erhielt.[1591]

Dennoch wird die Casa Poporului bis heute weiterhin maßgeblich mit der Diktatur Ceaușescus assoziiert. In Reiseführern über Rumänien und/oder Bukarest steht der Bau zumeist an vorderster Stelle und stellt dementsprechend auch die größte Touristenattraktion des Landes dar.[1592] Die Besucher werden jedoch nur im Rahmen von vorangemeldeten Touren auf festgeschriebenen Routen, von denen nicht abgewichen werden darf, durch die ehemalige Casa Poporului – das flächenmäßig zweitgrößte Gebäude der Welt, wie man erfährt – geführt.

Weitere Großbauten des Centru Civic – das im Gegensatz zu der Casa Poporului kaum mediale oder touristische Aufmerksamkeit erfährt – werden heute von anderen Institutionen als ursprünglich geplant bewohnt und wurden im Zuge dessen bis auf das ehemalige Haus der Wissenschaften allesamt umgebaut.[1593] In die Gebäude im Halbrund des Piața Constituției (dt.: Platz der Verfassung), vor der Front des Parlamentspalastes gelegen, zogen diverse Ministerien der nun Rumänischen Republik ein.[1594] Hinter dem Parlamentspalast wurde 2018 ein monumentaler Kirchenneubau der rumänisch-orthodoxen Kirche eingeweiht, der voraussichtlich 2024 fertiggestellt sein wird und mit seinen 120 m hohen Türmen den Parlamentspalast überragen wird.[1595] Das Projekt des 110 Millionen Euro teuren Neubaus der Kathedrale zur Erlösung des Volkes „prouve que des pratiques et des arguments similaires à ceux utilisés pour l'aménagement du Centre civique restent valables de nos jours, étant destinés à participer à l'affirmation d'une forme de pouvoir, en l'occurence le pouvoir orthodoxe".[1596] Anstatt jedoch wie unter Ceaușescu zahlreiche Kirchen und andere Gebäude für den Neubau abzureißen – obwohl Anfang der 2000er bereits an einem dann als Bauplatz verworfenen Standort im Park Carol mit den Abrissarbeiten des dortigen Mausoleums begonnen worden war[1597] –, soll die Kathedrale zur Erlösung des Volkes offenbar vielmehr die zerstörten Kirchen der Vergangenheit rächen – oder auch die Vergangenheit der Ceaușescu-Diktatur im Allgemeinen vergessen

[1591] Iosa 2011, S. 223f.; Bieber 2010.
[1592] Iosa 2011, S. 224.
[1593] Ebd., S. 225.
[1594] Ebd., S. 225.
[1595] Müller-Heinze 2018; Der Bau wurde durchaus auch innerhalb Rumäniens kontrovers diskutiert. Siehe etwa: Cristian Gherasim: 2.000€-Strafe für Google wegen Beleidigung von Rumäniens neuer Kathedrale, 24.6.2020, in: euronews.com, URL: https://de.euronews.com/2020/06/24/2-000-strafe-fur-google-wegen-beleidigung-von-rumaniens-neuer-kathedrale (3.7.2020).
[1596] Müller-Heinze 2018; Iosa 2011, S. 226.
[1597] Meldung in Radio Rumänien am 15.4.2004, abgedruckt und übersetzt bei: Deutsche Welle, 16.04.2004, URL: https://p.dw.com/p/4uvP; Das Mausoleum war 1963 (zum 16-jährigen Bestehen der rumänischen Volksrepublik) nach Plänen von Horia Maicu und Nicolae Cucu errichtet worden und beherbergte Krypten ehemaliger kommunistischer Führer (u.a. Petru Groza und Gheorghe Gheorghiu-Dej) und anderer „sozialistischer Kämpfer". Nach 1990 wurden die Krypten gelehrt, die Überreste der Kommunisten exhumiert und zu anderen Friedhöfen gebracht und mit den Überresten Gefallener des Ersten Weltkriegs neu befüllt.

machen und erinnert darin an das Moskauer Beispiel, wo die zu Gunsten des Palasts der Sowjets abgerissene Christ-Erlöser-Kathedrale wieder errichtet wurde.

5. 1. Forschungsstand: Architektur unter Ceaușescu

Die Quellenlage zu der Architektur und dem Städtebau unter Ceaușescu ist dürftig. Insbesondere die Anzahl der Forschungsbeiträge, die sich um eine objektive, systematische Darstellung der Architektur und des Städtebaus der Ceaușescu-Zeit – wie des Bukarester Hauses der Republik und des Centru Civic – bemühen, ist äußerst gering. Neben wenigen rumänischsprachigen Beiträgen findet sich eine überschaubare Anzahl französisch- und vereinzelt vor allem deutsch- und englischsprachiger Veröffentlichungen seit 1990. An dieser Stelle sei auf zwei frühe, bis heute grundlegende Aufsätze zum Studium der Casa Poporului verwiesen: Catherine Durandins "Le systeme Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire" (1990) und Darrick Dantas "Ceausescu's Bucharest" (1993).[1598] Darüber hinaus stellten sich besonders Ioana Iosas Publikationen „Bucarest. L'emblème d'une nation" (2011) sowie „L'Héritage urbain de Ceausescu. Fardeau ou saut en avant? Le Centre civique de Bucarest" (2006) als zentrale Referenzpunkte für diese Arbeit heraus, da hier sowohl der Palastbau als auch das Centru Civic diskutiert werden, jedoch oftmals ohne entsprechende Quellenangaben aufzuführen.[1599] Auch Joachim Vossens „Bukarest. Die Entwicklung des Stadtraums. Von den Anfängen bis zur Gegenwart" (2004) stellte einen wichtigen Bezugspunkt dar, weil hier erstmalig die Geschichte des Städtebaus und die Stadtentwicklung Bukarests umfangreich aus geografisch-wissenschaftlicher Perspektive dargestellt wurden, wenn auch dem Städtebau unter Ceaușescu nur wenige Seiten zukommen. Als weitere zentrale Figur zur Architekturgeschichte Bukarests und der Architektur der Ceaușescu-Zeit kann Ana Maria Zahariade benannt werden, die mangels offizieller Dokumente etwa mit „Architecture in the Communist Project. Romania 1945-1989" (2011) eine wichtige Grundlage für die Arbeit mit dem Centru Civic geschaffen hat. Es sollte jedoch bemerkt werden, dass hier viele Informationen aus subjektiv-rekonstruierender Perspektive wiedergegeben werden und der „oral history" entstammen. Zahriade war während des Centru Civic Projekts als Architektin in Bukarest tätig, aber ihren eigenen Angaben zufolge – die nicht wiederlegt werden konnten – nicht persönlich daran beteiligt.[1600] Als ehemalige Studentin und Mitarbeiterin von Mircea Alifanti, der nach Zahriade zum Wettbewerb für

[1598] Catherine Durandin: Le système Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire, Vingtième Siècle, Revue d'Histoire, Nr. 25 (1990); Darrick Danta: Ceausescu's Bucharest, Geographical Review, Ausg. 83, Nr. 2 (Apr. 1993).
[1599] Vgl. Iosa 2011; vgl. Iosa 2006.
[1600] Zahariade 2011, S. 121; „I had lived intensely the life of architecture as a student (since 1967), and then as an architect and assistant to Professor Alifanti (an important witness to the entire period, with whom I had the privilege to work). I had been a witness to many dramatic moments for the profession, up close, but also from a

das Centru Civic eingeladen wurde, aber nicht teilnahm, scheint sie dennoch auch persönlich in das Architekturgeschehen der Ceaușescu-Zeit involviert gewesen zu sein.[1601] Angesichts der nur in geringem Umfang vorhandenen Primärquellen zu dem Centru Civic und der Casa Poporului stellt die „oral history" jedoch eine zentrale Quelle dar. In den Archiven in Bukarest, die wie das Nationalarchiv oder das Archiv der Union der Architekten partiell seit 2005 ihre Türen für die Öffentlichkeit geöffnet haben, konnten bisher nur wenige Pläne und Dokumente ausfindig gemacht werden – hier besonders im Archiv des IPC (Institut Project Carpati) – und auf Grund der personellen und politischen Kontinuitäten seit 1990 muss davon ausgegangen werden, dass in den 15 Jahren vor der Archivöffnung zahlreiche Dokumente verloren gegangen oder möglicherweise vernichtet worden sind.[1602] Dies betrifft vor allem die Zeit der Ceaușescu-Regierung – vor 1965 finden sich durchaus Dokumente (zu Architektur und Städtebau) in Bukarester Archiven.[1603]

Auch die Presse der 1970er und 80er Jahre gibt kaum Auskunft über die Casa Poporului. Iosa verweist auf eine einzige Ausgabe der rumänischen Architekturzeitschrift „Arhitectura" – der einzigen Architekturzeitschrift in Rumänien zu dieser Zeit –, die Ausgabe 4/84, in der das Centru Civic über einem Foto eines entsprechenden Modells samt Nicolae und Elena Ceaușescu und anderen Personen, genannt wird, aber mangels detaillierter Ausführungen weitestgehend unkommentiert bleibt.[1604]

Andere historische Dokumente, die das Projekt des Centru Civic und der Casa Poporului dokumentieren, sind kaum vorhanden und möglicherweise weiterhin unbekannt. An wenigen Stellen (Fachliteratur, Reiseführer, historische Postkarten, Archiv Romeo, Arhiva Primăriei Municipiului Bucureşti, YouTube, Fernsehaufnahmen u. a. im Bayrischen Rundfunk und TVR) finden sich Bilder aus der Bauphase, Aufnahmen von Nicolae Ceaușescu – stets in Begleitung von Elena Ceaușescu und auch Anca Petrescu sowie zahlreichen anderen Begleitern – auf der Baustelle bei der Material- und Designauswahl sowie bei der Betrachtung von Modellen – darunter verschiedene Wettbewerbsmodelle –, wobei die Modelle selbst bisher weitestgehend als verloren gelten müssen.[1605] Während architekturhistorische Untersuchungen der rumänischen und bukarester Architektur „der Moderne" und ihrer Protagonisten Duiliu Marcu, Marcel Iancu (Marcel Jancu), Horia Creangã und auch Gheroghe Matei Cantacuzino,

relative distance (I was lucky enough not to have been forced to work on the projects of the 1980s)" (Zahariade 2011, S. 7).

[1601] Zahariade 2011, S. 7.

[1602] Vgl. Iosa 2011, S. 160; Vgl. Schippel/Barbu 2009, S. 9.

[1603] Vgl. Maxim 2019.

[1604] Iosa 2006, S. 10; Iosa 2011, S. 160.

[1605] Es ist zu vermuten, dass sich ein Großteil der Materialien zum Palast der Republik in Besitz der Familie der verstorbenen Architektin des Parlamentspalastes, Anca Petrescu, befindet. Petrescu zeigte bei einem Vortrag in München Aufnahmen verschiedener Modelle des Parlamentspalastes (Petrescu 2006).

zu deren Arbeiten sich zudem größere Archivbestände ausfindig machen lassen, sowie Forschungsbeiträge über die postsozialistische/postkommunistische Stadt Bukarest seit 1990 in den letzten Jahren zunahmen, bleibt die Architekturgeschichte der 1970er und 1980er Jahre weiterhin vernachlässigt.[1606] Juliana Maxim legte 2019 die erste englischsprachige Veröffentlichung über die Bukarester Architektur der sozialistischen Zeit vor, allerdings enden ihre Ausführungen vor dem Regierungsantritt Ceaușescus.[1607]

Wie für die DDR kann auch für Rumänien gelten, dass die Diktaturen dieser Länder in der architekturhistorischen Forschung weniger populär sind als etwa die Diktaturen des frühen 20. Jahrhunderts (u.a. da hier die Quellenlage besser ist). Ein Grund hierfür mag die weiterhin präsente Vorstellung sein, dass die DDR und Rumänien – und so auch deren Baupolitik – ohnehin nur von der größten und ersten sozialistischen Diktatur, der Sowjetunion, abhängig waren. Für die DDR wurde in den letzten Jahren gezeigt, dass dies so nicht zutreffend ist und die Architektur – besonders seit den späteren 60er Jahren – durchaus selbstständige, nicht nur an der Sowjetunion orientierte Bauten hervorbrachte. Für Rumänien ist die Annahme einer politischen Abhängigkeit von der Sowjetunion noch weniger zutreffend als für die DDR. Was die Casa Republicii als das noch bekannteste Bauprojekt unter Ceaușescu betrifft, ist jedoch die Behauptung, dass es sich hierbei um ein Gebäude im stalinistischen Zuckerbäckerstil handele, omnipräsent und muss revidiert werden, wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird.[1608]

Die Architektur unter Ceaușescu wird zumeist unter dem Begriff des „nationalen Stalinismus“ subsumiert und damit als spezifische Form der Abweichung definiert, was folglich die Architekturgeschichte der Sowjetunion und besonders Moskaus interessanter erscheinen lässt.[1609]

Anstatt näherer Ausführungen oder Analysen wird gerne die Größe der Casa Republicii auf den größenwahnsinnigen Ceaușescu übertragen, das Haus der Republik als das „Denkmal des größenwahnsinnigen Diktators“ gedeutet und gelegentlich die damit einhergegangenen Zerstörungen alter Bausubstanz oder auch die „junge Architektin“ Petrescu als Gemeinplätze in Stadtführern, Zeitungs- und Zeitschriften- sowie Onlineartikeln bemüht.[1610] Schließlich wird zumeist der diktatorische Größenwahn als vermeintliches Erklärungsmuster für die unverhältnismäßig erscheinende Größe des Parlamentspalasts und seiner extrem hohen Kosten bemüht.

[1606] Siehe u.a.: Luminița Machedon/Ernie Scoffham: Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest. 1920-1940, Cambridge 1999; Baus, Ursula: Längst fällige Wiederentdeckung. G. M. Cantacuzino in Stuttgart, Bauwelt Nr. 9 (2012); Teodorovici 2010; zu Archiven siehe u.a.: Arhiva Donaţia Duiliu Marcu, Arhivele Naţionale Române, Arhiva Octav Doicescu, Bukarest.

[1607] Juliana Maxim: The Socialist Life of Modern Architecture. Bucharest. 1949-1964, London/New York 2019.

[1608] Siehe u.a.: Vachon 1993, S. 60.

[1609] Vladimir Tismaneau: Stalinism for all Seasons. A Political History of Romanian Communism, Berkeley/Los Angeles 2003, zit. nach: Schippel/Barbu 2009, S. 10.

[1610] Siehe u.a.: Straßmann 2013.

Mag dies auch nicht völlig unzutreffend sein, so fehlen bisher doch detaillierte Architekturbeschreibungen und -analysen – sowohl des Hauses der Republik als auch der Wohngebäude entlang des Bulevardul Victoria Socialismului, die gemeinsam mit der Casa Poporului geplant wurden und unbedingt als integraler Bestandteil des Raumensembles, das durch Palast, Boulevard und seine Bebauung geschaffen wird, betrachtet werden müssen. Vergleichende Betrachtungen des Centru Civic und der Casa Poporului mit anderen – auch internationalen – Architekturen existieren bisher nicht.

5. 2. Das präkommunistische Bukarest

5. 2. 1. Rōma und România

In der Republik Rumänien leben – Stand 2022 – etwa 19,3 Millionen Menschen, ca. 1,8 Millionen davon in der Hauptstadt Bukarest.[1611] In seinen heutigen Grenzen existiert Rumänien seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Den unmittelbaren Vorgängerstaat bildete das Fürstentum Rumänien, das 1861 durch die Vereinigung der Fürstentümer Walachei und Moldau durch deren gemeinsamen Fürsten Alexandru Ioan Cuza entstanden war. 1866 folgte Karl Eitel Friedrich von Hohenzollern-Sigmaringen auf den Fürstenthron, bevor er seit 1881 als König Carol I. über das Königreich Rumänien (România) herrschte. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem anschließenden Ungarisch-Rumänischen Krieg fielen das Großfürstentum Siebenbürgen sowie weitere kleinere ungarische Regionen an Rumänien. Siebenbürgen war seit 1867 Teil des ungarischen bzw. österreichisch-ungarischen Königreichs gewesen und hatte zuvor schon in jahrhundertelangem Verband zum Habsburgerreich gestanden, wodurch es im Verhältnis zu der Walachei und Moldau eine deutlich mehr an Ungarn und dem Habsburgerreich orientierte Vergangenheit besaß. Ende 1947 wurde unter Führung der kommunistischen Partei Rumäniens die Volksrepublik Rumänien proklamiert. Nach dem Sturz Ceaușescus Ende 1989 folgte die Gründung der Republik Rumänien. Heute bildet Siebenbürgen – im Nordwesten des Vielvölkerstaates Rumäniens gelegen – gemeinsam mit der südlich gelegenen Walachei und der Moldauregion im Osten im Wesentlichen das Staatsgebiet Rumäniens. Die heterogene Geschichte der verschiedenen Territorien Rumäniens (Walachei, Moldau, Siebenbürgen, Dobrudscha, Teile Bessarabiens, der Bukowina und des Banats) ist ein konstitutives Merkmal der rumänischen Geschichte, die nachfolgend – und teilweise bis heute – vereinheitlicht wurde, u.a. und wesentlich, indem sich die rumänische Geschichtsschreibung auf die dakisch-römische Vergangenheit Rumäniens berief und z. T. immer noch beruft.

[1611] Bruno Urmersbach: Rumänien. Gesamtbevölkerung von 1980 bis 2021 und Prognosen bis 2027, 12.05.2022, in: statista.com, URL: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/270708/umfrage/gesamtbevoelkerung-von-rumaenien/ (4.6.2020).

Im Donau-Karpatenraum, in dem das heutige Rumänien liegt, siedelten sich bereits im zweiten Jahrtausend v. Chr. die miteinander verwandten Geten und Daker an.[1612] Mit dem Daker-Reich unter König Burebista (Regierungszeit 82/70-44 v. Chr.) wurden die Teilreiche der Geten und Daker für kurze Zeit zu einem Großreich vereint, das die Gebiete des heutigen Rumäniens und Teile Ungarns umfasste und sein Reichszentrum im heutigen Siebenbürgen hatte.[1613] Unter König Decebal (87-106 n. Chr.) erlagen die Daker 106 n. Chr. den Römern unter Trajan, so dass Dakien in der Folge zur römischen Provinz Dacia wurde. Dacia blieb bis 271 unter römischer Herrschaft und wurde in dieser Zeit mehrfach umstrukturiert, wobei das Zentrum weiterhin das heutige Siebenbürgen blieb.[1614] Über die Geschichte und Ethnogenese des dako-römischen Territoriums und seiner Bewohner in dem Jahrtausend nach dem Ende der römischen Herrschaft ist wenig bekannt. Sicher durchquerten jedoch in der Folge zahlreiche Völker wie Goten, Gepiden, Slawen und verschiedene Turkvölker das walachische Gebiet, das beim Rückzug der Römer vor allem von romanisierten Bevölkerungsstämmen sowie Dakern und Sarmaten besiedelt gewesen war.[1615] In der rumänischen Geschichtsschreibung ist das Postulat der direkten Abstammung der Rumänen von den Römern (vgl. auch die ähnlichen Wortstämme român/România (rumänisch, Rumäne) und rōmānus/Rōma (römisch, Römer, Rom) sowie die rumänische Sprache als lateinische Sprache) und romanischen Dakern, die nach dem Abzug der Römer als teilweise oder vollständig romanisierte Siedler in dem Gebiet dauerhaft verblieben seien, bis heute, und spätestens seit dem 17. Jahrhundert, weit verbreitet und wird unter Historikern – vor allem seit Ende der 1980er Jahre – kontrovers diskutiert.[1616] Besonders eine Abstammung von den nomadisch lebenden Steppenvölkern der Petschenegen und Kumanen, die nacheinander folgend über das Gebiet vom 10. bis zum 13. Jahrhundert herrschten, wird von Vertretern der sogenannten Kontinuitätstheorie, die sich auf die direkte Abstammung von den Römern bzw. Dako-Römern berufen, abgestritten.[1617]

1974 legte der rumänische Literaturkritiker Edgar Papu in seinem Artikel „Romanian Protochronism“ sein national-kulturelles Geschichtskonstrukt, den sogenannten „Protochronismus“, dar, nach dem ein Großteil der (west-)europäischen Kultur und Literatur – gar ganze Bewegungen wie der Surrealismus oder Dadaismus – genuin rumänische Erfindungen

[1612] Vossen 2004, S. 34; Stanescu 2015, S. 25f.
[1613] Stanescu 2015, S. 25f.; Ursprung 2006, S. 808.
[1614] Ursprung 2006, S. 808.
[1615] Ursprung 2006, S. 808f.
[1616] Boia 2001, S. 85; Neagu Djuvara: Thocomerius. Negru Vodă. Un voievod de origine cumană la începuturile Ţării Româneşti, Bukarest 2007 als Position gegen diese Kontinuitätstheorie und mit Nicolae Gudea/Thomas Lobüscher: Dacia. Eine römische Provinz zwischen Karpaten und Schwarzem Meer, Mainz 2006, eine Abhandlung ganz im Sinne der nationalen Tradition einer Abstammung von den Römern.
[1617] Vgl. Neagu Djuvara: Thocomerius. Negru Vodă. Un voievod de origine cumană la începuturile Ţării Româneşti, Bukarest 2007.

seien.[1618] Demnach sei die rumänische Kultur nicht durch westliche Kultur beeinflusst, sondern habe vielmehr oftmals Entwicklungen im „Westen“ antizipiert, die lediglich weniger bekannt geworden seien.[1619] Die Schuld für die nicht standesgemäße Anerkennung der vermeintlich so oft original rumänischen, überragenden Kulturleistungen gab er vor allen den Rumänen selbst, die im Sinne des „Synchronismus“ nur an einer Imitation westlicher Kultur interessiert gewesen seien.[1620] Dieses ideologische Konzept der Glorifizierung Rumäniens, das dessen kulturelle Eigenständigkeit betonte, wurde von Ceaușescu unterstützt, der seit Beginn seiner Regierungszeit die Staatsideologie zudem in Bezug auf die dakisch-römische Abstammung der Rumänen entwickelte. „President Ceaușescu himself weighed in with protochronist claims – announcing for example, that well before Gorbachev, he had had ideas about factory self-management and other reforms of perestroika“.[1621] Alsbald, insbesondere in den späten 1970er bis Mitte der 1980er Jahre, legten zahlreiche Wissenschaftler verschiedener Disziplinen Abhandlungen über rumänische Persönlichkeiten und Entwicklungen vor, die als Vorläufer „westlicher“, kanonisierter Ideen und Erfindungen postuliert wurden.[1622]

5. 2. 2. Stadtentwicklung zwischen Byzanz, Osmanischem Reich und Europa

Erst mit der Einigung der Walachei als Țara Românească und de facto als Fürstentum der Walachei unter Basarb I. konnte ab 1330 eine dauerhafte Herrschaftsformation gebildet werden, die „die Voraussetzungen für eine zentrale Entwicklung des Landes und damit auch für die spätere Hauptstadt“ Bukarest schuf.[1623] 1459 wird Bukarest erstmals als „Castrum Bucuresti“, bezugnehmend auf die unter Fürst Vlad III. Tepeș (auch Vlad III. Drăculea oder Vlad Țepeș) errichtete Burg sowie die umliegenden Gebäude, und damit als Residenzstadt, urkundlich erwähnt.[1624] Bis 1545 hatte sich Bukarest, ausgehend vom Curtea Veche (Alter Hof), schließlich so sehr vergrößert, dass es einen Holzwall als Stadtmauer erhielt.[1625] Zudem verliefen bereits seit der Antike Handelsstraßen zwischen West- und Ostreichen durch das Gebiet des heutigen Rumäniens.[1626] Nach dem Fall Konstantinopels (1453) und dem damit verbundenen Niedergang des byzantinischen Reichs sowie dem endgültigen Aufstieg des Osmanischen Reichs verloren die städtischen Siedlungen in Südosteuropa entweder zunehmend

[1618] Verdery 1995, S. 174.
[1619] Ebd., S. 174.
[1620] Ebd., S. 175.
[1621] Zit. nach: Verdery 1995, S. 176.
[1622] Verdery 1995, S. 176.
[1623] Ursprung 2006, S. 808; Vossen 2004, S. 36.
[1624] Vossen 2004, S. 36; Jeute 2013, S. 10ff.
[1625] Vossen 2004, S. 36.
[1626] Jeute 2013, S. 9.

an Bedeutung oder wurden, wie im Fall von Bukarest, als urbane Knotenpunkte und Handelsumschlagplätze in das neue, sich territorial ausdehnende osmanische Staatsgefüge eingebunden. Mit der Eroberung Konstantinopels und der Einsetzung des walachischen Fürsten Radu cel Frumos (1463-1474) durch den türkischen Sultan im gleichen Jahr wurde die Walachei offiziell zu einem Vasallenstaat unter osmanischer Hoheit, jedoch zunächst unter Beibehaltung weitestgehend autonomer innenpolitischer Kompetenzen. In der Folge konnte die Stadt Bukarest – als nun florierende Handelsstadt – ein starkes Wachstum verzeichnen.[1627] Die Architektur und Kultur wurden dabei zunehmend durch das Osmanische Reich und dessen Architektur und Kultur geprägt – Joachim Vossen spricht in diesem Kontext von Bukarest als der „postbyzantinischen Stadt".[1628] Nachdem Bukarest – unter dem Druck der Hohen Pforte – seit 1659 zur ständigen Residenz der walachischen Fürsten und der Hauptstadt geworden war, erhielt es eine Aufwertung als Stadt, wodurch sozial höher gestellte Schichten – besonders die zumeist adeligen Bojaren – zuzogen.[1629] Mitte des 17. Jahrhunderts gehörte Bukarest mit etwa 60.000 Einwohnern neben dem makedonischen Skopje zu den größten Städten Südosteuropas und wuchs weiterhin in erster Linie unkontrolliert und amorph.[1630]

Neben dem Podul Beilicului (heute: Calea Șerban Vodă) entwickelten sich der Podul Mogoşoaiei (heute: Calea Victoriei), der Podul Calicilor (heute: Calea Rahovei) und der Podul Târgului din Afară (heute: Calea Moşilor) als Handels- und Anschlussstraßen zu den bedeutendsten Bukarester Straßen der nächsten Jahrhunderte.[1631] Durch den Bau dieser Magistralen bildete sich das heute noch deutlich zu erkennende Straßensystem der Stadt mit sternförmig ausfallenden Magistralen und einem Radialgefüge aus, das maßgeblich zur Stadtentwicklung beitrug.

Der Podul Mogoşoaiei mit der Mogoşoaiei-Brücke über den Fluss Dâmbovița wurde 1692 von Fürst Constantin Brâncoveanu als Anschlussstraße zu seinem Lustschloss Mogoșoaia (Palatul Mogoșoaia) in Auftrag gegeben.[1632] Seit ihrer Fertigstellung galt diese Straße nicht nur als zentrale Verbindungs- und Anschlussstraße, sondern entwickelte sich in der Folge zu einer der prestigeträchtigen Straßen, an der sich Bojaren und Hotels ansiedelten. Gleiches gilt für deren innerstädtische Verlängerung, die Calea Victoriei, die dann um 1825 als eine der ersten Straßen mit Steinen gepflastert und später asphaltiert wurde.[1633] Luxuriöse Läden, der König-

[1627] Filitti 2016.
[1628] Vossen 2004, S. 34ff.
[1629] Ebd., S. 36.
[1630] Jeute 2013, S. 16.
[1631] Ebd., S. 14ff.
[1632] Filitti 2016.
[1633] Ignat o. J.

liche Palast (Palatul Regal, heute: Muzeul Național de Artă al României (Nationales Kunstmuseum von Rumänien)), private Paläste, prestigereiche Institutionen, Hotels, Kirchen, Zeitungen, Cafés und Süßwarenläden entstanden im Laufe der Zeit entlang dieser Straße und machten sie alsbald zum Zentrum urbanen Lebens.[1634] Zudem fanden auf dieser Achse – Calea Victoriei, Podul Mogoșoaiei – zahlreiche Paraden und Stadtfeste statt. Die Calea Victoriei – und die anderen zuvor erwähnten Straßen – strukturieren heute weiterhin das Stadtgefüge, jedoch haben neu gebaute Straßen – vor allem die, die während der Regierungszeit Carols I. und Ceaușescus hinzukamen – den Stadtplan ergänzt und in seiner Struktur nachhaltig verändert.[1635]

5. 2. 2. 1. Brâncoveanu-Renaissance

Constantin Ioan Basarab Brâncoveanu herrschte von 1688 bis 1714, als Nachfolger seines Onkels Serban Cantacuzino, als Fürst über die Walachei. Er vereinte durch seine Genealogie zwei der bedeutendsten rumänischen Herrscherfamilien auf dem Thron – er stammte väterlicherseits von den Basarab und mütterlicherseits von den Cantacuzino ab.[1636] Die Herrschaft Brâncoveanus ging mit einem Aufschwung des „social, political and cultural life of Walachia" einher und wird in der (rumänischen) Geschichtsschreibung bis heute als eine der erfolgreichsten Regierungszeiten in der rumänischen Geschichte rezipiert.[1637] Bereits zu Lebzeiten genoss Brâncoveanu sowohl im In- als auch im Ausland hohes Ansehen.[1638] Er galt unter zeitgenössischen Diplomaten als „weiser" und geistreicher Herrscher.[1639] „His long and intense activity as a Romanian Maecena, a "patron of culture" […] ensured him the respect of many religious and political personalities of the moment and made him a crucial figure in the Romanian culture".[1640]

Seine übergeordneten politischen Ziele waren stets die rumänischen Traditionen in der Walachei zu erhalten, das Land und die Gesellschaft dennoch grundlegend zu modernisieren, die rumänisch-orthodoxe Religion zu verbreiten und gegen den Islam zu verteidigen sowie die Walachei vor dem Einfall des Osmanischen Reichs zu bewahren.[1641] Brâncoveanu konnte die politisch relativ unabhängige und diplomatisch ausgeglichene Stellung der Walachei zwischen

[1634] Filitti 2016.
[1635] Jeute 2013, S. 16.
[1636] Cornea 2014, S. 839.
[1637] Isbășoiu 2015, S. 39.
[1638] Nicolae 2015, S.12.
[1639] Cornea 2014, S. 840; Djuvara 2012, S. 161; Isbâșoiu 2015, S. 40.
[1640] Nicolae 2015, S. 13.
[1641] Ebd., S. 9.

dem Habsburger Reich, dem Osmanischen Reich und dem Russischen Reich, die sein Vorgänger Șerban I. Cantacuzino (1678-1688) eingeleitet hatte, wahren und baute die Walachei zu einem „true spiritual center of the European South-East and of the Christian Orient“ aus.[1642] Sowohl diese außenpolitisch beruhigte Lage, als auch die durch Brâncoveanus Politik zunehmende ökonomische Stabilität, die mit einer Steigerung der Lebensqualität in der Walachei einherging, bildeten entscheidende Voraussetzungen für den kulturellen Aufschwung Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts.[1643] Constantin Brâncoveanu engagierte sich während seiner Regierungszeit besonders im Bereich der Bildung, des Buchdrucks, der Architektur, sowie der (christlich-orthodoxen) Religion.[1644] In die Architekturgeschichte ging Brâncoveanu als Begründer des einen „original“ rumänischen Stils – des sogenannten Brâncoveanu-Stils oder der Brâncoveanu-Renaissance – ein.[1645]

Die Architektur und Stadtentwicklung hatten während der Regierungszeit Brâncoveanus Hochkonjunktur.[1646] Die florierende und wachsende Stadt machte einerseits den Ausbau von Straßennetzen notwendig und ging andererseits mit einer regen Bautätigkeit in allen Bereichen, insbesondere im Wohnungs-/Hausbau, im Repräsentationsbau sowie im Sakralbau einher. Neue Straßen und Gebäude entstanden nicht nur in Bukarest, sondern ebenso in vielen anderen walachischen Orten und in Form von Kirchen und Klöstern zusätzlich außerhalb des Fürstentums, beispielsweise die Kirche St. Nikolaus in Galata in Konstantinopel.[1647] Der „Brâncoveanu-Stil“ integrierte dabei erstmals (west-)europäische Elemente in die rumänische, byzantinisch geprägte Architektur. Der Brâncoveanu-Stil gilt in der rumänischen Geschichtsschreibung weithin „als Ausnahmemoment in der Entwicklung der Architektur“ in Rumänien, da er der einzige eigenständige rumänische Architekturstil sei, nachdem die Architektur der Jahrhunderte zuvor immer mit der byzantinischen oder osmanischen Kultur assoziiert war.[1648] Bogdan Cornea hat gezeigt, dass der Mogoșoaia Palast (1692-1702) nordwestlich von Bukarest, der entsprechend der Synthese und Neukombination östlicher, byzantinischer und osmanischer sowie westlicher, Renaissance- und Barock-Elemente als herausragendes Beispiel des Brâncoveanu-Stils gilt, von zeitgenössischen ausländischen Reisenden dennoch als spezifisch rumänische Bauleistung honoriert und bewundert wurde (Abb. 65).[1649]

[1642] Erich 2014; Nicolae 2015, S. 9; ebd., S. 13.
[1643] Isbâșoiu 2015, S. 40; Nicolae 2015, S. 9.
[1644] Erich 2014, S. 2; Isbâșoiu 2015, S. 41; Nicolae 2015, S. 10f.; Kat. Ausst. Mainz 2002, S. 285; Dies ist durch Radu Greceanu, der seit 1693 der Chronist Brâncoveanus war, und die von ihm verfasste und 1711 veröffentlichte Vita Constantin Brâncoveanus „Istoria Domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu Voievod (1688-1714)“ bekannt.
[1645] Sterescu/Pleșea 2014.
[1646] Jeute 2013, S. 17.; Vossen 2004, S. 36.
[1647] Isbâșoiu 2015, S. 40.
[1648] Sterescu/Pleșea 2014.
[1649] Cornea 2014, S. 840.

Brâncoveanus Paläste – u.a. Potlogi, Doicesti, Brancoveni und Obilesti – wurden dabei tendenziell im Kontext des europäischen Kulturkreises als europäische, wenn auch nicht westeuropäische, Architekturen rezipiert und von europäischen Besuchern – insbesondere im Gegensatz zur türkischen Architektur – gelobt.[1650] Der Brâncoveanu-Stil, der heute „as an eclectic amalgamation of traditional Romanian, late Byzantine, Ottoman, late Renaissance and Baroque art“ rezipiert wird, trug so maßgeblich zu einer Ausbildung einer europäischen Identität als Teil des rumänischen Selbstverständnisses bei.[1651] Die Integration europäischer Gestaltungsprinzipien ist bei Brâncoveanu, der die Bauarbeiten selber beaufsichtigte, als politische Botschaft in Entsprechung mit seiner Verteidigung der Walachei und des (orthodoxen) Christentums gegen die Osmanen und den Islam sowie dem Versuch der Wahrung der – zumindest noch teilweisen – Unabhängigkeit Rumäniens zu deuten.[1652] Seine eigenen Aufenthalte in Norditalien, in Venedig und Padua, sowie die dort durch den Handel weitläufig byzantinisch inspirierte Architektur haben dazu beigetragen, dass es Architekturen aus eben diesen Städten bzw. Norditalien sind, an die der Palatul Mogoșoaia erinnert.[1653] „As a general classification, the scale of the palace and the proportions and disposition of its rooms are Renaissance in spirit, while the rich carvings in stone and murals are reminiscent of the Venetian Baroque, intertwined with the Eastern/Ottoman taste for intricate vegetal patterns“.[1654]

Während der Palatul Mogoșoaia Brâncoveanu als Lustschloss, aber in den letzten Regierungsjahren zunehmend auch als Wohnsitz diente, bildete der Curtea Veche seinen offiziellen Regierungssitz.[1655] Der Alte Hof wurde über die Jahrhunderte hinweg mehrfach umgebaut und baulich erweitert, bevor er 1773 bei einem Erdbeben stark beschädigt wurde und Fürst Alexandru Ipsilanti einen neuen Hof, den Curtea Nouă, erbauen ließ, der allerdings 1812 bereits wieder abbrannte. Die letzten weitgreifenden Umbaumaßnahmen an dem alten Hof fanden unter Constantin Brâncoveanu statt – den Überlieferungen seines italienischen Sekretärs Del Chiaro zufolge im italienischen Stil.[1656] Bei den Umbauten handelt es sich um die ersten baulichen Maßnahmen, die später als Brâncoveanu-Stil bezeichnet werden sollten. Die turmartige Pavillonstruktur sowie die Loggia etablierten sich etwa als feste Bestandteile der Brâncoveanu-Architektur und der genuin rumänischen Architektur ebenso wie die floralen Dekorationsformen – etwa an Kapitellen, Balustraden und Innenräumen. Zahlreiche der privaten Bojaren-Paläste, die seit Ende des 17. Jahrhunderts entstanden, folgten dem Vorbild der am

[1650] Barbu 1989, S. 246.
[1651] Cornea 2014, S. 838.
[1652] Ebd., S. 840f.
[1653] Nicolae 2015, S. 10ff.
[1654] Cornea 2014, S. 841.
[1655] Ebd., S. 840.
1656 Jeute 2013, S. 18; siehe: Del Chiaro 1718.

Curtea Veche-Umbau und vor allem am Mogoșoaia Palast entwickelten neuen Architektursprache.[1657]

1714, nach 26-jähriger Herrschaft – und damit einer der längsten Regierungszeiten in Rumänien – wurden Brâncoveanu und seine vier Söhne sowie sein enger Berater, Vertrauter und Schwager Ianache Văcărescu verhaftet, nach Konstantinopel gebracht und dort schließlich von der sultanischen Regierung hingerichtet.[1658] In der rumänischen Geschichtsschreibung sind die Weigerungen der Brâncoveanus zum Islam zu konvertieren als Motiv dieser Hinrichtungen weit verbreitet.[1659] Auch wenn die exakten nicht mit Sicherheit überliefert sind, so waren es vermutlich in erster Linie die Kontakte Brâncoveanus zum Habsburger Reich und zu Russland, die nicht nur zu seinem Reichtum, sondern auch zu seinem Tode führten.[1660] Brâncoveanu war der letzte rumänische Fürst, bevor die Fanariotenherrschaft die innenpolitische Autonomie, die unter Brâncoveanu noch bestanden hatte, beendete.[1661]

5. 2. 2. 3. Von den Fanarioten (1716-1821) zum Paris des Ostens

Die Fanarioten (auch Phanarioten) waren griechisch-stämmige, wohlhabende Adlige aus dem Konstantinopeler Viertel Fanar, die in der Walachei seit 1716 – und schon seit 1711 in Moldau – durch den osmanischen Sultan als Herrscher (Hospodare) bzw. Statthalter auf dem Herrscherthron eingesetzt wurden.[1662] Damit war die Wahl des Fürsten nicht mehr das Aufgabengebiet der rumänischen Bojaren, die zuvor eigenverantwortlich für die Fürstenwahl zuständig gewesen waren. Darüber hinaus besetzte der osmanische Sultan nun wichtige Ämter in der Armee und in Ministerien mit Fanarioten.[1663] Die Teilautonomie der Walachei und Moldaus waren damit aufgehoben und sie unterstanden fortan der Suzeränität des Osmanischen Reiches. Die Fanarioten führten in ihrer gut hundertjährigen Herrschaftszeit zahlreiche administrative und rechtliche Reformen durch, um so in erster Linie die regelmäßigen Steuereinnahmen zu steigern.[1664]

Trotz des kulturellen und urbanen Aufschwungs in Bukarest und der weiterhin steigenden wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Bedeutung der Stadt während der Fanariotenherrschaft (1716-1821) ist dieser Abschnitt der Geschichte in der rumänischen Historiographie als

1657 Jeute 2013, S. 18.
1658 Cîrstoiu 1974, S. 27; Noch andere Personen wurden gefangenen genommen: Brâncoveanus Frau, Gemahlin des Erstgeborenen, Neffe, vier weitere Mitarbeiter, seine Söhne Constantin, Ștefan, Radu, Matei (Del Chiaro 1718, S. 188).
1659 Djuvara 2012, S. 163.
1660 Cornea 2014, S. 839; Del Chiaro 1718, S. 190ff.
1661 Hannover Moser 2015, S. 29.
1662 Vossen 2004, S. 37.
1663 Jeute 2013, S. 21; Djuvara 2012, S. 157; Hannover Moser 2015, S. 29.
1664 Ursprung 2007, S. 186.

Zeit der Fremdherrschaft, Unterdrückung, Korruption und Ausbeutung überwiegend negativ konnotiert und wird in eben dieser Weise bis heute – wenn auch teils differenzierter – dargestellt.[1665] Zahlreiche äußere Faktoren wie Stadtbrände, Erdbeben, Pestwellen und Kriege verstärkten die negative Rezeption dieses Zeitraums.

Hinsichtlich der Architektur gab es während der Regierungszeit der griechischen Fanarioten, vor allem zu Beginn der Regierungszeit, wieder eine Verschiebung hin zu der vermehrten Integration byzantinischer und osmanischer Elemente, nachdem Brâncoveanu gerade erst westliche Gestaltungsformen und -prinzipien in die Architektur eingebracht hatte, die sich durch die neue Herrschaftsschicht zunächst nur wenig verbreiten konnten.[1666] Eine „Orientalisierung" in der Architektur manifestierte sich etwa in dem zunehmenden Bau von Karawansereien.[1667] Die im osmanischen Reich weit verbreiteten Karawansereien entstanden als Märkte und zugleich Herberge für Händler – die Fanarioten waren zumeist als Kaufleute oder im Verwaltungsdienst tätig – jetzt auch in Bukarest und führten damit zugleich eine neue Raumstruktur ein, nämlich die des Innenhofs (vgl. Hanul lui Manuc, 1808).[1668] Die Stadt wuchs zur Zeit der Fanariotenherrschaft weiterhin in erster Linie unkontrolliert, in amorphen Formen, und wies ein unregelmäßiges, wenig ausgebautes Straßennetz auf.[1669] Die heutige Calea Moşilor sowie Calea Rahovei stellten die wichtigsten Straßen dar, an denen sich – wie im Innenstadtbereich um den Curtea Veche, nördlich des Dâmbovița-Ufers – die dichteste Bebauungsstruktur zeigte.[1670] Die Viertel entwickelten sich nach orientalischem Vorbild weiter als sog. mahalale – als Stadtviertel, die eigene Verwaltungseinheiten darstellen, wobei die Häuser um eine zentrale Kirche entstanden – und grenzten sich nun in ihrer Radialstruktur sowie durch Straßen zunehmend als Einheiten voneinander ab.[1671]

Die Einführung der französischen Sprache als Verkehrssprache während der Fanariotenherrschaft sowie die fanariotische Bewunderung und Kenntnis der westlichen, besonders aber der französischen Kultur hatten jedoch im weiteren Verlauf Auswirkungen auf die – insbesondere kulturelle und architektonisch-urbanistische – Entwicklung Bukarests beziehungsweise auf das kulturelle Selbstverständnis der Bukarester.[1672] Auf diesem Umweg verbreitete sich maßgeblich „die französische Sprache und Kultur und nicht zuletzt auch das Gedankengut der Aufklärung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in den Fürstentümern".[1673]

[1665] Ebd., S. 186.
[1666] Vossen 2004, S. 37.
[1667] Harhoiu 2015, S. 27; Jeute 2013, S. 22f.
[1668] Ursprung 2007, S. 185.
[1669] Vossen 2004, S. 37.
[1670] Ebd., S. 70.
[1671] Ebd., S. 60.
[1672] Kling 2015.
[1673] Ebd.

Die Fanariotenherrschaft führte in Bukarest, aber auch im Rest der Donaufürstentümer, zu einer nachhaltig wirksam werdenden Auseinandersetzung dieser Länder mit der französischen Kultur, Architektur und Sprache, die sich dann auch im Stadtbild Bukarests des 19. bis frühen 20. Jahrhunderts – besonders nach der Gründung des Fürstentums Rumänien – niederschlug.[1674]

„[W]e may argue that the Romanians were colonized without the French colonizer".[1675] Besonders die rumänischen Bojaren, der Adel und die reichen Bukarester adaptierten die französische Mode und Kultur und integrierten sie in ihren Alltag, wie sie auch ihre Söhne in Paris studieren ließen; Rumänische Architekten gingen oftmals zum Studium nach Frankreich.[1676]

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte zunehmend Russland seine Stellung gegenüber der osmanischen Hohen Pforte in einer Reihe von Kriegen stärken können, so dass 1821 die Zeit der Fanariotenherrschaft in der Walachei und der Moldau endete, da Russland auf Grund des gemeinsamen christlich-orthodoxen Glaubens als Schutzmacht dieser Donaufürstentümer auftrat. Der osmanische Sultan Mahmud II. setzte 1822 in der Walachei und Moldau wieder Bojaren als Fürsten ein. Die Unabhängigkeit Rumäniens von der Suzeränität des Osmanischen Reiches wurde jedoch endgültig erst nach dem Russisch-Osmanischen Krieg 1877/78 bestätigt, als Rumänien an der Seite Russlands erfolgreich gegen die Türken kämpfte.[1677] Nach dem Ende der Fanariotenherrschaft „war die Aneignung des Französischen in den Fürstentümern Moldau und Walachei nicht nur quantitativ verbreitet, sondern auch in einem so starken Maße mental verinnerlicht, dass ein eingereister Franzose beim Besuch eines Salons vergessen konnte, dass er sich in einem fremden Land befand. Natürlich gab aber es auch massive Kritik an der übertriebenen sprachlichen und stilistischen Mimikry durch die gebildeten Rumänen, die sich in Werken vor allem der dramatischen Literatur in karrikaturhafter Verzerrung der sogenannten frantuziti, der Französisierten, Bahn brach".[1678]

Die zumeist gebildeten, adeligen und frankophilen Offiziere der russischen Besatzungsarmee, die offiziell durch den Frieden von Adrianopel 1829 zur „Protektoratsmacht" der beiden Fürstentümer avanciert waren, trugen weiter zur Verbreitung französischer und westeuropäischer Kultur in Rumänien bei.[1679] Dies zeigte sich etwa in der ersten modernen Verfassung der Donaufürstentümer – den sogenannten Reglements Organiques von 1831/32 –, dem Versuch

[1674] Vgl. etwa die Anlage des Parcul Carol (französischer Garten) durch den französischen Landschaftsarchitekten Édouard Redont oder die Bauten von Paul Gottereau wie den CEC Palast oder die Bibliothek der Bukarester Universität.
[1675] Harhoiu 2015, S. 27.
[1676] Kling 2015.
[1677] Lambru/Cîrjan 2017.
[1678] Ebd.
[1679] Hitchins 2004, S. 212f.

Gheorghe Bibescus Französisch als Pflichtfach an allen höheren rumänischen Schulen einzuführen, sowie in der Verbesserung der Infrastruktur (Straßenbeleuchtung, Leitungswasserversorgung, Straßenreinigung).[1680] Andererseits gewannen die national-rumänischen Tendenzen nach 1821, nach dem Ende der von den Rumänen als Zeit der Ausbeutung empfundenen Fanariotenherrschaft, stark an Bedeutung.[1681] Diese nationalen Tendenzen zeichneten sich durch eine Ablehnung der Osmanen und der osmanischen Kultur bei gleichzeitiger Annäherung an „das westliche Kulturmodell" aus, so dass auch die französische Kultur weiterhin prävalentes Kulturmodell blieb.[1682] Die „Francisation" in Rumänien hatte bereits mit der Fanariotenherrschaft zu Beginn des 18. Jahrhunderts begonnen, so dass sich die aufklärerischen Ideale in Rumänien schon über etwa 100 Jahre hinweg verbreiten konnten und der Frankreichbezug für nachfolgende Generationen bereits als Teil der rumänischen – und nicht der fremdbeherrschten – Geschichte adaptiert werden konnte.[1683]

Nach dem Krimkrieg und mit dem Pariser Frieden (1856) wurde die Besatzung der Walachei und Moldaus durch Russland beendet, wobei die Donaufürstentümer nominell wieder unter die osmanische Oberhoheit fielen, aber nun eigene Fürsten wählen sollten. Mit der Wahl des Obersts Alexandru Cuza zum Fürsten der beiden Fürstentümer und der daraus resultierenden Personalunion war der Weg für die Vereinigung zum Fürstentum Rumänien (1861) geebnet. In Folge eines Offiziersputsches zur Absetzung Cuzas 1866 wurde schließlich Karl Eitel Friedrich von Hohenzollern-Sigmaringen relativ spontan und unerwartet – mit Unterstützung Napoleons III. und Preußens sowie zunächst gegen den Willen der Habsburger und des Osmanischen Reichs – zum Fürsten und 1881 als Carol I. zum König Rumäniens gewählt und vom Parlament bestätigt.[1684] Mit der Verfassungsänderung von 1866 wurde in Rumänien eine konstitutionelle Erbmonarchie errichtet, deren Begründer Carol I. war.[1685] Das Regentenpaar Carol I. und Elisabeth zu Wied trugen u.a. durch ihre politischen und genealogischen Verbindungen nach Preußen und Frankreich weiterhin zu einer weit in die Gesellschaft ausgreifenden Assimilation westeuropäischer Kultur bei.[1686]

Die Orientierung an Frankreich ist entscheidend bei der Herausbildung des rumänischen Selbstverständnisses im 19. Jahrhundert. Frankreich galt in jeglicher Hinsicht als fortschrittlich und modern. Die Aufklärung trägt mit ihrem Modernekonzept maßgeblich zu einer ideel-

[1680] Hans-Christian Maner: Walachei, in: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 2013, URL: ome-lexikon.uni-oldenburg.de/54163.html; Vossen 2004, S. 37.
[1681] Oancea 2005, S. 76.
[1682] Ebd., S. 76.
[1683] Ebd., S. 76.
[1684] Zimmermann/Binder-Iijima 2015, S. 10.
[1685] Vossen 2004, S. 153.
[1686] Harhoiu 2015, S. 29; Zimmermann/Binder-Iijima 2015, S. 7ff.

len und kulturellen Ost-/West-Trennung und der Entwicklung eines Europas bei, zu dem Rumänien aufgrund der fehlenden „Modernität“ nicht vollständig dazugezählt wird.[1687] Modernität wird für Rumänien zu dem gültigen Ideal, das es noch zu erreichen gilt. Der Verweis auf die römische Abstammung der Rumänen ist als Versuch zu werten, eine qua gleicher Abstammung gegebene Zugehörigkeit zu Europa und der Moderne zu postulieren.

„Durch eine ausländische Erbmonarchie sollte eine innen- und außenpolitische Sicherung des Staates erreicht werden, deren Ziel auch in der vollständigen Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich bestand […]“.[1688] Innenpolitisch leitete Carol I. zahlreiche – besonders an Preußen orientierte – Modernisierungen ein, die u.a. das Schulwesen, die Agrarwirtschaft, den Infrastrukturausbau (Verkehrssystem: Eisenbahn, Telegraphensystem, Fernsprechverkehr) sowie die Armee betrafen, wodurch Rumänien endgültig aus dem Kreis der Balkanstaaten herausgehoben wurde.[1689] Das 19. und das beginnende 20. Jahrhundert stellten sich als eine Zeit dar, in der „[…] the Eastern influences were left behind, in order to embrace and become part of the European modernity“.[1690] In der Architektur, Mode, Literatur – der Kultur im Allgemeinen – blieb das Vorbild Frankreich bis ins 20. Jahrhundert hinein prägend. Der unter Carol I. errichtete Königspalast in Bukarest des Architekten Paul Gottereau ist bestes Beispiel dieses neuen Selbstverständnisses. Zeitgleich ließ Carol I. jedoch Schloss Peleș als Sommerresidenz errichten, bei dessen Bau an rumänische Bautraditionen unter Verwendung entsprechender Elemente (Holzschnitzarbeiten, Loggia, Holzerker) angeknüpft wurde, um so herrschaftslegitimatorisch wirken zu können, nachdem Carol I. relativ spontan und nach Philipp von Flandern, dem Bruder des belgischen Königs Leopold II., als zweite Wahl an die Macht gekommen war.[1691] Beldiman hat dargelegt, dass und wie – auch mit architektonischen Mitteln – Schloss Peleș dabei „als Wiege der rumänischen Dynastie konzipiert wurde“, als die sie innen- und außenpolitisch wirksam werden sollte.[1692] Indem rumänische wie auch westeuropäische Elemente beim Schlossbau Anwendung fanden, verwies Carol I. zwar stolz auf seine hohenzollernsche Herkunft sowie fürstliche Abstammung und den daraus resultierenden Herrschaftsanspruch- sowie seine Herrschaftsqualifikation, jedoch musste seine Legitimität als Herrscher Rumäniens erst neu begründet bzw. aufgebaut werden, da eine traditionelle dynastische Verbindung oder eine Loyalität zu Rumänien fehlten.[1693]

[1687] Siehe: Oancea 2005, S. 92.
[1688] Zimmermann/Binder-Iijima 2015, S. 8.
[1689] Hillgruber 1977; Hans-Christian Maner: Walachei, in: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 2013, URL: ome-lexikon.uni-oldenburg.de/54163.html (7.3.2020.
[1690] Sebestyen 2015, S. 44.
[1691] Hillgruber 1977.
[1692] Zimmermann/Binder-Iijima 2015, S. 9.
[1693] Vgl. Ebd., S. 9.

5. 2. 3. Architektur und Städtebau im Königreich Rumänien

5. 2. 3. 1. „Modernisierung“ der Infrastruktur unter Carol I.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Bautätigkeit in Bukarest, das nun nicht mehr nur Fürsten- sondern sogar Königssitz war, sprunghaft an.[1694] Dieser Wachstumstrend, der auch durch die Industrialisierung und die somit in die Städte ziehende Landbevölkerung bedingt war, hielt bis zum Zweiten Weltkrieg – mit Unterbrechung der Zeit des Ersten Weltkriegs – an.[1695] Die Stadtentwicklung unter Carol I. (†1914) trug mit ihren weitreichenden urbanistischen und architektonischen Planungen sowie Gestaltungen – neben den in der Zwischenkriegszeit besonders unter Carol II. (1930-1940) vereinzelt ausgeführten und geplanten Stadtumgestaltungen – maßgeblich zur Ausbildung der Stadt- und Bebauungsstruktur Bukarests bei, die dann durch die Eingriffe Ceaușescus grundlegend modifiziert wurden.

Die Regierungszeit Carols I. ging mit einer architektonischen und urbanistischen Entwicklung Bukarests zu einer modernen, an Europa orientierten Hauptstadt einher.[1696] Der innerstädtische Bereich bestand gegen Ende des 19. Jahrhunderts sowohl aus den alten verwinkelten Gassen byzantinischer Prägung mit entsprechenden Märkten und Marktständen und vorwiegend einstöckiger Bebauung als auch aus nun neu entstehenden, mehrstöckigen Gebäuden, die vor allem entlang der südlichen Calea Victoriei, der Strada Lipscani und der Strada Carol entstanden.[1697]

Die somit bewirkte Verdichtung führte in den byzantinisch geprägten Vierteln, die nun zunehmend cartier hießen, wobei die Anordnungen der Häuser um zentrale Kirchen aufgelöst wurden, zu der Ausbildung geschlossener Straßenfronten und eklatanter architektonischer und städtebaulicher Kontraste.[1698] Die hier seit Ende des 19. Jahrhunderts neu entstehenden repräsentativen Architekturen – Kaufhäuser, Markthallen, Banken, Schauspielhäuser, Hotels und Verwaltungsgebäude – waren an der zeitgenössischen europäischen, besonders der französischen Architektur des Neoklassizismus, des Neo-Barocks, allgemein des Historismus und später auch des Jugendstils und Art Décos orientiert und gelegentlich durch rumänische Dekor-Elemente ergänzt wie das Athenäum oder der Palatul Cantacuzino.[1699] Die diversen Stilanleihen wurden zu eklektizistischen, meist durch eine Vielzahl an applizierten Fassadendetails überladen wirkenden, monumentalen Solitärbauten zusammengesetzt – ein Prinzip, das sich

[1694] Vossen 2004, S. 206.
[1695] Ebd., S. 177.
[1696] Harhoiu 2015, S. 29.
[1697] Vossen 2004, S. 168.
[1698] Ebd., S. 169.
[1699] Ebd., S. 178; Harhoiu 2015, S. 31.

schon bei Schloss Peleș angedeutet fand und sich nun u.a. mit dem Palatul Sturdza, dem früheren Außenministerium, fortsetzte (Abb. 66).[1700]

Städtebaulich waren die Verbesserung und der Ausbau der Infrastruktur sowie die Ordnung und Gliederung des ungeordneten, verwinkelten Straßennetzes die entscheidenden Ziele im Zuge des Ausbaus Bukarests zu einer „modernen", am „Westen" orientierten Hauptstadt unter Carol I.. Dementsprechend veränderte sich in der Folge besonders die Morphologie der Stadt.[1701]

Es wurden sowohl bestehende Straßen verbreitert, als auch breite und lange neue Straßenachsen projektiert. Die Nord-Süd-Achse und die Ost-West-Achse, die linear und orthogonal zueinander verlaufen und mit deren Bau noch Ende des 19. Jahrhunderts begonnen wurde, stellten einen besonders eklatanten Eingriff in die bisherige Stadtstruktur dar.[1702] Die Nord-Süd-Achse, gebildet von den Straßen Ana Ipatescu, Gheorghe Magheru, Nicolae Bălcescu und Ion Brătianu ersetzte die etwas westlicher verlaufende, zuvor zentrale Nordachse der Calea Victoria und war nun deutlich breiter und begradigter projektiert worden als diese (Abb. 67).[1703] Die Ost-West Achse wurde durch die heutigen Boulevards Mihail Kogălniceanu und Carol I. gebildet, die die Calea Moșilor zum Teil ersetzten, verbreiterten und verlängerten, eine Verbindung zum Ostbahnhof herstellten und so eine deutlich in West-Ost-Richtung orientierte Achse – über den Universitätsplatz laufend – schufen. Das neu ausgebildete, an antike Stadtgründungen erinnernde Kreuzraster dieser Hauptachsen hatte nun nicht mehr unmittelbar den Alten Hof zum Mittelpunkt, sondern den Universitätsplatz.[1704] Der königliche Palast an der Calea Victoriei lag nun auch nicht mehr an der neuen Nord-Süd-Achse – über eine Verbreiterung der Calea Victoriei als Nord-Süd-Achse war zwar nachgedacht worden, aber als eine der ältesten Straßen Bukarests sollte sie mit ihrer historischen Bausubstanz erhalten werden. Des Weiteren wurde der Bulevardul George Coșbuc entworfen, der die alte Calea Rahovei teilweise ersetzte und verbreiterte sowie gen Stadtmitte parallel zu ihr verlief und so eine begradigte, verbreiterte und in etwa auf das historische Zentrum führende Achse als Einfallstraße schuf. Die Ähnlichkeiten dieser städtebaulichen Interventionen mit Hausmanns Entwürfen der „grande croisée" für Paris unter Napoleon III. und dem Plan Eugène Hénards für eine „nouvelle grande croisée" zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind evident.[1705] Im Unterschied zu Paris lag dem Bukarester Stadtplan jedoch das mittelalterlich-fanariotische Erbe des Unregelmäßi-

[1700] Vossen 2004, S. 178.
[1701] Auch nachfolgend: Harhoiu 2015, S. 29.
[1702] Vossen 2004, S. 191.
[1703] Auch nachfolgend: Harhoiu 2015, S. 29.
[1704] Vossen 2004, S. 192f.
[1705] Harhoiu 2015, S. 29.

gen und der verwinkelten Gassen zu Grunde, das durch die neuen Achsen nur partiell verdrängt wurde. Die neuen Straßen bestanden neben den alten ohne eine räumliche Synthese oder einen gelungenen Anschluss an bestehende städtische Strukturen herstellen zu können.[1706] „Die Straßenstruktur zielte auf die Ästhetisierung der Straßenflucht. Entstehende Sichtachsen sowie ein regelmäßiger und geplanter Straßenverlauf wurden zu Symbolen für Ordnung, Geschwindigkeit und rationales Verhalten, also für Modernität".[1707] Das öffentliche Leben spielte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts hauptsächlich entlang der neuen und der ausgebauten alten Boulevards ab, die eine dreigeteilte Struktur mit einem Bürgersteig entlang der Schaufenster, einer Baumreihe als Abgrenzung vom Verkehr und der Straße ausbildeten.[1708] Architektonisch gestaltete öffentliche Plätze existierten in Bukarest kaum. Die Plätze, die es gab, dienten lediglich als Verkehrsknotenpunkte sowie Marktplätze und nicht als städtische „Wohnräume".[1709] Der Piața Victoriei, als Kreuzung der beiden großen Achsen Bulevardul Brătianu und Bulevardul Carol, war noch bis in die 1930er Jahre hinein ein weitestgehend ungestalter Rundplatz, von dem sieben Diagonalen abgingen.[1710] Ausnahmen stellten der Universitätsplatz (Piața Universității) zwischen der leicht geschwungenen Fassade der Universitätsbibliothek (1895, Architekt: Paul Gottereau) und den gegenüberliegenden, das Platzhalbrund fassenden konkaven Bebauungen mit einer zentralen Reiterstatue Carols I. sowie der Platz vor dem Königlichen Palast (Piața Regele Carol I, Architekt: Nicolae Nenciulescu, 1930-37) dar. Aber auch diese beiden Plätze funktionierten nicht als Versammlungsorte, sondern lediglich als Repräsentationsräume.[1711] „Beide Plätze zeichneten sich […] in ihrer Gestaltung weniger als sozialer, gemeinschaftlicher Mittelpunkt der Stadt als eher durch ihre kulissenartige Anordnung aus".[1712] In beiden Fällen entstanden Platzmitten, die zwar mit Statuen versehen und teilweise begrünt waren, aber durch den um sie herum geführten Verkehr nicht von Menschen genutzt werden konnten.[1713] So entwickelte sich anstatt dessen der Boulevard zur „via triumphalis der Bourgeoisie", auf dem sich vor allem die reichere Gesellschaft gerne zeigte.[1714] Der Boulevard übernahm in Bukarest die Funktion urbanen Lebens, als Versammlungsort und Flaniermeile.[1715] Als Ausgleich zum Ausbau zur auto- und transportgerechten Stadt entstanden zudem Parkanlagen, Stadtparks sowie kleinere Grün- und Schmuckplätze als

[1706] Vossen 2004, S. 192.
[1707] Ebd., S. 192.
[1708] Ebd., S. 192.
[1709] Ebd., S. 200f.
[1710] Ebd., S. 201.
[1711] Ebd., S. 200.
[1712] Ebd., S. 200.
[1713] Ebd., S. 200.
[1714] Hartung: Corso-Avenue-Boulevard. Die Utopie des Boulevards, in: Boulevards. Die Bühnen der Welt, Berlin 1997, zit. nach: Vossen 2004, S. 207; Vossen 2004, S. 191.
[1715] Ebd., S. 201.

hygienische und ästhetische Elemente der Stadtstruktur.[1716] Diese Grünanlagen wurden oft als barock-monumentales, symmetrisches Gefüge ausgeführt und bildeten so ein Gegengewicht zu dem weitestgehend chaotischen Stadtraum (vgl. Parcul Carol I.).[1717] „Sie wurden neben den Boulevards zu den Aufenthaltsorten der Bukarester".[1718]

5. 2. 3. 2. Nationaler Stil und Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts

In dem neuen Vielvölkerstaat Rumänien wurde unter Ferdinand I., der 1922 zum König von Großrumänien gekrönt wurde, besonders in den neuen Staatsgebieten zunächst eine intensive „Rumänisierungspolitik" betrieben, um kulturell-historische Differenzen zu nivellieren und die Ausbildung eines einheitlichen und neuen rumänischen Selbstverständnisses zu befördern.[1719] Im Zuge dessen entfachten in der Architektenschaft erneut Diskussionen um einen nationalen, rumänischen Stil und die einheitliche Gestaltung der nun großrumänischen Hauptstadt in diesem Stil, der dem neuen national-territorialen Status Rumäniens sowie einem Nationalstolz Ausdruck verleihen sollte. Bauten wie das Nationale Kunstmuseum sind Ausdruck dieser Architektur, die dennoch vor allem mit formalästhetischen Merkmalen der walachischen Brâncoveanu-Architektur arbeitete, aber eine ausgeprägte Symmetrie und Monumentalität in die neorumänischen Bauten einführte (Abb. 68).[1720] Nach dem Tod Ferdinands I. (1927) und der Rückkehr Carols II. aus dem Exil (1930), der nun die rumänische Thronfolge antrat, wurde diese Rumänisierungspolitik abgeschwächt, was wiederum einen der entscheidenden Gründe für die Ausbreitung modernen Bauens vor allem nach 1930 darstellte – obwohl Carol II. und die breite Masse eher das neo-rumänisch-traditionelle Bauen bevorzugten.[1721] So setzte sich etwa Ion Enescu in den 1930er Jahren für einen neorumänischen Stil als Stil „König Carol II" ein, der rumänische – byzantinische und brâncoveanuesce – und neoklassizistische Elemente in der Architektur verbinden und flächendeckend Anwendung finden sollte, da er sich über die Häuserblocks beklagte, die ohne Ordnung und disharmonisch in die Umgebungsbebauung eingefügt wurden.[1722] Der Wunsch nach einem Stil unter starker Führung (Carol II-Stil) ist in der Zwischenkriegszeit besonders unter den traditionalistischen Architekten wie Enescu, Paul Smărăndescu oder Petre Antonescu groß.[1723] Ein solcher national-

[1716] Ebd., S. 204.
[1717] Ebd., S. 204f.
[1718] Ebd., S. 204.
[1719] Verseck 2007, S. 63f.; Teodorovic 2010, S. 95; Durandin 1990, S. 85ff.
[1720] Teodorovic 2010, S. 201.
[1721] G. M. Canatcuzino 1932, nach: Teodorovic 2010, S. 295.
[1722] Enescu: Evolutia oraselor gradini [dt.: Die Entwicklung der Gartenstädte], Arhitectura, 1935, S. 6, zit. nach: Iosa 2011, S. 47.
[1723] Panaitescu 2017, S. 17.

rumänischer Carol II-Stil wurde zwar nie entwickelt, aber im Nachhinein zeigt sich die Regierungszeit Carol II. (1930-1940) mit dem Bau zahlreicher „moderner" Monumentalbauten – im Einklang mit der reduzierten, monumentalen Formensprache zeitgenössischer, internationaler bzw. nordamerikanisch-europäischer und nicht etwa sowjetischer Architekturentwicklung stehend – verknüpft. Seit den 1920er Jahren, aber besonders in den 30er Jahren entstanden in Bukarest einige „moderne" Gebäude im Sinne des „International Style". Entlang der neuen Nordachse, dem Bulevardul Brătianu (heute: Bulevardul Magheru-Balescu) wurden besonders viele dieser modernen, mehrgeschossigen Solitärbauten wie das Kino Scala von Rudolf Fraenkel (1936-1937), der Telefonpalast von Edmond Van Saanen Algi oder das Hotel Ambassador (1937-1939) von Anghel Culina und der ARO-Block des Architekten Horia Creangă (1933-1935) realisiert (Abb. 69).[1724] Mit Duiliu Marcus Victoria-Palast (1937-1944) am Victoria-Platz, in den später der Ministerrat und das Außenministerium des kommunistischen Regimes einzogen, sowie dem Gebäude des Innenministeriums, das 1958-1989 das ZK beherbergte und 1938-1941 nach Plänen Paul Smărăndescus und dann Emil Pragers unter Carol II. errichtet wurde, entstanden auch Bauten in einem modernisierten „neoklassischen Stil" bzw. einem international verbreiteten, reduzierten „Klassizismus".[1725] Marcus Gebäude erinnert dabei an den späteren Moskauer Kongresspalast (1961).

Auffällig bei den architekturtheoretischen Diskussionen in Rumänien dieser Zeit ist – etwa im Gegensatz zur Sowjetunion –, dass es dann gerade in den 1930er Jahren zahlreiche gemäßigte Positionen zwischen den beiden Extremen eines ausschließlich internationalen Bauens und eines national-traditionellen Bauens gibt, die sich wie George Matei Cantacuzino (1899–1960) seit den späten 1920er Jahren nachhaltig für die Vereinbarkeit beider Tendenzen bzw. deren Synthese in einer neuen rumänischen Architektur einsetzten.[1726] Dabei wies er auch darauf hin, dass die rumänischen Bautraditionen nicht autochthon und bereits mit anderen Kulturkreisen – dem byzantinischen und dem Mittelmeerraum – verwandt sind, weshalb er am Neoklassizismus als einer Gestaltungsebene der oftmals eklektizistischen Bauten festhielt.[1727] Bei Cantacuzino wird deutlich, dass er Rumänien und den Rumänen zwischen dem „International Style" und dem Traditionalismus stehend wahrnimmt, wenn er schreibt: „Angesichts der neuen Welt, die sowohl in Moskau als auch in New York, Prag und Budapest entsteht,

[1724] Theodorescu o. J.
[1725] Vossen 2004, S. 233ff.
[1726] Teodorovic 2010, S. 199ff.; G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu, Marcel Iancu, Horia Creangă schrieben so etwa ein Pamphlet „Către o arhitectură a Bucureștilor" [dt.: Auf dem Weg zu einer Bukarester Architektur] der „modernen" Architektur für Bukarest, in dem sie sich für die „moderne" Gestaltung Bukarest, aber unter Beibehaltung vergangener Werte einsetzten. Vgl. u.a. Duiliu Marcu, Casa Constantin Buşilă, Bukarest, 1932-33, siehe hierzu: he auch: Duiliu Marcu: Arhitectură 1912-1960, Bukarest 1960; Teodorescu/Niculae/Telea/Birsan 2012, S. 166; Croitoru 2013.
[1727] Teodorovic 2010, S. 203ff.

bleibt der Rumäne zwischen diesem seltsamen und, was man auch immer einwenden mag, verführerischen Zauber und der seiner Seele innewohnenden Nostalgie nach einem geruhsamen patriarchalischen Leben verunsichert stehen".[1728]

5. 2. 4. Der Generalplan 1935

Die Kritik an Bukarest und seiner Architektur blieb im Grunde seit Ende des 19. Jahrhunderts in der Architektenschaft konstant: Die Architektur der Stadt sei zu heterogen, ungeordnet, provinziell, zerstreut und die Straßen seien zu verwinkelt, ungeordnet und schmal sowie die Infrastruktur allgemein schlecht ausgebaut.[1729] Daran konnten auch die neuen großen Straßenachsen nur wenig ändern. Ende der 1920er und in den 1930er Jahren verstärkte sich die Kritik an dem heterogenen Charakter der Stadt auf Grund der verstreut im Innenstadtbereich entstehenden Solitärbauten, die weder gut in den Stadtplan und die Straßenfluchten integriert, noch in ihrer Formensprache und Gestaltung an die Umgebungsbebauung angepasst waren.[1730] Auf Grund eines fehlenden Generalplans sowie durch die oftmals missachteten Baurichtlinien wuchs Bukarest mit großer Beliebigkeit, ohne klares Zentrum sowie mit heterogener Bebauung – „nach dem Willen des Schicksals", so hielt es dann der Begleittext zum Generalplan von 1935 fest.[1731] Entsprechende stadtplanerisch-strukturierende Bestrebungen hatte es zwar seit 1893 gegeben, jedoch waren insbesondere der rasante Flächenwachstum der Stadt, fehlende finanzielle Mittel sowie realpolitische und symbolische Veränderungen auf Grund des Ersten Weltkrieges die Hauptgründe für das kontinuierliche Scheitern der Ausarbeitung und Umsetzung eines immerhin 1921 ausgearbeitet vorliegenden und bewilligten Generalplans.[1732]

In dem Begleittext zu dem Generalplan von 1935 hieß es weiter: „Die Demonstration der Misere und der schlechten Lebensverhältnisse an den Durchgangsstraßen der Stadt verursacht einen Ruf von Zivilisationsmangel, den Bukarest nicht verdient".[1733] Mitte der 1920er Jahre wurde eine Planungskommission zur Systematisierung Bukarests (Comisiei Planului de Sistematizare a Bucureștiului) gegründet, um dieser Bebauungsstruktur zu begegnen. Die Pla-

[1728] G.M. Canatcuzino 1932, zit. nach: Teodorovic 2010, S. 294.
[1729] Vgl. Iosa 2011, S. 47f.; Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu 1934, S. 69.; ebd., S. 60.
[1730] Vgl. Iosa 2011, S. 47f., hier u.a.: Paul Smărăndescu: Contributiuni la intocmirea planului de sistematizare al Bucurestiului [dt.: Beiträge zur Ausarbeitung des Systematisierungsplans von Bukarest], Bukarest 1931, S. 6.
[1731] Primaria Municipiului Bucuresti 1934, S. 7, zit. nach: Vossen 2004, S. 162; Vossen 2004, S. 157; ebd., S. 187.
[1732] Ebd., S. 155ff.; Iosa 2011, S. 63; Udrea 2013, S. 199; Ebd. S. 2; Vgl.: Ebd., S. 93-123; Vossen 2004, S. 156f.; Sebestyen 2015, S. 50; 1906 wurde auch bereits ein Sytematisierungsplan vorgelegt, er wurde allerdings nicht angenommen (Udrea 2013, S. 199); Für Details zum Generalplan von 1921 siehe u.a.: Iosa 2011, S. 63f.
[1733] Primaria Municipiului Bucuresti 1934, S. 17, zit. nach: Vossen 2004, S. 162.

nungskommission wurde von Oberbürgermeister Dem Dobrescu (1929-1934) mit der Anfertigung eines Generalplanes für Bukarest beauftragt.[1734] Die Planungen wurden unter Dobrescus Nachfolger Alexandru Gheorghe Donescu (1934-1938) fortgeführt.[1735]

1933 hatte die Planungskommission 24-27 ständige Mitglieder, unter ihnen befanden sich Architekten, Ingenieure sowie Politiker und der Bürgermeister selbst.[1736] Der von Ende Februar bis November 1934 schließlich von einem Hauptplanungsstab unter der Regentschaft Carols II. von fünf Architekten bzw. Ingenieuren – George Matei Cantacuzino, Roger Bolomey, Ion Al. Davidescu, Duiliu Marcu sowie Ingenieur Teodor Rădulescu – und unter der Mitwirkung weiterer Personen erarbeitete Stadtentwicklungsplan (Planul Director de Sistematizare) wurde am 9. Mai 1935 verabschiedet und behielt für Bukarest im Grunde bis Mitte der 70er Jahre seine Gültigkeit, auch wenn zu Beginn des kommunistischen Rumäniens in den 1950er Jahren ein neuer Plan erarbeitet wurde.[1737] Anders als zu der Zeit weit verbreitete „moderne" stadtplanerische Projekte, wie sie etwa mit Le Corbusiers Plan Voisin oder theoretisch mit der Charta von Athen (1933) formuliert worden waren, sah der Bukarester Plan keine Tabula rasa und damit weitreichende Zerstörungen der gewachsenen und bestehenden Stadtstruktur vor.[1738] Im Fokus des Generalplans 1935 standen vielmehr die praktikable Lösung und der Wunsch nach einem nun endlich umsetzbaren Stadtplan.[1739] Zwei wesentliche Aspekte der Charta von Athen nimmt der Bukarester Plan allerdings auf, und zwar den der infrastrukturellen und versorgungstechnischen Erschließung sowie den der Flächennutzung.[1740]

Der Generalplan von 1935 hatte wie schon der Plan von 1921 die Begrenzung der Stadt durch Grünzonen sowie den Ausbau des Verkehrs- und Transportsystems zum Ziel.[1741] Anstatt eines geschlossenen Grüngürtels, der bereits 1915 von Sfintescu zu Stadtbegrenzungszwecken vorgeschlagen worden war, plante man nun regelmäßig verteilte, von außen in die Stadt reichende Grünzonen anzulegen und auszubauen (Abb. 70).[1742] Begründet wurde das Weglassen des Grüngürtels dadurch, dass in keiner europäischen Stadt bisher so ein großer und breit bepflanzter Grüngürtel entworfen oder realisiert worden sei.[1743] Darüber hinaus sollte die Erschließung der Stadt durch öffentlichen Nahverkehr sowie Straßen ebenso ausgebaut werden wie das Ver-

[1734] Teodorovici 2010, S. 118.
[1735] Ebd., S. 118.
[1736] Udrea 2013, S. 204.
[1737] Teodorovici 2017, S. 4f., Iosa 2011, S. 93; Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu 1934; Udrea 2013, S. 2.
[1738] Teodorovici 2017, S. 4.
[1739] Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu 1935.
[1740] Teodorovici 2017, S. 5.
[1741] Udrea 2013, S. 206.
[1742] Ebd., S. 206; Iosa 2011, S. 156ff.
[1743] Ebd., S. 159.

und Entsorgungsnetz.[1744] Die überregionale Infrastruktur sollte durch Bahnen und Flughäfen sichergestellt werden.[1745] Hinsichtlich des innerstädtischen öffentlichen Transportsystems griff der Kollektivplan von 1935 auf günstigere und einfacher zu realisierende Aspekte als der Generalplan von 1921 zurück und übernahm die auch schon in den 1920er Jahren u.a. von Sfintescu vorgeschlagene Idee des Ausbaus des Eisenbahngürtels in den innerstädtischen Bereich, wobei eine neue Bahnlinie – nun unterirdisch – als Diagonale, entlang der Dâmbovița, durch die Stadt geführt werden sollte.[1746] Zudem plante man den Bau des Bukarest-Danube(Donau) Kanals.[1747] Das Straßennetz wurde in dem bestehenden Radial- und Sternmagistralensystem lediglich ausgebaut. Dabei wurde besonders der repräsentative Ausbau dieser Magistralen durch deren Verbreiterung und Randbebauung mit Monumentalbauten und Wohnbauten auf einer einheitlichen Fluchtlinie fokussiert, um so kompensatorisch Ordnung in dem amorphen und heterogenen Stadtgefüge zu schaffen (vgl. Bebauung des Boulevard Magheru bzw. früher: Brătianu).[1748] „Die Boulevards L. Catargiu und Magheru/Nicolae Bălcescu stellen die Nordspange jenes Achsenkreuzes dar, das aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt und zusammen mit der ältesten Prachtstraße Bukarests, der Calea Victoriei, das städtebauliche Gerüst der Hauptstadt Rumäniens darstellt".[1749] Auch Plätze sollten nun vermehrt als repräsentative, umbaute Stadträume angelegt werden. Historische, gut erhaltene und denkmalschutzwürdige Gebäude sollten modernisiert und in die Neubebauung integriert werden. Die in Folge dessen von der Stadt ausgeschriebenen Wettbewerbe brachten jedoch auf Grund des beginnenden Zweiten Weltkriegs kaum mehr architektonische Resultate hervor. Öffentliche Gebäude sollten weiterhin vor allem in modern-monumentaler Formensprache entstehen, der Häuserbau folgte eher der rumänisch-nationalen Tradition.[1750] Der Kollektivplan sah dabei den Bau 100.000 neuer Wohnungen vor, die Einwohnerzahl sollte dabei auf 1,5-1,7 Millionen Einwohner (bis 1970) limitiert werden.[1751] Es war die Errichtung mehrgeschossiger Wohngebäude vorgesehen, wobei die Erdgeschosse für die gewerbliche und öffentliche Nutzung – besonders entlang der Hauptstraßen und Plätze – zur Verfügung gestellt werden sollten.[1752] Im Anschluss daran war der Bau von „Wohngebiete[n] mit geringerer baulicher Dichte und Quartierszentren für die Nahversorgung" vorgesehen, wie auch Industrie-

[1744] Teodorovici 2017, S. 5.
[1745] Ebd., S.5
[1746] Iosa 2011, S. 154ff.; Udrea 2013, S. 206.
[1747] Iosa 2011, S. 154.
[1748] Teodorovici 2017, S. 5f.
[1749] Ebd., S. 6.
[1750] Iosa 2011, S. 57.
[1751] Ebd., S. 154.
[1752] Teodorovici 2017, S. 5.

und Gewerbegebiete.[1753] Diese Wohngebiete sollten langfristig die Barackensiedlungen ersetzen und dennoch – durch die Durchmischung mit Industriezonen – kürzere Arbeitswege mit weniger Verkehr gewährleisten.

Als Zentrum sah der Generalplan von 1935 ein monumentales Gebäude am Fuß des Arsenalhügels vor, in dem die beiden Parlamentskammern untergebracht werden sollten.[1754] Alexandru Zamphiropol kritisierte die Lage des Parlamentsgebäudes an dieser Stelle gegenüber einer Position auf dem Hügel, da so seine Sichtbarkeit und Monumentalität reduziert werde.[1755] Zamphiropol hatte zuvor selbst schon ein monumentales Parlamentsgebäude an der Kreuzung von Calea 13 Septembrie und dem Uranushügel – unmittelbar bei dem heutigen Parlamentspalast – entworfen, um das Gebäude auf dem höchsten Punkt der Stadt zu errichten.[1756] Diese Pläne hatte er bereits als Centru Civic bezeichnet.[1757] Darüber hinaus hatte etwa Martha Bibescu für den Standort des Arsenalhügels schon den Bau verschiedener Museen als kulturelles Zentrum vorgeschlagen und auch Sfintescu hatte zu Beginn der 1920er Jahre ein Centru Civic als administratives Zentrum und alternativ ein kulturelles Zentrum für diesen Bauplatz projektiert.[1758] 1931 legte Sfintescu einen Entwurf für die „Kirche des Volkes“ auf dem Arsenalhügel vor, wobei die urbanistische Anlage mit der zentral auf das Hauptgebäude führenden Magistrale deutlich an die späteren Plänen für das Centru Civic erinnert (Abb. 71).[1759] Nachdem diese Zentrumsplanungen sowie andere in der Zwischenkriegszeit vorgeschlagene Generalpläne, die allesamt die Schaffung eines architektonisch-urbanistisch gestalteten Stadtzentrums als kulturelles und/oder administrativ-politisches und stets symbolisches Zentrum – in Anlehnung an Tauts Stadtkrone als wirkmächtige Krönung der Stadt – zum Ziel gehabt hatten, auf Grund zu hoher Kosten sowie im Fall des von Sfintescu projektierten Grüngürtels um die Stadt (1932) zusätzlich durch die zu langsame Umsetzbarkeit (Pflanzenwachstum) keine Anwendung gefunden hatten, bemühten sich die Architekten mit dem Generalplan 1935 um kostengünstigere Lösungen, damit dieser nun endlich umgesetzt werden konnte.[1760] Doch auch vom Generalplan wurde auf Grund des Zweiten Weltkriegs und der instabilen, sich verändernden politischen Situation in Rumänien nur wenig realisiert.

[1753] Ebd., S. 5.
[1754] Iosa 2011, S. 71ff.
[1755] Zamphiropol: Memoriu critic despre planul de sistematizare propos de comitetul de lucru al municipiului, Arhitectura 2/1935, S.17-20, nach: Iosa 2011, S. 73.
[1756] Iosa 2011, S. 144.
[1757] Ebd., S. 144.
[1758] Ebd., S. 144; ebd., S. 158.
[1759] Vossen 2004, S. 185.
[1760] Ebd., S. 161f.; ebd., S. 206; siehe: Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu 1935.

Das Bedürfnis nach einem politisch-administrativen Zentrum zieht sich so durch die Urbanismusgeschichte Bukarests des gesamten 20. Jahrhunderts.[1761] Insbesondere die Piața Victoriei, der Universitätsplatz sowie das Cotroceni-Areal um den heutigen Parlamentspalast bis zum Piața Unirii wurden dabei in der Zwischenkriegszeit immer wieder als potenzielle Stadtzentren von diversen Architekten in Betracht gezogen und dementsprechend – auch als politisch-administratives Zentrum – geplant.[1762]

Bukarest war und blieb bis zu Ceaușescus Plänen der 1970er/80er Jahre, mit denen ein solches Zentrum mit dem Centru Civic und der Casa Poporului realisiert wird, in erster Linie das Resultat verschiedener, zumeist kleinerer Interventionen anstelle einer konsequenten Umsetzung der Generalpläne, was den heterogenen Charakter der Stadt weiterhin verstärkte.[1763] Der Generalplan 1935 legte jedoch zum ersten Mal den Akzent auf die Schaffung einer urbanen Ästhetik und die Monumentalisierung der Stadt durch den Stadtgrundriss sowie einzelne monumentale Verwaltungsgebäude (die bei gleichzeitiger funktionaler Ausdifferenzierung der Stadtbereiche zu einer Homogenisierung des Stadtraums beitragen sollten).[1764]

5. 3. Kommunismus in Rumänien

5. 3. 1. Die Etablierung des kommunistischen Regimes

Im Zweiten Weltkrieg nahm Rumänien zunächst eine neutrale Stellung ein, trat dann aber unter der Führung Ion Antonescus dem Dreimächtepakt bei und kurz darauf, im Dezember 1941, in den Zweiten Weltkrieg ein.[1765] Atonescu hatte erst im Januar des gleichen Jahres in Rumänien eine antisemitisch-faschistische Militärdiktatur etabliert und Carol II., der bereits seit 1937 in Form einer Königsdiktatur versuchte die innenpolitische Lage des Landes zu stabilisieren, endgültig ins Exil gezwungen.[1766] Im August 1944 führte der zuvor lediglich repräsentative König Mihai I., der Carol II. pro forma auf den Thron gefolgt war als dieser ins Exil ging, gemeinsam mit Oppositionellen den Sturz Antonescus und einen Seitenwechsel Rumäniens zu den Alliierten herbei, um so den Einmarsch der anrückenden sowjetischen Truppen zu verhindern.[1767] Trotz des Seitenwechsels besetzte die Sowjetunion Ende 1944 Rumänien und stationierte sowjetische Soldaten im Land.[1768] In der Konferenz von Jalta 1945 wurde der Besatzungsstatus des nicht als Mitalliierte anerkannten Rumänien bzw. die Hegemonie der

[1761] Iosa 2011, S. 160.
[1762] Auch nachfolgend: Vossen 2004, S. 202f.
[1763] Udrea 2013, S. 5.
[1764] Iosa 2011, S. 72.
[1765] Völkl 1995, S. 149.
[1766] Ebd., S. 147; Kunze 2000, S. 38; Ebd., S. 46.
[1767] Ebd., S. 53.
[1768] Ebd., S. 46; Ebd., S. 56f.

Sowjetunion über Rumänien akzeptiert.[1769] 1947 fielen das im Zweiten Weltkrieg zwischenzeitlich von Rumänien zurückeroberte Bessarabien, die nördliche Bukowina und auch das Herza-Gebiet offiziell an die Sowjetunion.

Die Sowjetisierung und Etablierung eines sozialistischen Systems vollzogen sich in Rumänien fortan – im Verhältnis etwa zu Bulgarien oder der DDR – vergleichsweise langsam.[1770] Die Hauptgründe hierfür stellten einerseits die Ressentiments der Rumänen gegenüber der Sowjetunion auf Grund früherer Besetzungen, der Gebietsannexionen sowie der starken Einschränkungen der rumänischen Wirtschaft durch Abgaben an die Stalin-Regierung dar. Andererseits war die schwache Stellung der Kommunistischen Partei in Rumänien (1921 durch Abspaltung von der Sozialdemokratischen Partei gegründet und der Komintern angehörend), die sich vor allem nicht gegen die durch den ausgeprägten ländlichen Charakter Rumäniens starke Bauernpartei behaupten konnte, für die nur allmähliche Sowjetisierung und Etablierung des Sozialismus in Rumänien verantwortlich.[1771]

Zunächst regierte König Mihai I. als formales Oberhaupt der Exekutive mit stark eingeschränkten Kompetenzen weiter.[1772] Erst nachdem die Kommunistische Partei Rumäniens durch das Bestreben der Sowjetunion mit dem linken Flügel der Sozialdemokratischen Partei Ende 1947 zwangsvereinigt und in Arbeiterpartei (Partidul Muncitoresc Român, PMR) umbenannt wurde,

gelang es, den Rücktritt Mihais I. zu erzwingen.[1773] Noch am gleichen Tag, am 30. Dezember 1947, erklärte die rumänische Volksversammlung die Monarchie für beendet, setzte die Verfassung von 1923 außer Kraft und rief die Volksrepublik Rumänien aus.[1774] Nach den Wahlen im März 1948 nach Einheitsliste, auf der nun nur noch Mitglieder der Arbeiterpartei vertreten waren, sowie durch erneute Wahlmanipulationen konnte sich die Arbeiterpartei mit 93,2% aller Stimmen als alleinige Regierungspartei etablieren. Im April 1948 wurde die Verfassung der Volksrepublik Rumänien vorgelegt, die sich maßgeblich an der sowjetischen Verfassung von 1936 orientierte.[1775] Obwohl die Verfassung Rumänien de jure zu einem „einheitliche[…][n], unabhängige[…][n] und souveräne[…][n] Staat“ machte, der sich als Volksdemokratie mit vom Volk gewählten Organen, die die Macht stellvertretend für das Volk ausüben, verstand, begann alsbald der politische, ökonomische und gesellschaftliche Umbau Rumäniens unter der Parteidiktatur der Arbeiterpartei.[1776] 1948 wurde mit Enteignungen begonnen,

[1769] Völkl 1995, S. 164f.
[1770] Schultz 1966, S. 409.
[1771] Ebd., S. 409f.; Kunze 2000, S. 24.
[1772] Schultz 1966, S. 412f.; ebd., S. 416; Crampton 1997, S. 229ff.
[1773] Ebd., S. 409f.; ebd., S. 416; Vossen 2004, S. 215; Hannover Moser 2015, S. 37.
[1774] Kunze 2000, S. 88; auch nachfolgend: Schultz 1966, S. 416.
[1775] Vossen 2004, S. 215; Schultz 1966, S. 416ff.; Hannover Moser 2015, S. 37.
[1776] Schultz 1966, S. 420.

1949 mit der (Teil-)Kollektivierung der Landwirtschaft und 1950 führte das Regime den ersten Fünfjahresplan zum Zwecke der beschleunigten Industrialisierung ein.[1777] In einem die Verfassung ergänzenden Erlass vom August 1948 wurden die Religion und die Ausübung religiöser Ämter maßgeblich unter politische Kontrolle gestellt.[1778] Rumänien war nun de facto eine sozialistische Ein-Parteien-Diktatur – seit 1957 gab es tatsächlich mit der Arbeiterpartei nur noch eine Partei.[1779] Oberstes Organ der Staatsgewalt war nicht wie in der Verfassung festgehalten die Große Nationalversammlung, sondern – wie auch in der Sowjetunion und der DDR – das Politbüro, dem der Generalsekretär vorstand.[1780] 1952 übernahm der Generalsekretär der PMR, Gheorghiu-Dej, das Amt des Ministerpräsidenten und konnte so seine Machtposition innerhalb der Ein-Parteien-Diktatur ausbauen.[1781] Mit Gheorghiu-Dejs Regierungsantritt war „[d]ie Säuberung des Staatsapparates von bürgerlichen Beamten" beendet worden und die Verfassung wurde erneut geändert, so dass sie als Resultat noch deutlicher der sowjetischen Verfassung glich. Auch die verwaltungsrechtliche Gliederung der Sowjetunion wurde übernommen und die Gliederung Rumäniens nach Departements durch die in 18 Gebiete (regiunea) sowie die Kreise durch 177 Rayons ersetzt.[1782] 1956 wurden die Gebiete in ihrer Anzahl auf 16 herabgesetzt und die Rayons im Jahr 1960 reduziert, um so die zentralistische Verwaltungsstruktur weiter auszubauen.[1783] Gemeinden und Städte blieben als Kategorien bestehen.[1784] Lediglich eine Stadt, nämlich Bukarest, wurde in der Verwaltung direkt den Staatsorganen und nicht etwa Gebiets- oder Rayonorganen unterstellt.

Nach dem Abzug sowjetischer Truppen aus Rumänien 1958 setzte dort allmählich die Phase der Ablösung von der Sowjetunion – und zwar zunächst auf dem Gebiet der Wirtschaft – und der Hinwendung zu „westlichen" Ländern bei gleichzeitigem Aufbau einer national ausgerichteten Politik ein.[1785] Mit der Verfassungsreform von 1961 gingen zwar kaum Änderungen einher, jedoch wurde hier der Sieg des Sozialismus und der Eintritt der Volksrepublik Rumänien in die neue Etappe der „Vollendung des Aufbaus des Sozialismus" verkündet.[1786] Zeitgleich trat 1961 der Sechsjahresplan in Kraft, der u.a. die forcierte Industrialisierung und den Ausbau der Schwerindustrie vorsah. 1962 löste sich so Rumänien von seinem Status als sowjetischer Satellitenstaat – und zwar zunächst auf dem Gebiet der Wirtschaft – von der Sowjet-

[1777] Ebd., S. 410f.; ebd., S. 415ff.
[1778] Völkl 1995, S. 172; Schultz 1966, S. 424.
[1779] Ebd., S. 419.
[1780] Ebd., S. 434ff.
[1781] Ebd., S. 429.
[1782] Ebd., S. 427ff.
[1783] Ebd., S. 438.
[1784] Auch nachfolgend: Schultz 1966, S. 427ff.
[1785] Ebd., S. 446; Vossen 2004, S. 218.
[1786] Schultz 1966, S. 441.

union bzw. der Comecon, da die Sowjetunion das Land als Agrarstaat und nicht als Industriestaat auszubauen gedachte.[1787] Stattdessen begann Rumänien ökonomische Beziehungen zu „westlichen" Ländern aufzunehmen: 1963 wurde u.a. ein Handelsabkommen mit Großbritannien geschlossen und 1964 wirtschaftliche Kontakte mit den USA aufgenommen.[1788]
Gleichzeit vollzog sich unter Ceaușescu eine Rückbesinnung auf rumänische Traditionen der vorkommunistischen Zeit sowie eine Betonung des Nationalen. Alles Slawisch-Russische wurde aus der rumänischen Geschichte und dem Alltag gestrichen – der 1954 slawisierte Ländername Rominia wurde so etwa wieder in Romania geändert und der russische Sprachunterricht in Schulen eingestellt.

5. 3. 2. Ceaușescus Weg an die Macht: die Sozialistische Republik Rumänien

In diesem Klima der Nationalisierung und Annäherung an europäische Länder sowie Nordamerika bei gleichzeitiger Distanzierung von der Sowjetunion tritt Ceaușescu 1965 die Nachfolge Gheorghiu-Dejs als Partei- und damit de facto Staatsvorsitzender an.[1789]
Als der aus dem walachischen Dorf Scornicești stammende Nicolae Ceaușescu (1918-1989) 1933 in Bukarest in den Kommunistischen Jugendverband eintrat, wurde er noch im selben Jahr bei dem Griviţa-Streik, einer Arbeiterrevolte der Bahnmitarbeiter in Bukarest, an deren Organisation Gheorghiu-Dej maßgeblich beteiligt gewesen war, verhaftet und für wenige Tage inhaftiert.[1790] Zwischen 1936 und 1939 – als Rumänien in gesteigertem Maße durch „Gewalttätigkeiten und politische[n] Radikalismus" geprägt wurde –, saß Ceaușescu für zwei Jahre aufgrund illegaler Parteiarbeit im Gefängnis Doftana.[1791] Die Kommunistische Partei Rumäniens war 1924 nach einer von der Komintern initiierten Demonstration von Kommunisten in Tatarbunary (Bessarabien), die sich gegen die Zugehörigkeit Bessarabiens zu Rumänien und für eine Rückübertragung an die Sowjetunion eingesetzt hatten, verboten worden.[1792]
Die Zeit von Juni 1940 bis 1944 verbrachte Ceaușescu auf Grund seiner oppositionellen Tätigkeit, verurteilt wegen „Verschwörung gegen die soziale Ordnung", erneut in verschiedenen Gefängnissen und dem Arbeitslager Targu Jiu, wo er wiederrum auf Gheorghiu-Dej, den er schon aus dem Gefängnis in Caransebes kannte, traf, wie auch u.a. auf Ion Gheorghe Maurer, der später als Außenminister, Präsident der Nationalversammlung (1958-1961) und Ministerpräsident (1961-1974) zur Regimeelite gehören sollte.[1793] Nach seiner Entlassung begann

[1787] Ebd., S. 446; Vossen 2004, S. 218.
[1788] Schultz 1966, S. 446; auch nachfolgend: Ebd, S. 448.
[1789] Ebd., S. 449
[1790] Oancea 2005, S. 35; Kranz 1992, S. 283f.; Kunze 2000, S. 23; Ursprung 2007, S. 191.
[1791] Kunze 2000, S. 33ff.; Kranz 1992, S. 284.
[1792] Kunze 2000, S. 25; ebd., S. 33ff.
[1793] Ebd., S. 45ff.; Ceaușescu kannte Maurer bereits durch seine Gefängniszeit in Jilava (Kunze 2000, S. 47).

Ceaușescu seine politische Karriere im Kommunistischen Jugendverband.[1794] 1946 wurde er Abgeordneter der Nationalversammlung.[1795] In der neuen, von der Arbeiterpartei gestellten Regierung der Volksrepublik Rumänien stieg Ceaușescu zum Kandidaten des Zentralkomitees und zum stellvertretenden Landwirtschaftsminister auf.[1796] Ab 1950 bekleidete er das Amt des stellvertretenden Verteidigungsministers, bis er im März 1965, drei Tage nach dem Tod Gheorghe Gheorghiu-Dejs, als dessen engster Vertrauter, zum Nachfolger im Amt des Ersten Sekretärs bzw. Generalsekretärs der Rumänischen Arbeiterpartei gewählt wurde.[1797] Die Einheitsliste der Wahl zum Parlament wurde offiziell mit 99,85% bei knapp 100% Wahlbeteiligung angenommen.[1798]

In dem unter Ceaușescu im Juli 1965 auf dem Neunten Parteitag (19. Juli - 24. Juli 1965) verabschiedeten Parteistatut zeigt sich die Fortführung der „Abkehrungspolitik" von der Sowjetunion.[1799] So wurde die Arbeiterpartei wieder in Kommunistische Partei Rumäniens bzw. Rumänische Kommunistische Partei (PCR) umbenannt sowie die 1955 eingeführte Bezeichnung „Erster Sekretär" wieder in die des Generalsekretärs geändert.[1800] Zudem wurden die Parteitage nun fortlaufend seit dem erstem Kongress im Jahr 1921 gezählt.[1801] Zusätzlich wurde die Transformation der Volksrepublik Rumänien in die Sozialistische Republik Rumänien verkündet.[1802] In der Folge definierte die Verfassung vom 21. August 1965 Rumänien als Sozialistische Republik mit einer auf die Dauer von fünf Jahren gewählten Großen Nationalversammlung, bestehend aus 465 Abgeordneten, als dem höchsten Organ der Staatsmacht und Legislative.[1803] In der neu vorgelegten Verfassung wurde zudem die Selbstständigkeit und nationale Souveränität Rumäniens festgehalten und auch die Möglichkeit wirtschaftlicher Beziehungen zu nicht-sozialistischen Ländern verankert, der erfolgreich beendete Aufbau des Sozialismus verkündet und die Schaffung der Bedingungen für den Übergang zum Kommunismus zum neuen Ziel erklärt.[1804] Diese Verfassung wich nun deutlicher von der der Sowjetunion ab und definierte die Partei als führende politische Kraft der Gesellschaft.[1805] 1965 bis 1970 trat einer neuer Fünfjahresplan in Kraft, wobei die Industrialisierung zunehmend forciert

[1794] Kunze 2000, S. 53ff.
[1795] Vgl. Kunze 2000, S. 81.
[1796] Ebd., S. 95.
[1797] Laurentiu 2012, S. 15; Kranz 1992, S. 285.
[1798] Schultz 1966, S. 436.
[1799] Ebd., S. 448.
[1800] Ebd., S. 448; Die Kommunistische Partei wurde am 8. Mai 1921 als Partidul Comunist din România (PCR) gegründet. Ab März 1948 hieß die Partei Partidul Muncitoresc Român (Rumänische Arbeiterpartei, PMR). Ab 1965 dann Partidul Comunist Român (PCR).
[1801] Schultz 1966, S. 448.
[1802] Hannover Moser 2015, S. 37.
[1803] Klein/Göring 1995, S. 93.
[1804] Schultz 1966, S. 446ff.; ebd., S. 453.
[1805] Ebd., S. 449ff.; ebd. S. 459.

wird.[1806] 1967 wird Ceaușescu zusätzlich Staatsratsvorsitzender, wie es zwischen 1961 und 1965 auch Gheorghiu-Dej gewesen war. Im Laufe der 1960er und frühen 1970er Jahre bekleidete Ceaușescu weitere politische Ämter: 1969 wurde er Vorsitzender des Verteidigungsrates und 1973 Vorsitzender des Obersten Rats für die wirtschaftliche und soziale Entwicklung Rumäniens.[1807] Im Laufe der 1970er Jahre findet dann der intensivierte Ausbau eines immer weniger auf die Partei und zunehmend auf Ceaușescu fokussierten totalitären Systems statt. 1974 führte er etwa das Amt des Staatspräsidenten ein, wodurch sein Amt des Staatsratsvorsitzenden in erster Linie symbolisch mehr als realpolitisch aufgewertet wurde, da er die absolute Machtfülle bereits besaß – allerdings kam ihm durch dieses Amt nun auch offiziell gesetzgebende Gewalt zu.[1808] Das Zeremoniell zum Amtsantritt beging Ceaușescu mit einem Zepter in der Hand. Von nun an ließ er sich, wie schon zuvor der faschistische Militärdiktator Antonescu, und auch König Carol II. am Ende seiner Regierungszeit, „Conducător“ (deutsch: Führer) nennen, aber auch andere Bezeichnungen wie „Sohn der Sonne“, „Genie der Karpaten“ oder „unser irdischer Gott“ gehörten alsbald zum Standardrepertoire des durch und um Ceaușescu initiierten Personenkults.[1809] 1974 besetzte Ceaușescu zudem weitere Ämter neu – so ersetzte er beispielsweise den noch aus Gheorghiu-Dejs Zeiten stammenden Ministerpräsidenten Ion Gheorghe Maurer (seit 1961) durch Manea Mănescu.[1810] Im Kabinett Mănescu fanden in den folgenden Jahren zahlreiche Ministerwechsel statt.[1811] Im Zuge der Flucht des Geheimdienstoffiziers Ion Mihai Pacepa aus Rumänien in die USA (1978) kam es zu weiteren Neubesetzungen zahlreicher Positionen, da Ceaușescu wie Stalin seinen Mitarbeitern nicht vertraute, weshalb er auch viele zentrale Ämter mit Familienangehörigen besetzte.[1812]

Außenpolitisch orientierte sich Ceaușescu seit dem Beginn seiner Regierungszeit sowohl gen Westen (insbesondere Spanien und Italien) als auch gen Osten (vor allem VR China und Jugoslawien), jedoch nicht in Richtung der Sowjetunion.[1813] Besonders deutlich zeigt sich dieser Kurs im Spiegel des Warschauer Paktes, der maßgeblich den Hegemonialanspruch der Sowjetunion in Osteuropa sichern sollte. Bereits 1966 verkündete Ceaușescu gegenüber den Warschauer Vertragsparteien einen nationalen Kurs einzuschlagen und verweigerte die Einrichtung sowjetischer Militärstützpunkte in Rumänien. 1967 nahm er „gegen den heftigen Widerstand der DDR […] diplomatische Beziehungen mit der Bundesrepublik Deutschland auf

[1806] Ebd., S. 453.
[1807] Kranz 1992, S. 287.
[1808] Vossen 2004, S. 218.
[1809] Kranz 1992, S. 287; Kunze 2000, S. 191; Cioroianu 2005, S. 416.
[1810] Kunze 2000, S. 197; Pacepa 1990, S. 131; siehe für weitere Amtswechsel: Kunze 2000, S. 431.
[1811] Kunze 2000, S. 197.
[1812] Schwarz 2013; Vossen 2004, S. 218.
[1813] Kranz 1992, S. 288.

[…]“ und lehnte es ab, die diplomatischen Beziehungen zu Israel abzubrechen.[1814] Als Rumänien im Vorfeld des 21. August 1968 seine Partizipation an dem Einmarsch der Warschauer Vertragsparteien in die Tschechoslowakei versagte, hatten sowohl Ceaușescus Anti-Sowjetunion-Kurs als auch seine außenpolitische Beliebtheit bei zahlreichen „westlichen“ Mächten sowie sein Ansehen innerhalb der rumänischen Bevölkerung seinen Höhepunkt erreicht.[1815] „Durch den außenpolitischen Unabhängigkeitskurs, die kulturelle Selbstdarstellung und die gezielte Pressearbeit rumänischer Diplomaten in der Bundesrepublik gelang ein Meinungswechsel in der bundesdeutschen Öffentlichkeit. Das Resultat ist aus heutiger Sicht frappierend: Während viele Journalisten und Politiker in Walter Ulbricht unverändert den stalinistischen Diktator alter Prägung vor sich sahen, erschien ihnen Ceaușescu dagegen als jugendlich-unkonventioneller, liberaler Reformer – und damit sympathisch“.[1816] Ceaușescu intensivierte zu Beginn seiner Regierungszeit die Kontakte mit westlichen Ländern, von denen er als Verbündeter im „Ostblock“ umworben wurde: 1967 wird Rumänien das erste Land des sowjetischen Einflussgebiets, das Handelsbeziehungen mit der Bundesrepublik Deutschland unterhält, 1969 wird Rumänien zudem in den Internationalen Währungsfonds und in die Weltbank aufgenommen.[1817] Auf dem Höhepunkt seines außenpolitischen Ansehens und seiner Popularität erhält Ceaușescu 1971 von der Bundesrepublik Deutschland die Sonderstufe des Großkreuzes, die an Staatsoberhäupter höchste zu vergebende Auszeichnung. Noch bis Anfang der 1980er Jahre, als zunehmend Stimmen gegen die politische, wirtschaftliche und kulturelle Lage Rumäniens laut wurden, blieb Ceaușescu aufgrund seiner Außenpolitik im nicht-sowjetischen Ausland anerkannt und durch ökonomische und politische Bündnisse integriert, wodurch die relativ unabhängige und autonome Stellung Rumäniens gewährleistet war.[1818]

Innenpolitisch stellte sich die zweite Hälfte der 1960er Jahre als eher liberale Phase und „Tauwetterperiode“ zwischen den totalitären Herrschaften Gheorghiu-Dejs in den 1950er Jahren und Ceaușescus in den 1970er und 1980er Jahren dar.[1819] Die Abgrenzungspolitik von der Sowjetunion führte zu einem Prestigegewinn innerhalb der Bevölkerung, da sich nun eine Ablösung von der „Besatzungsmacht“ Sowjetunion vollzog.[1820] Der durch die Erfolge der Industrialisierungspolitik der Gheorghiu-Dej-Zeit Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre erreichte relative Wohlstand Rumäniens, die zunächst eher liberale Innenpolitik der PCR sowie die außenpolitisch erlangte relative Unabhängigkeit des Landes sicherten so auch

[1814] Ebd., S. 288.
[1815] Weiß 2011, S. 16ff.
[1816] Ebd., S. 19.
[1817] Oancea 2005, S. 78f.
[1818] Ebd., S. 79.
[1819] Laurentiu 2012, S. 15.
[1820] Schultz 1966, S. 449.

Ceaușescus inländische Popularität und festigten seine Führungs- und Machtposition. Die nationalistische Politik unter Ceaușescu implementierte dabei von Beginn an besonders den Kult um die konkret dakische – und damit spezifisch-rumänische – und dann erst römische Abstammung in die Propaganda und den Alltag. Rom hatte jedoch vor allem auf Grund der damit behaupteten „edlen", herrschaftlichen und kulturell herausragenden Stellung Bedeutung – so wurde etwa die propagandistische, historische Ausstellung „Römer in Rumänien" 1969 in Köln organisiert.[1821] Die dakische Abstammung wurde etwa durch den Automobilhersteller Dacia (lat. Form von Dakien) in den Alltag implementiert. Im August 1968 lief mit dem Dacia 1100 das erste Mal ein Automobil des Typs „Dacia" vom Band, das in der Folge (als Dacia 1300) – und nicht unähnlich dem „Volkswagen" im Nationalsozialismus oder dem Trabant in der DDR – zu *dem* Auto der Rumänen avancierte.[1822] Damit sollte zwar die Kontinuitätstheorie aufrecht erhalten werden, um so auf die vermeintlich „edle" römische – und auch dakische – Abstammung der Rumänen zu verweisen, doch mit der Betonung der Abstammung von den älteren Dakern konnten das Regime und entsprechend konform arbeitende Wissenschaftler nun sowohl die spezifisch national-rumänische Geschichte der Rumänen herausstellen, wobei im Sinne des Protochronismus gar eine „Vorreiterrolle" der Rumänen behauptet wurde, als auch die Unabhängigkeit Rumäniens in den Vordergrund rücken, da die Römer-Zeit jetzt öfter mit der Versklavung der zuvor freien Daker (sprich: Rumänen) assoziiert wurde, um so letztlich „den Sonderweg Rumänien[s], seine Autochtonie" historisch zu begründen.[1823] Auf die Fortsetzung dieser unabhängigen, stolzen, großen und spezifisch rumänischen Geschichte berief sich nun das Ceaușescu-Regime – analog zu den tatsächlichen politischen Erfolgen des Ceaușescu-Rumäniens – besonders bis Mitte der 1980er Jahre. Episoden der Fremdherrschaft, Besatzungszustände und die mit ihnen konnotierten Kulturen bzw. Länder (Osmanisches Reich, Russland bzw. Sowjetunion) wurden aus der rumänischen Geschichte wie aus dem rumänischen Selbstverständnis und Alltag ausgeschlossen.

Während sich Ceaușescu 1965 noch für die Freilassung zahlreicher Schriftsteller und Künstler sowie die Rehabilitierung Intellektueller eingesetzt hatte, wurde die staatlich-innenpolitische Kontrolle und Steuerung – so auch des Kultursektors – seit 1971 intensiviert. Am 6. Juli 1971 verkündete Ceaușescu auf einer Sondersitzung des ZK-Exekutivkomitees 17 Thesen, wie die Gesellschaft, besonders in künstlerisch-kultureller und bildungspolitischer Hinsicht, umzustrukturieren sei, wobei „[d]ie Kunst […] einem einzigen Zweck dienen [müsse]: der sozialistischen, kommunistischen Erziehung".[1824] Die auf Grund seiner kurz zuvor unternommenen

[1821] Weiß 2011, S. 16ff.
[1822] Dünnebier/Kittler 1990, S. 112f.
[1823] Olărescu 2008, S. 77f.; Meier 1978, S. 8.
[1824] Kunze 2000, S. 190.

Asienreise, u.a. nach China, im westlichen Ausland als „Kleine Kulturrevolution“ bezeichneten Thesen unterstellten das gesamte künstlerisch-kulturelle Leben ebenso wie die Bildung und Erziehung nun unmittelbar der politischen, parteilich-staatlichen Kontrolle, um so „[d]ie Schaffung des neuen sozialistischen Menschen“ zu forcieren.[1825] Zuvor seien zu viele Bücher, Theaterstücke, Fernsehfilme etc. gezeigt worden, die „rückständige Auffassungen, Einflüsse der dekadenten Kultur“ gefördert hätten – stattdessen rief Ceaușescu zum „Kampf gegen den Kosmopolitismus“ und zum Ausmerzen „liberalistische[r], kleinbürgerliche[r] und anarchistische[r] Auffassungen“ auf.[1826] Das Staatliche Komitee für Kunst und Kultur beim Ministerrat wurde in der Folge direkt dem ZK der Partei unterstellt und war fortan auch für Rundfunk und Fernsehen zuständig.[1827] Die Stellen des Leiters der ZK-Abteilung für Propaganda, Ilie Rădulescu, sowie des ZK-Sekretärs für Jugendfragen und dann für Erziehung und Propaganda, Ion Iliescu, wurden im Zuge dessen ebenso neubesetzt wie Führungspositionen im kulturellen Bereich – u.a. in der Rumänischen Oper.[1828] Auch untersagte der neue kultur- und bildungspolitische Kurs es rumänischen Minderheiten-Nationalitäten wie Ungarn und Deutschen weiterhin in ihren Zeitungen rumänische Ortsnamen in deutscher (z.B. Braşov/Kronstadt) oder ungarischer Sprache zu veröffentlichen.[1829] Diese Juli-Thesen, die in Rumänien als „Anhebung des ideologischen Bewußtseins in der vielseitig entwickelten sozialistischen Gesellschaft“ kommuniziert wurden, bedeuteten eine Zäsur im Kulturbetrieb und ließen deutliche Nationalisierungs- und Totalisierungstendenzen erkennen.[1830] Die Einheit des sozialistischen Volkes wurde nun zunehmend betont und das Herausstellen nationaler Unterschiede galt als „völkerentfremdend“.[1831]

Im gleichen Zuge trugen die Juli-Thesen 1971 nachfolgend dazu bei den Personenkult um Ceaușescu auszubauen und zu verbreiten.[1832] So beschritt Ceaușescu im Laufe der 1970er Jahre durch die Verschärfung seines innenpolitischen Kurses bei gleichzeitig anti-sowjetischer und pro-„westlicher“ Außenpolitik den Weg des Ausbaus seiner totalitären Alleinherrschaft. Während inländische Oppositionen von Einzelpersonen (vgl. u.a. Radu Filipescu, 1983) und demonstrierenden Gruppen (Demonstration der Kohlearbeiter im Schiltal, August 1977) oder der Versuch der Gründung Freier Gewerkschaften (1979) Ende der 1970er Jahre gewaltsam niedergeschlagen und/oder durch Verhaftungen, Zwangseinweisungen in die Psychiatrie oder

[1825] Spiegel 1971; Kunze 2000, S. 190; Kranz 1992, S. 295.
[1826] Spiegel 1971; Kunze 2000, S. 190; Gabanyi 1975, S. 178.
[1827] Kunze 2000, S. 190; Spiegel 1971.
[1828] Ebd.
[1829] Ebd.
[1830] Kunze 2000, S. 190f.
[1831] Schultz 1966, S. 433.
[1832] Kunze 2000, S. 191; Berry 2004, S. 14.

Ermordungen (durch die Securitate) unterbunden wurden, trugen gleichzeitig die in der rumänischen Bevölkerung breit positiv rezipierte, anti-sowjetische Politik Ceaușescus sowie die unter ihm erreichte internationale Anerkennung und Unabhängigkeit Rumäniens wie auch die Nationalisierungspolitik zu seiner Herrschaftssicherung bei.[1833] Anfang der 1980er Jahre hatte sich so in Rumänien eine Diktatur mit ausgeprägtem Personenkult – um Nicolae Ceaușescu, aber seit den 80er Jahren auch zunehmend um Elena Ceaușescu – etabliert, die kommunistisch, anti-sowjetisch und national ausgerichtet war.[1834] Westliche Länder wie die USA und die Bundesrepublik Deutschland kündigten in der Folge ihre wirtschaftlichen Abkommen mit Rumänien und brachen diplomatische Beziehungen ab. Resultate waren u.a. eine weitreichende außenpolitische Isolation Rumäniens, erhebliche Versorgungsengpässe durch fehlende Wirtschaftsbündnisse aber auch durch die forcierte Industrialisierung und mangelnde Landwirtschaft sowie eine angespannte und gewalttätige innenpolitischen Lage. Im Oktober 1984 ist die Bundesrepublik Deutschland das letzte „westliche", demokratische Land, das Ceaușescu empfängt. Im gleichen Jahr nimmt Rumänien noch als das einzige sozialistische Land an den Olympischen Spielen in Los Angeles teil.[1835] Just in diesem Jahr beginnt schließlich der Bau der Casa Poporului.

5. 4. Der Umbau beginnt: Architektur und Städtebau zur Zeit des Kommunismus

5. 4. 1. Zentralisierung und Architektenorganisationen

Mit Beginn der kommunistischen Herrschaft – durch entsprechende Enteignungen sowie Verstaatlichungen – und der zu Beginn der 1950er Jahre etablierten Zentralverwaltungswirtschaft konnten auch die baulichen Aktivitäten zentral von der Staats- und Parteiführung gesteuert werden.[1836] Kunst, Kultur und Architektur standen im Dienst des Sozialismus und sollten zur „Sicherung der Diktatur des Proletariats" beitragen.[1837] Das bereits 1948 auferlegte, durch die nachfolgende Gründung staatlicher Designinstitute und schließlich durch die ZK- und Ministerratsentscheidungen von 1952 gestärkte staatliche Monopol in der Architekturpraxis blieb bis 1990 bestehen, auch wenn es mit der Zeit in anderen institutionellen Formen ausgeübt wurde.[1838] Im Januar und Februar 1949 wurden mit dem Institut für Industriedesign (Institutul de Proiectări Industriale IPI) und dem Institut für Konstruktionsdesign (Institutului de Proiectare pentru Construcţii IPC) die ersten staatlichen Planungsbüros geschaffen, bei denen

[1833] Kaminsky 2018, S. 259; vgl.: Kunze 2000, S. 199.
[1834] Auch nachfolgend: Rhoby 2005, S. 43; Kunze 2000, S. 199; Deletant 1995, S. 203.
[1835] Erklärung des Nationalen Olympischen Komitees der DDR, in: Neues Deutschland, Nr. 111 (11. Mai 1984), URL: https://www.archiv-buergerbewegung.de/92-power-to-the-people/rumaenien (4.9.2019).
[1836] Vossen 2004, S. 216.
[1837] Ebd., S. 217.
[1838] Panaitescu 2016.

die Architekten nun als Angestellte des Staates arbeiteten.[1839] Partei und Staat (ZK der PMR und Ministerrat) beschlossen im November 1952 – im Rahmen des ersten Fünfjahresplanes (1951-1955) – den Bau und Wiederaufbau von Städten durch den Bau von Wohnungen und von kulturellen Gebäuden zur Anhebung des kulturellen Niveaus der Massen sowie durch die staatliche Organisation von Aktivitäten im Bereich der Architektur. Zudem wurden die forcierte Ausarbeitung eines Generalplanes für den sozialistischen Wiederaufbau Bukarests sowie der Ausbau der Infrastruktur (Dâmbovița Kanal, Metro) beschlossen.[1840] „[D]ie Gewerkschaften, die Arbeiter, die Architekten, die Ingenieure, die Künstler und die Männer der Wissenschaft und Kultur" wurden aufgerufen sich am sozialistischen Umbau, der die Hauptstadt Bukarest in den Fokus rückte, zu beteiligen.[1841] Auf Grundlage dieses Beschlusses (Artikel VII, Beschluss des Ministerrats Nr. 2447/1952 vom 13. November 1952) wurde für „den Bau und Wiederaufbau von Städten und die Organisation von Aktivitäten auf dem Gebiet der Architektur" die Einrichtung zentralisierter Strukturen und ein systematisches Vorgehen nach Entwicklungsplänen beschlossen.[1842] Dazu wurde die Planungsbehörde CSAC (Comitetului de Stat pentru Arhitectură şi Construcţii; dt.: Staatskomitee für Architektur und Bauwesen) beim Ministerrat geschaffen, die nun das gesamte Baugeschehen zentral organisierte und kontrollierte.[1843] Als ausführendes Organ wurde für den städtischen Wohnungsbau und den Bau öffentlicher Gebäude das ISPROR gegründet, das für das Entwerfen und die Ausführung entsprechender Architekturen für Rumänien zuständig war, wobei sich die Unterorganisation, das IPB (Institutul Proiect Bucuresti), speziell für Bukarest verantwortlich zeichnete.[1844] Das Institut für Architektur – die umgewandelte ehemalige Fakultät für Architektur der Ion Mincu Universität–, das vom Bukarester Institut für Bauwesen getrennt war, sowie die Union der Architekten der Rumänischen Volksrepublik (UARPR) wurden eingerichtet und ebenfalls dem Staatskomitee für Architektur und Bauwesen unterstellt, „um das ideologische Niveau [der Architekten], ihre künstlerische Meisterschaft und ihr technisches Wissen zu verbessern"

[1839] Panaitescu 2017, S. 17; Panaitescu 2016.
[1840] Iosa 2011, S. 128ff.
[1841] Arhitectura 11/1952, S. 4-7, zit. nach: Iosa 2011, S. 128 [übersetzt von der Autorin].
[1842] Iosa 2011, S. 128; Panaitescu 2017, S. 17.
[1843] Iosa 2011, S. 129; Panaitescu 2017, S. 17.
[1844] ISPROR [Institutului pentru Proiectarea Oraşelor şi Construcţiilor Publice] wurde wiederholt unter den Namen ICSOR, ISCAS, ISART oder ISLGC neu organisiert und war direkt dem CSAC unterstellt; nach 1973 abhängig von der CPCP.

und es ihnen so zu ermöglichen „einen größeren Beitrag zur Arbeit des Aufbaus des Sozialismus leisten zu können“.[1845] Die Zeitschrift Arhitectura wurde als neues Staatsorgan und einzige Fachzeitschrift für Architektur und Bauwesen in Rumänien der UARPR und dem CSAC unterstellt.[1846]

Die Politisierung der Hochschulausbildung zeigte sich u.a. in den vorgegebenen Studieninhalten, wobei zunächst das Studium „sozialistisch-realistischer“ Architektur mit symmetrischen Volumina und (neo-)klassizistischen Dekorationen im Vordergrund stand.[1847] Zudem mussten die Absolventen Pflichtpraktika in den staatlichen Instituten absolvieren, die nach den Abschlussdurchschnitten, aber auch unter Berücksichtigung der Beteiligung an politischen Aktivitäten vergeben wurden.[1848] Der Arbeitsmarkt wurde so in der Architekturpraxis von 1950 bis 1989 streng vom Staat reguliert, womit er und die von ihm kontrollierten Organisationen wie Genossenschaften die einzigen Stellenanbieter waren. Die Entindividualisierung der Architektenschaft nimmt dabei im Laufe der 1970er Jahre zu, was sich etwa in den dann vollständig anonym bleibenden, publizierten Entwürfen seit Ende der 70er manifestiert.[1849]

In der Architektenschaft bildete sich eine kleine Gruppe von Architekten aus, die das Architekturgeschehen alsbald dominierten. Im November und Dezember 1952 organisierte ein sogenanntes Initiativkomitee, bestehend aus den Architekten Nicolae Bădescu (1912-1991), Pompiliu Macovei (1911-2008), Horia Maicu (1905-1975), Duiliu Marcu (1885-1966) und Marcel Locar (1902-1983), die erste Konferenz der Union der Architekten, die fortan die einzige Berufsorganisation in Rumänien darstellte.[1850] Unter Führung des Architekten Gustav Gusti wurde das Statut der Organisation erarbeitet.[1851] Präsident der Union

[1845] Iosa 2011, S. 129; Artikel VII (HCM nr. 2447/ 1952), zit. nach: Panaitescu 2017, S. 17 [übersetzt von der Autorin]; Panaitescu 2016; UARPR/UARSR: Uniunii Arhitecților din R.P.R./R.S.R. [dt.: Union der Architekten der Volksrepublik Rumänien (1952-65) und der Sozialistischen Republik Rumänien (1965-86)] (Stan 2016); Direktoren des Institus für Architektur (und zuvor der Fakultät für Architektur) der Ion Mincu Universität nach Petre Antonescu: Paul Smărăndescu (1938-40), Constantin Iotzu (1940-44), Grigore Ionescu (1944-52), Niculae Bădescu (1952-53), Niculae Lupu (1953-59), Ascanio Damian (1959-71), Cezar Lăzărescu (1971-80), Cornel Dumitrescu (1980-89) (siehe: Homepage der Ion Mincu Universität, URL: https://www.u-auim.ro/universitatea/conducere/ (1.4.2019)).

[1846] Iosa 2011, S. 129.

[1847] Panaitescu 2016.

[1848] Ebd.

[1849] Ebd.

[1850] Panaitescu 2017, S. 17f.; ebd., S. 17: bei der ersten Konferenz im Dezember 1952 wurden in der Verwaltungsausschuss der Architektenunion gewählt: Petre Antonescu, 1931-38 Direktor der Ion Mincu Universität, Mircea Alifanti (1914-99), Nicolae Bădescu (1912-91), Mircea Bercovici, Dan Cristescu, Octav Doicescu, Dan Farb, Gustav Gusti, Gheorghe Lichiardopol, Marcel Locar, Pompiliu Macovei (Vizepräsident), Horia Maicu (geb. Harry Goldstein), Duiliu Marcu (Präsident), Nicolae Nedelescu, Virgil Slavan, Sever Silca, Sofia Ungureanu. Diese Architekten arbeiten oft – in immer wieder neu kombinierten Teams – gemeinsam an Projekten: u.a. Casa Scânteii (1950-55): Horia Maicu, Nicolae Bădescu, Marcel Locar, Mircea Alifanti.

[1851] Panaitescu 2017, S. 17.

der Architekten wurde Duiliu Marcu (1952-1965; 1965-1966: Ehrenpräsident).[1852] Diese Architekten der Gründungsstunde der Union der Architekten, die auch alle als Professoren an dem Architekturinstitut der Bukarester Ion Mincu Universität tätig waren und z.T. im CSAC arbeiteten, bestimmten – in Abstimmung mit der staatlichen und parteilichen, zunächst durch die Sowjetunion reglementierten Baupolitik, deren Einhaltung zusätzlich durch einen Parteifunktionär des ZK (1952-1989: Ludovic David) innerhalb der Union der Architekten kontrolliert wurde – das Bukarester Architekturgeschehen bis Mitte/Ende der 1960er Jahre.[1853]

Am 26. Mai 1965 wird bei der zweiten UARSR-Konferenz das neue Führungsgremium, bestehend aus 59 Architekten, ernannt.[1854] Pompiliu Macovei (1965-1971) ersetzt Duiliu Marcu als Präsident, Ascanio Damian, Octav Doicescu und Marcel Locar werden Vizepräsidenten und die Architekten Romeo Belea, Mircea Bercovici, Constantin Frumuzache, Constantin Jugurică, Cezar Lăzărescu, Horia Maicu, Paul Mihalik, Cristina Neagu und Gheorghe Pavlu bilden als Mitglieder das Büro der Architektenunion.[1855] Duiliu Marcu erhält den Titel des Ehrenpräsidenten. [1856] Diese alten, etablierten Architekten arbeiteten größtenteils unter Ceaușescu in den führenden Positionen weiter, wobei einige von ihnen, die schon in der Zwischenkriegszeit als moderne oder auch national-rumänische, traditionelle Architekten tätig gewesen waren, in den 1960er bis 1980er Jahren verstarben – wie etwa der nun abgelöste Duiliu Marcu (†1966). Nachdem 13 Jahre zwischen der ersten und der zweiten UARSR-Konferenz vergangen waren, fand 1971 (4. März - 5. März 1971), kurz bevor die Juli-Thesen verkündet wurden, die dritte Konferenz statt. Anwesend waren neben Nicolae Ceaușescu und mehreren anderen hochrangigen Parteimitgliedern 338 delegierte Architekten aus Bukarest und dem Umland sowie zahlreiche Gäste.[1857] Bei seiner Rede kritisierte Ceaușescu u.a., dass die Wohnblöcke in Bukarest zufällig verstreut und nicht klar umrissen seien und keine klare, durchgängige Straßenflucht bildeten, wobei er die Wohnblöcke nun dicht aneinandergestellt sehen wollte.[1858]

Die dritte Konferenz ging zudem mit der Umbildung des Führungsgremiums einher, das sich nun aus einem Verwaltungsausschuss mit 103 Mitgliedern und einem UAR-Büro mit 23 Mitgliedern des Verwaltungsausschusses zusammensetzte.[1859] Neben dem Parteisekretär Ludovic David werden auch die Architekten Aurelian Trișcu und Constantin Jugurică zu Sekretären

[1852] Stan 2016.
[1853] Panaitescu 2017, S. 18.
[1854] Ebd., S. 22.
[1855] Ebd., S. 22.
[1856] Ebd., S. 22.
[1857] Ebd., S. 23.
[1858] Rede Ceausescus auf der 3. UAR-Konferenz, zit. nach: Panaitescu 2017, S. 23 [übersetzt von der Autorin].
[1859] Panaitescu 2017, S. 23.

ernannt.[1860] Cezar Lăzărescu wird der neue Präsident der UAR und Vizepräsidenten werden bzw. bleiben die Architekten Ascanio Damian, Mircea Dima, Ioan Fackelmann, Carol Orban und Nicolae Porumbescu, während Octav Doicescu Ehrenpräsident wird.[1861] Im Verlauf der 70er und dann besonders in den 80er Jahren verliert die UAR zunehmend die Möglichkeit auf das staatlich vorgegebene Architekturgeschehen einzuwirken und wird stärker an die Partei gebunden.[1862] So werden weiterhin alte Architekten in ihren Positionen behalten und neue ergänzt. Es ist dabei besonders Lăzărescu, der in den 1970er Jahren in der Hierarchie aufsteigt. 1970 war er bereits Rektor der Ion Mincu Universität Bukarest geworden, bevor er ein Jahr später der neue UARSR-Präsident wurde.[1863] Er war damit eine zentrale Figur im Architekturgeschehen, die sich während des Ceaușescu-Regimes in führenden institutionellen Positionen etabliert, aber schon in der Zeit vor Ceaușescu unter Gheorghiu-Dej als Architekt tätig war. Seit den 1950er Jahren war er maßgeblich am Ausbau der Schwarzmeerküste zu einem Tourismuszentrum beteiligt und leitete so etwa die weitreichenden Neugestaltungsmaßnahmen in Eforie (1958). Er projektierte zahlreiche Villen für die Staats- und Parteielite – auch in Bukarest – wie etwa die Villen „Lac 1“ (1961) und „Lac 2“ (1964). Repräsentative Bukarester Gebäude, die er entwarf, waren u.a. die Gebäude für den Flughafen Otopeni[1864], die Omnia Kongresshalle für Kongresse der kommunistischen Partei (im Innenraum der Halle findet sich die zeitgenössische „Oktogon-Ästhetik“ wieder, 1967) und den Sportpalast (Palatul Sporturilor din București, 1974). Im Rahmen des Centru Civic Projekts zeichnete er sich für den Umbau des Nationaltheaters (1982) sowie den Neubau der Nationalbibliothek (1984) verantwortlich.

5. 4. 2. Sozialistische Architektur und die sozialistische Stadt

In den 1950er Jahren setzte mit dem neuen zentralisierten, kommunistischen, an der Sowjetunion orientierten Regime zunächst eine starke Russifizierung bzw. Sowjetisierung – auch durch die eigene Betonung der Verwandtschaft der benachbarten rumänischen und slawisch-russischen Völker wie sie etwa von dem Architekten Pompiliu Macovei herausgestellt wurde – in der Kultur und Architektur ein: Straßen erhielten russische Namen, russische Sprachinstitute wurden eröffnet und u.a. Leninskulpturen aufgestellt.[1865]

[1860] Ebd., S. 23.
[1861] Ebd., S. 23.
[1862] Ebd., S. 23.
[1863] Ebd., S. 17f.
[1864] Zwischen 1968-1970 heißt der Flughafen Henri Coandă.
[1865] Vossen 2004, S. 217; vgl.: Macovei: Probleme de creaţie în arhitectura RPR, in: Arhitectură şi Urbanism, Nr. 9-10 (1952), S. 30-58 (Panaitescu 2016).

Gleichzeitig mit der Vergesellschaftung der Architektenschaft und der Architektur wurde der Sozialistische Realismus zur verbindlichen Form der neuen Architektur. Alle etablierten und institutionalisierten Architekten beteiligten sich in dieser Phase am Aufbau des Sozialismus bzw. am Umbau der Hauptstadt Bukarest zur sozialistischen Hauptstadt.[1866]

Die Casa Scânteii, die erst noch in einer modernen Formensprache entworfen worden war, wurde schließlich nach Konsultationen mit der Sowjetunion ganz im Sinne des Sozialistischen Realismus projektiert – die Architekten durchliefen eine kurze, staatlich verordnete „Findungsphase" und machten größtenteils die Umerziehung mit.[1867] Mit der an die Lomonossow Universität in Moskau erinnernden, aber formal nationalisierten Casa Scânteii (1948-1955, N. Bădescu, H. Maicu, M. Locar, M. Alifanti), in der „das Staatskomitee für Kultur und Kunst sowie die meisten Redaktionen der Bukarester Zeitungen und Zeitschriften ihren Sitz" hatten, wurde 1956 der erste Großbau in Bukarest eröffnet, der deutlich an die Bauten der Stalinzeit der 1930er-1950er Jahre erinnerte und so auch für Rumänien seine Gültigkeit beanspruchte (Abb. 72).[1868] 1960 wurde anlässlich des 90. Geburtstags Lenins ein Lenindenkmal (Bildhauer: Boris Caragea) vor dem Gebäude eingeweiht.[1869] Hierbei handelt es sich um die typische und schon bekannte Vorgehensweise, den Stadtraum möglichst schnell mit einer neuen Geschichte zu versehen und ihn so zu einem identitätsstiftenden und ideologiebildenden Raum umzugestalten, wodurch auch die eigene Herrschaft gesichert werden soll. Bei der Anwendung des sozialistischen Realismus in der rumänischen Architektur flossen gemäß der Kernbotschaft des Sozialistischen Realismus („sozialistisch im Inhalt, national in der Form") in die Dekoration auch Elemente aus der traditionellen rumänischen Architektur ein.[1870] Moderne, funktionalistisch-rationalistische und konstruktivistische Architekturen, die in der Zwischenkriegszeit gefördert worden waren, galten nun kurzzeitig – bis Anfang der 1960er Jahre – als formalistisch, dekadent und kosmopolitisch, als Ausdruck der bürgerlichen Gesellschaft und des Imperialismus und wurden gar aus Gesamtdarstellungen der rumänischen Architekturgeschichte ausgeschlossen, wohingegen der neorumänische Stil als nationale Form tendenziell eher toleriert wurde.[1871] Dennoch konnten alle Architekten weiterarbeiten, die sich bereit erklärten, sich in den Dienst des Staates und des sozialistischen Aufbaus zu stellen.

[1866] Iosa 2011, S. 129; siehe: Diuliu Marcu: Perspective luminoase sunt deschise de Hotarârile Partidului si ale Guvernului, Arhitectura 1952, S. 3-4, Auszug in: Iosa 2011, S. 130.

[1867] Panaitescu 2016; siehe: Horia Maicu, „Despre folosirea moştenirii trecutului în arhitectura Casei Scânteii", în revista „Arhitectură şi Urbanism" Nr. 4-5/1952, S. 9, zit. nach: Panaitescu 2016.

[1868] Vgl. Berindei 1966, S. 30; Vossen 2004, S. 217; Iosa 2011, S. 114.

[1869] Berindei 1966, S. 30.

[1870] Panaitescu 2016.

[1871] Panaitescu 2016; Der Architekt Nicolae Bădescu hielt so etwa Vorträge zu Themen wie „Împotriva cosmopolitismului şi arhitecturii burghezo-imperialiste" [dt.: "Gegen Kosmopolitismus und bürgerlich-imperialistische Architektur] 1950 (Panaitescu 2016).; In dem 1952 unter der Koordination von Pompiliu Macovei veröffentlichten und ins Russische, Englische und Französische übersetzten Buch „Arhitectura în RPR 1952" sind

„Waren zu Beginn des sozialistischen Bauens einige Gebäude im stalinzeitlichen ‚Zuckerbäckerstil' oder im neoklassischen Stil mit Säulenfassaden (Palatul Comitetului Central al partidului Comunist Român), Säuleneingängen (Palatul Minieterului Transporturilor si Telecomunicatiilor), aufgesetzten Kronen oder Tempelfront entstanden (Casa Scânteii), zeichnete sich die Folgezeit durch einen funktionalistischen, sachlichen Baustil aus. […]".[1872] Diese neue Ausrichtung der Baupolitik, die Nikita Chruschtschow Ende 1954 formuliert hatte und die am 7. Dezember 1954 per Dekret als offizielle Leitlinie in Kraft trat, führte in Rumänien Ende der 1950er Jahre zu einer Anpassung der rumänischen Baupolitik. Ende November 1958 forderte Gheorghe Gheorghiu-Dej bei der Plenarsitzung des ZK der PMR die Vereinfachung und gesteigerte Effizienz der Gestaltung sowie der Konstruktionen.[1873] Dies bedeutet in der Folge zugleich eine Abkehr vom realistisch-sozialistischen Bauen und eine Hinwendung zu rational-funktionalistischer und internationaler zeitgenössischer Architektur.[1874] Auch das „Neue Bauen" wurde ähnlich wie in der DDR rehabilitiert. Vor allem an der Schwarzmeerküste entstanden in Folge dessen zahlreiche Glaskubus-Architekturen. Die Architekten nahmen offiziell und öffentlich über die Union der Architekten (das Plenum Anfang Februar 1959 und die Arhitectura) eine kritische und selbstkritische Haltung gegenüber den architektonischen Tendenzen der vergangenen Jahre ein.[1875] In den 1960er Jahren änderte sich, wie auch in der Sowjetunion und der DDR, auf Grund der neuen baupolitischen Ausrichtung unter Chruschtschow – in Rumänien dann aber auch auf Grund der anti-sowjetischen Politik – die Architekturlandschaft. Es setzte nicht nur eine Distanzierung von der stalinistischen Kultur ein, sondern eine generelle Distanzierung von der sowjetisch-russischen Kultur (und Architektur). Viele Änderungen der 1950er Jahre wie Straßenumbenennungen wurden im Zuge dessen rückgängig gemacht.[1876] Es entstanden nun an der zeitgenössischen internationalen Architektur sowie an der Vorkriegsmoderne orientierte, repräsentative Bauten in der Bukarester Innenstadt wie die an den Palatul Regal angebaute Sala Palatului (auch: Omnia Halle, Horia Maicu, Tiberiu Ricci, Ignace Serban, 1959-1960), das Nationaltheater (Romeo Belea, Horia Maicu, Nicolae Cucu, 1973, Umbau 1982/83 durch Lăzărescu) oder das Hotel Intercontinental (Romeo Belea, Dinu Hariton, Gheorghe Nădrag, Ion Moscu, 1971).[1877] Die 1960er Jahre zeichnen sich durch einen internationalen Austausch der Architekten – etwa durch internationale Kongressteilnahmen –

die Errungenschaften der modernen Architektur aus der Zwischenkriegszeit völlig ausgeschlossen (Panaitescu 2016).
[1872] Vossen 2004, S. 233f.
[1873] Panaitescu 2017, S. 20.
[1874] Ebd., S. 20.
[1875] Ebd., S. 20.
[1876] Vossen 2004, S. 217.
[1877] Ebd., S. 233ff; Melcher 2009, S. 11; Leeds 1977, S. 18.

aus, bevor in den 1970er Jahren sowohl die bedingt künstlerischen Freiheiten als auch ein entsprechender Austausch unterbunden wurden.[1878]

5. 4. 3. Generalplan 1954

Der rumänisch-sozialistische Städtebau sollte wie die Architektur in den 1950er Jahren zunächst – und auch wie schon in der Sowjetunion und in der DDR – der Schaffung und Ausbildung des neuen sozialistischen Menschen dienen.[1879] Und dafür sollte die Stadt ganz im stalinistischen Sinne vor allem eine ästhetisch-harmonische und weniger eine funktional-technische Komposition zeigen.[1880]

Bereits 1949 hatte Gheorghiu-Dej Nicolae Voiculescu, den Vorsitzenden der vom Staat im Bukarester Rathaus eingerichteten Übergangskommission zur (administrativen) Verwaltung Bukarests mit der Koordination des Projekts zur Erstellung eines neuen Generalplans für Bukarest beauftragt.[1881] Neben Organisations-, Kontroll- und Entscheidungsgremien wurde ein Planungskollektiv (Duiliu Marcu, Cincinat I. Sfintescu, Radu Laurian, Horia Maicu, dem Chefarchitekten Bukarests Pompiliu Macovei, dem Präsidenten der CEAC Nicolae Bădescu, Titu Evolceanu, Gustav Gusti, Gheorghe Petrescu, Dinu Vernescu, Traian Popescu) gegründet, das den neuen „sozialistischen" Generalplan erarbeiten sollte, der im Gegensatz zu dem Generalplan 1935 nicht „formalistisch, Hüter des Privateigentums, vorteilhaft für einige Interessengruppen und schädlich für andere, die unter den Bedingungen der kapitalistischen Gesellschaft ohne Einsatzgebiet" sein sollte.[1882] Nach 1952 – mit dem Beschluss Bukarest zur sozialistischen Hauptstadt auszubauen – erhielt das Generalplan-Projekt noch größere Bedeutung und wurde in die neugeschaffenen zentralen Strukturen (IPB) überführt.[1883] Das ZK und der Ministerrat beschlossen die Ausarbeitung eines Planes für die sozialistische Rekonstruktion Bukarests auf Basis wissenschaftlicher Grundlagen, der eine Gültigkeit von etwa 15-20 Jahren haben sollte, „[u]m die Lebensbedingungen der Arbeiter zu verbessern und die Hauptstadt […][d]er Partei in eine wunderschöne Stadt zu verwandeln, die der heroischen Ära des Aufbaus von Sozialismus und Kommunismus würdig" sein sollte.[1884]

1954 wurde der neue Generalplan für Bukarest vorgelegt, der nach Überarbeitungen 1962 seine endgültige Form erhielt, da der Generalplan von 1935 auf Grund des Zweiten Weltkriegs

[1878] Iosa 2011, S. 130.
[1879] Ebd., S. 129.
[1880] Ebd., S. 129.
[1881] Iosa 2011, S. 131.
[1882] Ebd., S. 134; Laurian, Radu: Lectii IPB, 1953, zit. nach: Iosa 2011, S. 131 [übersetzt von der Autorin].
[1883] Iosa 2011, S. 129ff.
[1884] Hotarârea Comitetului Central al PMR si a Consiliului de Ministri al RPR cu privier la planul general de reconstructive socialista a orasului Bucuresti, S. 4-7, zit. nach: Iosa 2011, S. 131 [übersetzt von der Autorin].

und der veränderten politischen Situation wiederrum weitestgehend seine Bedeutung verloren hatte.[1885] Der von dem neu gegründeten, staatlichen Planungsbüro Institutul Proiect-Bucuresti vorgelegte Generalplan sollte so in erster Linie die materiellen und kulturellen Bedürfnisse der Arbeiter befriedigen sowie das Stadtwachstum regulieren. Damit folgte er zwar nun einer neuen Ideologie, der Ansatzpunkt war jedoch nach wie vor der gleiche: Die Stadt sollte begrenzt, geordnet und homogenisiert werden.[1886] Die vier Sektoren der Stadtgliederung und -verwaltung des Plans von 1935 wurden durch acht Raioane ersetzt, die die Namen von berühmten rumänischen, sozialistischen Personen oder von für die sozialistische Geschichtsschreibung wichtigen Daten erhielten.[1887] Wie schon 1934/35 war der Ausbau der Radialstruktur zu einem hierarchischen, konzentrischen Straßensystem vorgesehen und auch begrenzende Grünzonen wurden erneut projektiert.[1888] Die Stadt sollte zudem räumlich nach Funktionen („Arbeiten, Wohnen, Versorgen, Bilden und Erholen“) organisiert werden.[1889] Der Generalplan 1954 sah zudem den Bau von „Wohnblockbauten mit unterschiedlichem Höhenniveau“ vor, die als „komplexe[…] Struktureinheiten“ mit Wohnraum, Lebensmittelangeboten, medizinsicher Versorgung, Kinderbetreuung, Parks und anderen alltäglichen Nutzungsbereichen ausgestattet sein sollten.[1890] Diese großen Wohnquartiere sollten schwerpunktmäßig an der Peripherie geschaffen werden, wo noch Bauland frei war und sich die Bebauung nach dem Zweiten Weltkrieg in einem besonders schlechten Zustand befand. Diese Wohnkomplexe des gesellschaftlich-kollektiven Lebens – geplant für etwa 100.000-250.000 Personen – sollten die bestehende Stadtstruktur zum Stadtrand hin verdichten und bestehende Brachflächen füllen.[1891] Zusätzlich war eine Erweiterung der Bebauungsfläche entlang der Flüsse Colentina im Norden und der Dâmbovița im Süden vorgesehen.[1892] Auf Grund der starken Industrialisierung und der geplanten städtischen Funktionstrennung sowie zur Reduktion der Arbeitswege und des innerstädtischen Verkehrs wurden Wohngebiete und Industriestandorte oft am Stadtrand nebeneinander errichtet, was zu einer verstärkten Ausbildung von Industriezonen führte, die unmittelbar an Wohngebiete grenzten wie das Wohngebiet Bata Alba-Titan, das direkt an

[1885] Vossen 2004, S. 219.
[1886] Ebd., S. 219; Iosa 2011, S. 132.
[1887] Vossen 2004, S. 219; 1979 wurden die Sektoren 1 und 8 sowie 2 und 3 zusammengelegt, so dass Bukarest nun – und das ist bis heute der Fall – sechs Sektoren aufwies (Vossen 2004, S. 223f.).
[1888] Vossen 2004, S. 240f.
[1889] Ebd., S. 225.
[1890] Ebd., S. 222; ebd., S. 225; vgl. Lăzărescu 1977.
[1891] Vossen 2004, S. 222; ebd., S. 225; ebd., S. 228.
[1892] Ebd., S. 222f.

das Industriegebiet 23. August-Republica anschloss.[1893] Mit den neuen Wohnvierteln, in denen nun auch standardisierte Typenprojekte mit industriell vorgefertigten Bauteilen zum Einsatz kamen, wurden erstmals Areale mit einer deutlich höheren, vertikal orientierten Bebauungsstruktur geschaffen, die konzeptuell, bautechnisch und architektonisch-städtebaulich sowie innenarchitektonisch den internationalen, besonders aber in sozialistischen Ländern verbreiteten Entwicklungen im Bereich des Städte- und Wohnungsbaus entsprachen und für Bukarester Verhältnisse einen hohen Wohnraumstandard aufwiesen.[1894] Mit „dem Parteibeschluß ‚zur Konstruktion und Rekonstruktion der Städte und zur Organisierung der Aktivitäten im Bereich von Architektur und Urbanismus'" wurde bereits 1952 in Bukarest ein umfangreiches Wohnungsbauprogramm initiiert, das zusätzlichen Wohnraum schaffen, langfristig (bis zum Jahr 2000) den alten Wohnbestand ersetzen und Infrastrukturen verbessern sollte.[1895] Im Wohnungsbau stand dabei von Beginn an die Schaffung möglichster vieler, günstiger Wohnungen im Vordergrund. Prestigeprojekte wie die Bauphase I der Ost-Berliner Stalinallee, die noch Abwechslungsreichtum und Fassadendekorationen u.a. durch klassizistische Elemente zeigten, existierten in Bukarest kaum. Lediglich die Partei- und Staatselite ließ sich weniger standardisierte und großzügigere Villen, zumeist in einer modernen Formensprache wie die Vila „Lac 2" für die Ceaușescus in Bukarest Floreasca (1964) von Lăzărescu, aber auch in einer rumänische Elemente mit moderner Architektur kombinierenden Form wie in der von Lăzărescu entworfenen Villa in Snagov (1965), erbauen.

Gleichzeitig sah der Generalplan den Ausbau entlang der Magistralen, die architektonisch gerahmt und so räumlich definiert werden sollten, vor.[1896] Die Straßenrandbebauungen sollten dabei auf linearen Achsen angeordnet werden.[1897] Zu dicht bebaute oder unhygienische Zonen im innerstädtischen Bereich sollten in einer zweiten Etappe abgerissen und durch Grünflächen ersetzt werden, um so die Lebensqualität zu verbessern.[1898]

Darüber hinaus war an verschiedenen Stellen in der Stadt der Bau von Monumentalbauten vorgesehen (u.a. ein Nationaltheater entlang des Bulevardul Nicolae Bălcescu, ein neues Gebäude für den Ministerrat – näher am Victoria-Platz und mit einem „nationaleren" Charakter –, ein Sportstadium – und kein politisch-administratives Zentrum mehr wie 1934 – auf dem

[1893] Ebd., S. 225; Berindei 1966, S. 33ff.; siehe auch: „Der Spaziergang bis zu den ‚Grivita-Werken' führt uns an einer langen Reihe massiver Blocks mit Hunderten Wohnungen vorbei, mit breiten Grünflächen davor und schönen Kaufläden im Erdgeschoß" (Berindei 1966, S. 33).
[1894] Vossen 2004, S. 227; ebd., S. 237.
[1895] Ebd., S. 224f.; Peter Derer: Locuirea urbană: schiță pentru o abordare evolutivă, Bukarest 1985, zit. nach: Vossen 2004, S. 224.
[1896] Iosa 2011, S. 135.
[1897] Vossen 2004, S. 235.
[1898] Iosa 2011, S. 136.

Arsenalhügel sowie Statuen u.a. von Lenin und ein Denkmal für die „antifaschistischen Helden“ am heutigen Piața Unirii).[1899] Der Generalplan wurde vor der sowjetischen Akademie der Architekten präsentiert, um überprüfen zu lassen, ob der Plan den Charakter einer sozialistischen Stadt aufweise.[1900] Nach der Konsultation empfahl die Sowjetunion so u.a. die meisten Monumentalbauten erst in der Phase des zweiten Fünfjahresplans (1956-1960) zu realisieren, die Einwohnerzahl – wie schon in den 1930er Jahren – auf 1,5 Millionen statt der vorgesehenen 1,7 Millionen Menschen zu beschränken sowie zunächst den Wohnungsbau zu forcieren.[1901]

Der von den Generalplanern in Rumänien auf Grund von Finanzierungsschwierigkeiten verschobene Bau der Metro wurde nach der Rücksprache mit der Sowjetunion nun doch beschlossen und zwar zwischen dem Piața 28 Martie (heute: Piața Unirii) und dem Piața Bălcescu (auf dem Bulevardul Nicolae Bălcescu, mit der Kreuzung Bulevardul Regina Elisabeta/Carol I.).[1902] Der Bau der Metro wurde schließlich 1974 beim XI. Parteikongress der PCR verkündet und 1979 die Fertigstellung des ersten Bauabschnitts gefeiert.[1903] Die erste Linie (Semanatoaarea-Timpuri Noi) führte nun, wie bereits von Sfintescu und im Generalplan 1935 projektiert, entlang der Dâmbovița und damit annähernd parallel – und in unmittelbarer Nähe – zu der späteren zentralen Längsachse des Centru Civic.[1904] Wie später bei der Casa Poporului wird auch der Bau der Metro als nationale (bau-)technische Leistung Rumäniens bzw. der Rumänen präsentiert.[1905]

Die PCR-Führung war mit diesem Generalplan nicht zufrieden. Es wurden vor allem die fehlende Organisation und Hierarchisierung des Straßennetzes sowie die Vernachlässigung der Bebauung entlang der großen Straßen beklagt.[1906] So wurden in den folgenden Jahren bis Mitte der 1970er Jahre weiterhin Skizzen von verschiedenen Kollektiven für einen Stadtentwicklungsplan verarbeitet (u.a. von einer Gruppe um H. Maicu, T. Stanescu, R. Gherghel, R. Laurian, A. Ghinescu, I. Ciobotaru, N. Margarit, 1963).[1907] 1974 wurde zwar wiederum ein Generalplan für Bukarest vorgelegt, doch auch dieser brachte keine wesentlichen Veränderungen, außer einer Ausweitung des Bebauungsgebiets im Norden, nördlich der Colentina, wo

[1899] Ebd., S. 135.
[1900] Ebd., S. 135.
[1901] Ebd., S. 136f.; Statistisches Bundesamt Wiesbaden: Allgemeine Statistik des Auslandes. Länderberichte Rumänien, Stuttgart/Mainz 1967, URL: https://www.statistischebibliothek.de/mir/servlets/MCRFileNodeServlet/DEHeft_derivate_00036602/LB-Rumänien-1967-2.pdf;jsessionid=7423BE396E996A241ADECF785DEBFB5F (13.7.2019).
[1902] Iosa 2011, S. 136f.
[1903] Ebd., S. 152; Melcher 2009, S. 12.
[1904] Iosa 2011, S. 152.
[1905] Ebd., S. 152.
[1906] Ebd., S. 137 (Mitschrift der Tagungen des Ministerrates vom 1.6-8.6.1956).
[1907] Siehe: Iosa 2011, S. 138f.

zusätzlich Wohnensembles und Industriebetriebe geschaffen werden sollten, da immer noch Wohnraum fehlte und die Industrialisierung weiterhin Priorität hatte.[1908] Um die anhaltende Wohnungsnot zu beheben, wurde neben der Verhängung eines Zuzugsverbotes die stärkere Typisierung und der Bau komplett – und nicht nur teilweise – vorgefertigter, standardisierter Wohnbauten beschlossen, die lediglich rudimentär ausgestattet, aber etwas größer als noch in den 1950er und 1960er Jahren werden sollten.[1909] Bereits 1968 hatte Ceaușescu „‚cheap housing, built faster and with fewer costs'" gefordert und ein entsprechendes Dekret erlassen, so dass auch in den 1970er Jahren weiterhin vor allem der Wohnungsbau wie der Ausbau der Infrastruktur durch die Verbreiterung, Begradigung und den Neubau von Straßen fokussiert wurden, um nun endlich Bukarest als „westlich-moderne" Hauptstadt zu etablieren.[1910]

5. 4. 4. „Restrukturierung" Rumäniens unter Ceaușescu

Seit Mitte der 1960er Jahre zeigte sich mit der forcierten Industrialisierung eine erneut zunehmende Verstädterung, die vornehmlich mit einer Abwanderung aus der Landwirtschaft einherging.[1911] Neben Satellitenstädten, die ähnlich wie in der Sowjetunion im Zuge des Baus neuer Industriestandorte seit den 1950er Jahren entstanden waren, stand dabei vor allem Bukarest an der Spitze des Industrieausbauprogramms.[1912] In Bukarest stiegen die ohnehin kontinuierlich wachsenden Einwohnerzahlen auf Grund der zunehmenden Zahl an Arbeitsplätzen im Industriesektor rasant an (ca. 110.700 im Jahr 1965 und ca. 447.900 1982).[1913] Seit den frühen 1970er Jahren wurden sukzessive neue Baurichtlinien erlassen, die eine Neustrukturierung des Landes und der Landwirtschaft vorsahen. Diese eklatante baupolitische Neuausrichtung hatte weitreichende Veränderungen für die Architektenschaft und das Architekturgeschehen – auch für Bukarest – zur Folge. Im Juli 1972 verabschiedete die Rumänische Kommunistische Partei (PCR) die Direktive zur Systematisierung von Land, Städten und Dörfern, die 1974 durch das Systematisierungsgesetzt (L 58/1974) bestätigt wurde.[1914] Dieses Gesetz gab nun verbindliche Leitlinien vor, wie die Stadt bzw. das Dorf und die Architektur in ihren Grundzügen auszusehen hatten.[1915] Das Systematisierungsprogramm „sah die Schleifung ganzer Dörfer zum Zweck der nationalen ‚Homogenisierung' und die Zwangsansiedlung der Dorfbewohner in sogenannten agroindustriellen Zentren vor".[1916] Die Anzahl der Dörfer sollte

[1908] Vossen 2004, S. 222f.; Melcher 2009, S. 11.
[1909] Vossen 2004, S. 237f.; Melcher 2009, S. 12; Stefoi 1996, S. 2016.
[1910] Vais 2016, S. 172.
[1911] Sporea/Wädekin 1977, S. 125.
[1912] Vossen 2004, S. 217f.
[1913] Ebd., S. 215f.
[1914] Zahariade 2011, S. 119.
[1915] Vossen 2004, S. 258f.
[1916] Kaminsky 2018, S. 259.

damit drastisch reduziert werden, aber auch in den Städten wurde eine Konzentration in Wohnzentren parallel zu den Landwirtschaftszentren angestrebt. Im Zuge dessen wurden weitere Gesetze zur Durchsetzung dieser weitgreifenden Umstrukturierungs- und Umbaumaßnahmen erlassen wie die Gesetze über Wege (L 13/1974), über Straßen (L 37/1975), über die Systematisierung von Industrieplattformen (L 29/1975) oder über Investitionen (L 9/1980), die allesamt zu einer Zentralisierung des Genehmigungsprozesses von Bauprojekten sowie ihrer rechtlichen Rahmenbedingungen führten und eine umfassende Normierung der Architektur sowie des Städtebaus bedeuteten.[1917] Diese umfassende Normierung konnte auf Grund des Sturzes Ceaușescus zwar nicht mehr landesweit umgesetzt werden, aber seit Anfang der 1970er Jahre wurde in Bukarest in diesem Sinne der Umbau der Stadt begonnen.[1918]

Die ursprünglich aufgelockerte und durchgrünte Bebauung der Wohnquartiere wurde in Folge dessen vielerorts verdichtet, um mehr Wohnraum in der Stadt zu schaffen.[1919] Diese Wohnviertel wiesen dementsprechend bald weniger Grünflächen und Licht sowie eine geringere Luftzirkulation auf und waren zumeist mit einer zu geringen Anzahl an Lebensmittelgeschäften ausgestattet, so dass die Ende der 1970er Jahre steigende Nahrungsmittelknappheit hier besonders ausgeprägt und der Weg ins Stadtzentrum weit war.[1920] Auch die Straßenrandbebauung wurde seit Ende der 1960er Jahre zunehmend verdichtet: So wurden etwa seit 1968 Wohnkerne in die freien Parzellen entlang der Șoseaua Pantelimon eingefügt. Die bestehenden Lücken in der Bebauungsstruktur waren weitestgehend bis 1970 in der ganzen Stadt durch Wohnbauten geschlossen worden.[1921] Nach dem Erlass der Systematisierungsgesetze wurden diese Straßenzüge jedoch erneut großflächig modifiziert. So fand etwa in der Șoseaua Pantelimon zwischen 1973 und 1977 eine nun deutlich radikalere Umstrukturierung der Straße statt – die ohnehin dicht gestellten Wohnbauten mussten jetzt geschlossenen, kompakten Neubaufronten, die lediglich minimale Variationen in der Höhe zeigten, weichen, „die nur in den Zonen zu den Hauptkreuzungen und zu den hinter den Gebäuden liegenden Grünflächen Durchbrüche aufwiesen“.[1922] Diese sogenannte „Restrukturierung“, der radikale Abriss bestehender Gebäude und der Bau neuer Wohnungen in (zumeist Groß-)Plattenbauweise, führte in den 1970er Jahren zu der Ausbildung zahlreicher hermetisch geschlossener Straßenfronten entlang möglichst einer Fluchtlinie, so wie es Ceaușescu bei der dritten UARSR-Konferenz 1971 gefordert hatte.[1923] Entlang der begradigten und verbreiterten Magistralen entstanden

[1917] Zahariade 2011, S. 119.
[1918] Vossen 2004, S. 259.
[1919] Ebd., S. 221; Ebd., S. 229; ebd. S. 231.
[1920] Ebd., S. 229; ebd. S. 231.
[1921] Ebd., S. 242.
[1922] Ebd., S. 243f.
[1923] Ebd., S. 238; ebd. S. 242ff.

nun bis zu 15-stöckige Wohnbauten in Zeilenbauweise mit Ladengeschäften im Erdgeschoss, die die alte Bausubstanz ersetzten, überlagerten und/oder in die rückwärtigen Räume verdrängten.[1924]

Sowohl Boulevards als auch Plätze erhielten seit Anfang der 1970er Jahre kompakte Randbebauungen.[1925] Die Calea Moşilor, die bis in die Innenstadt reichte, wurde seit 1978 durch eine neue 8-11 stöckige Wohnbebauung mit Einzelhandel im Erdgeschoss (ca. 5500 neue Wohnungen) ersetzt.[1926] Mit dem Bulevardul Dimitrie Cantemir war erst Mitte der 1960er Jahre eine „neue Verkehrsader" als südliche Verlängerung der Nord-Magistrale, die über den Piaţa Roma bis zum Piaţa Victoriei und nun südlich über den Piaţa Unirii hinweg führte, entstanden, die ebenfalls eine dichte, beidseitige Zeilenrandbebauung erhielt.[1927] Die innerstädtischen Straßen waren, anders als die zur Erschließung der Neubaugebiete gebauten Straßen, bis Ende der 1960er Jahre nur teilweise verbessert worden, so dass zu Beginn der 1970er Jahre immer noch etwa 30 Prozent aller Straßenkilometer aus planierten Lehmbahnen bestanden und nur wenige asphaltierte Straßen existierten – das sollte sich mit dem Bau des Bulevardul Dimitrie Cantemir sowie dem Ausbau der Hauptstraßen ändern.[1928] Die Planung eines konzentrischen Straßensystems fand weiterhin keine konkrete Umsetzung, jedoch war das Straßennetz durch Asphaltierungen, Unterführungen, Verbreiterungen, Begradigungen und den Ausbau der Radialerschließungen der Industriezonen bis in die 1970er Jahre hinein bereits laufend verbessert, hierarchisiert und in der schon angelegten Radial- und Magistralenstruktur ausgebaut worden.[1929] Zentrales Element war dabei die vierspurige Magistrale geworden, die sich nun besonders in den 1970er Jahren durch die Verbreiterung und Begradigung bestehender Boulevards und den Ausbau schmalerer Straßen durchsetzte.

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre rückte zusätzlich die Neuorganisation des Stadtzentrums in den Fokus, da die Straßenrandbebauungen mit Wohngebäuden immer weiter ins Zentrum geführt wurden.[1930] Die zunächst als theoretische Überlegungen innerhalb der Architektenschaft ausgetragenen Diskussionen über diese Neugestaltung des Bukarester Zentrums sowie entsprechende Diskurse wurden größtenteils in der einzigen Fachzeitschrift, der Arhitectura, veröffentlicht.[1931] Als 1973 eine städtische Umfrage über die Entwicklung Bukarests und mögliche Entwicklungsrichtungen des innerstädtischen Gebiets an 130 Spezialisten geschickt

[1924] Ebd., S. 244.
[1925] Ebd., S. 242ff.; Ellger 1999, S. 90f.; Melcher 2009, S. 11; vgl. etwa: vgl. Şoseaua Serban Voda, Bulevardul 1. Mai, Şoseaua Giulesti, Şoseaua Ştefan Cel Mare, Bulevardul Armata Poporului, Piaţa 30 Decembrie, Platz um Sala Palatului.
[1926] Vossen 2004, S. 244.
[1927] Berindei 1966, S. 17.
[1928] Vossen 2004, S. 240.
[1929] Ebd., S. 240f.
[1930] Iosa 2011, S. 141.
[1931] Ebd., S. 141.

wird – anstatt Befragungen der Bevölkerung durchzuführen –, markiert dies den Anfang des gesteigerten Interesses des Regimes an den Bukarester Zentrumsplanungen.[1932] „Une autre étude de 1973 propose plusiers schémas de développement possible du système des pôles d'intérêt (directions de développement); une des variantes correspond à la solution qui sera choisie pour l´aménagement du Centre civique des années 1980".[1933] Zwischen 1974 und 1976 wurden zudem am Institut für Architektur der Ion Mincu Universität – im Auftrag der Stadt Bukarest – mehrere Studien zur Definition und Eingrenzung des historischen Stadtzentrums anhand verschiedener Kriterien wie architektonisch, evolutionär, erinnerungsbedingt (historisches Zentrum, historische Zone, zentraler Kern, zentrale Zone) angestellt, wobei auch Teile der Bevölkerung befragt wurden.[1934]

Am 4. März 1977 ereignete sich ein schweres Erdbeben in dem etwa 150 km nordöstlich von Bukarest gelegenen Vrancea, das besonders für Bukarest weitreichende Zerstörungen zur Folge hatte und insgesamt etwa 1500 Menschen das Leben kostete.[1935] In der Forschungsliteratur wie in den Tageszeitungen wird dieses Erdbeben zumeist als Beginn der Planungen für das Bukarester Centru Civic angeführt. Die Zahl der eingestürzten Gebäude belief sich in Bukarest auf etwa 35 – die meisten von ihnen befanden sich in dem innerstädtischen Bereich des Lispcani Viertels um den Curtea Veche.[1936] Nur zwei dieser zerstörten Gebäude waren nach dem letzten Erdbeben in Bukarest 1940, nach dem neue Erdbeben-Baurichtlinien erlassen worden waren, erbaut worden.[1937] Darüber hinaus wurden allerdings zahlreiche weitere Gebäude unterschiedlich stark beschädigt – neuere Wohngebäude wiesen zumeist nur vereinzelt Risse auf.[1938] Neben den zerstörten oder beschädigten Architekturen wurden in der Folge vermutlich auch mehrere durch die rumänischen Behörden einfach für zerstört erklärt.[1939]

Iosa hat bereits darauf hingewiesen, dass das Thema der Bukarester Zentrumsgestaltung Mitte der 1970er Jahre populär war und das Erdbeben 1977 lediglich „crée uniquement le cadre propice pour qu´un aménagement majeur soit agréé par la population bucarestoise".[1940] Es ist nicht mit Gewissheit zu sagen, ob das Centru Civic auch ohne das Erdbeben realisiert worden wäre, aber vieles – wie die Mitte der 1970er Jahre staatlich finanzierten Studien über die Erfassung des historischen Zentrums sowie die (Bau-)Politik der 1970er Jahre – spricht definitiv

[1932] Ebd., S. 141; siehe auch: Lupu/Popescu-Criveanu/Stanescu/Guarneri/Dumitrescu: Centrul actual al municipiului Bucuresti, in: Arhitectura 5/1973, S. 104-109 (vgl.: Iosa 2011, S. 215).; Über die Auswahlmechanismen dieser 130 Spezialisten oder ihre Identität ist nichts bekannt.
[1933] Iosa 2011, S. 141.
[1934] Ebd., S. 141f.
[1935] Vossen 2004, S. 218; Melcher 2009, S. 12; Leeds 1977, S. 1; ebd., S. 4.
[1936] Ebd., S. 5; ebd. S. 17.
[1937] Ebd., S. 8ff.
[1938] Ebd., S. 7; ebd., S. 18.
[1939] Vossen 2004, S. 262; Melcher 2009, S. 12; Vgl. auch: Leeds 1977, S. 14.
[1940] Iosa 2011, S. 143.

dafür.[1941] Wenn Vossen behauptet, dass Bukarest nach dem Erdbeben „am Anfang einer neuen Entwicklungsphase, in der das Konzept eines radikalen urbanen Um- und Wiederaufbaus bestimmend wurde“, gestanden habe, folgt er damit dem medial verbreiteten Topos der Planungen des Centru Civic.[1942] Der radikale Umbau hatte bereits in den frühen 1970er Jahren mit dem Abriss kompletter Straßenzüge begonnen, wobei sich die Planungen – nun vielmehr folgerichtig – auch auf das Zentrum erstreckten.

5. 5. Das Centru Civic und die Casa Poporului

„Heute, den 25. Juni 1984, haben wir im 40. Jahr der Begehung der Revolution der sozialen und nationalen Befreiung, der freien und unabhängigen Entwicklung Rumäniens die Bauarbeit am Haus der Republik und am Boulevard Sieg des Sozialismus eröffnet, großartige und lichtvolle Schöpfungen dieser Epoche tiefgreifender erneuernder Umgestaltungen, Monumentalbauten, die Jahrhunderte überdauern werden als ein eindrucksvolles Zeugnis des Willens der Bewohner von Bukarest, des ganzen rumänischen Volkes, der Hauptstadt des Landes, unserem sozialistischen Vaterland Würde und Größe zu verleihen“.[1943] (Ceaușescu bei der Grundsteinlegung)

5. 5. 1. Umbau der Bukarester Innenstadt

Die Entscheidung über die Restrukturierung des Bukarester Zentrums teilte Nicolae Ceaușescu einer Gruppe von Architekten und Planern gut zwei Wochen nach dem Erdbeben in einem Treffen am 22. März 1977 mit.[1944] Über die Umstrukturierungsmaßnahmen wurde die Öffentlichkeit in der Folge wenig informiert.[1945] Seit Mai 1977 wurden erste Abrissarbeiten durchgeführt – flächendeckend seit Anfang 1984.[1946] Für den Neubau des politisch-administrativen Zentrums zwischen dem Arsenalhügel und dem Piața Unirii, südlich der Dâmbovița, wurden etwa 20-25 Prozent der Innenstadt abgerissen, was die Zwangsumsiedlung von rund 40.000 Menschen notwendig machte (Abb. 73).[1947] Nicht nur zahlreiche Wohnungen, sondern auch historische Kirchen, Synagogen und andere öffentliche Bauten wie das Staatsarchiv wurden in Folge dessen abgetragen. Die aus dem 16. Jahrhundert stammende Klosteranlage Mihai Vodă, eines der ältesten bis dato erhaltenen Bukarester Gebäude, auf dem Areal

[1941] Ebd., S. 141.
[1942] Vossen 2004, S. 262.
[1943] Zit. nach: Melcher 2011, S. 6.
[1944] Panaitescu 2017, S. 24.
[1945] Ebd., S. 24.
[1946] Vossen 2004, S. 264; Melcher 2009, S. 13.
[1947] Ebd., S. 13; Vossen 2004, S. 265.

des heutigen Park Izvor wurde trotz weltweiter Proteste abgerissen, die dazugehörige Kirche sowie ein Glockenturm blieben erhalten und wurden wie auch andere Kirchen transloziert.[1948] Der Hügel Michael des Woiwoden (Dealul de la Mihai Vodă) wurde anschließend eingeebnet und sein gesamter historischer Altbaubestand zerstört.[1949]

Das Areal des Centru Civic erstreckte sich über eine Länge von knapp fünf Kilometern und eine Breite von 500 bis 2500 Metern.[1950] Hier sollten nun bisher in der Stadt verteilte Regierungs- und Parteiorgane – Ministerrat, Staatsrat (bzw. große Nationalversammlung), Politbüro – in einem nach Plänen Anca Petrescus ausgeführten Gebäude, der Casa Poporului, versammelt werden (Abb. 74). Die Casa Poporului befindet sich auf dem 18 Meter über Bodenniveau gelegenen Arsenalhügel (Dealul Arsenalului, auch: Uranus-Hügel bzw. Dealul Uranus oder Dealul Spirii). In der Vergangenheit hatten sich auf dem Arsenalhügel u.a. für kurze Zeit der Curtea Nouă befunden, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Arsenal und in den 1920er Jahren wurde hier das wichtigste Bukarester Sportstadion Stadionului Republicii (ANEF) errichtet (in den 1930er Jahren durch Horia Creangă umgestaltet), das wegen des Baus der Casa Poporului schließlich abgerissen wurde.[1951]

Darüber hinaus war der Bau einer zentral auf die Casa Poporului zulaufenden, etwa vier Kilometer langen Magistrale (Bulevardul Victoria Socialismului) vorgesehen, die vor diesem Gebäude in einem halbrunden Platz (Piața Constituției) unter dem Niveau des Arsenalhügels für Massenkundgebungen endete.[1952] Entlang dieses Boulevards des Sieges des Sozialismus war – wie auch im restlichen Centru Civic – der Bau von Wohngebäuden, Einzelhandelsgeschäften, Ministerien, staatlichen Instituten und Kulturbauten geplant (Abb. 75).[1953] So waren die Rumänische Nationalbibliothek, deren Bau 1986 unter der Leitung Cezar Lăzărescus begonnen und nach dessen Tod 1987 von seinem Team fertiggestellt wurde, und das am Bulevardul Victoria Socialismului gegenüber gelegene Kaufhaus Junior (1987 eingeweiht; 2006 zog hier nach einem Umbau der Bukarester Bezirksgerichtshof ein) Elemente des Bauprogramms.[1954] Auch die Monumentalbauten des Hauses für Wissenschaft und Technologie (heute: Academia Română), die später sogenannte „Casa Radio“ (heute: Dâmbovița Center), in der das Nationalmuseum für Geschichte der Sozialistischen Republik Rumänien untergebracht werden sollte, ein Hotel sowie ein Kongress- und Erholungszentrum gehörten zu dem neuen Centru Civic (Abb. 76). Alle Monumentalbauten des Centru Civic wurden wie auch die

[1948] Müller 2018; Scherle 2018; Vossen 2004, S. 265.
[1949] Ebd., S. 265.
[1950] Auch nachfolgend: Ebd., S. 263; ebd. 267; Melcher 2009, S. 13; Ellger 1999, S. 91; Iosa 2006, S. 59.
[1951] Giurescu 1966, S. 103f.
[1952] Melcher 2009, S. 14
[1953] Ebd., S. 14; Vossen 2004, S. 265ff.; ebd., S. 272ff.
[1954] Auch nachfolgend: Iosa 2011, S. 16.

Casa Poporului nicht (vollständig) fertiggestellt, dennoch weihte man manche von ihnen, wie zuerst am 26. Januar 1988 anlässlich des 70. Geburtstags Ceaușescus die Casa Poporului, offiziell ein.[1955]

Dieses „Konstruktionsprogramm" bewertete Petrescu in ihrem Vortrag in München 2006 als „sehr ehrgeizig" und wies darauf hin – es sollte angemerkt werden dass sie kein perfektes Deutsch spricht –, dass es „sich auf das Endwerk von bedeutende[n] staatliche[n], kulturellen, touristischen und gewerblichen Gebäuden" bezog.[1956] Das am Piața Unirii erst Mitte der 1970er Jahre errichtete Kaufhaus Unirea (1976) wurde im Zuge des Centru Civic Projekts ebenfalls umgebaut und an die neue Umgebungsbebauung angepasst wie auch das Nationaltheater (durch Cezar Lăzărescu).[1957]

Anders als die sich zu dieser Zeit international verbreitende Architektur- und Städtebautheorie der Erhaltung historischer Bausubstanz und der historischen Stadt wurde in Bukarest mit dem Bau des Centru Civic ein großflächiger, urbanistisch-architektonischer Eingriff vorgenommen, der Teile der historischen Bausubstanz zerstörte und stattdessen ein neues politisch-administratives und kulturelles Zentrum schuf.[1958] Allerdings handelte es sich für die Bukarester – auch für zeitgenössische Historiker – bei diesem Innenstadtbereich, der abgerissen worden war, zwar um ein historisches Areal, jedoch um keines, das als historisches, architektonisches oder soziales Zentrum wahrgenommen wurde (Ergebnis der Umfrage der Ion Mincu Universität Mitte der 1970er Jahre).[1959] Der von der Bevölkerung als Zentrum rezipierte Bereich nördlich der Dâmbovița, entlang der Calea Victoriei und der Nordspange der unter Carol I. geplanten Nord-Süd-Achse, blieben erhalten. Die Architektur vor dem 19. Jahrhundert galt weitestgehend als türkisch und damit nicht als rumänisch und wurde – bis auf vereinzelte Kirchenbauten und ein Krankenhaus im Brâncoveanu-Stil aus dem 19. Jahrhundert – nicht als schützenswerter historischer Bestand angesehen.[1960]

5. 5. 2. Umgebungsbebauung

Die Casa Poporului auf dem Arsenalhügel ist weitläufig von Grün- und abschnittsweise Parkplatzflächen umgeben und durch eine umlaufende Mauer abgeschlossen. Die massive, verputze Betonmauer wird an den Ecken und den Schmalseiten durch Metalltore geöffnet, von denen asphaltierte Wege zur Casa Poporului führen. Im Westen wird das Palastareal durch die Strada Izvor begrenzt. An dieser Straße, unmittelbar hinter dem Palastgelände, liegt auf einer

[1955] Klein/Göring 1995, S. 90.
[1956] Petrescu 2006.
[1957] Melcher 2009, S. 14; Vossen 2004, S. 263., Iosa 2006 S. 57.
[1958] Ruland 2015, S. 521f.
[1959] Popa 2016, S. 176f.
[1960] Ebd., S. 176f; Iosa 2006, S. 55f.

Anhöhe die 1939 nach Entwürfen Diuliu Marcus errichtete Allgemeine Militärakademie (heute: Ministerul Apărării Naţionale).[1961] Vor der Akademie wurde im August 1957 das „Denkmal der Helden des Vaterlandes“ der Bildhauer M. Butunoiu, Z. Baicoianu, T.N. Ionescu und I. Damaceanu – in Erinnerung an die rumänischen und sowjetischen Soldaten, die gemeinsam gegen den Faschismus und für die „Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes“ gekämpft hätten – aufgestellt, das auch während der Regierungszeit Ceaușescus erhalten blieb.[1962] Im Norden schließt an das Haus der Republik der Bulevardul Naţiunile Unite an. Dieser trennt den Palast von dem im Zusammenhang mit dem Centru Civic angelegten Parcul Izvor (1984-1985), der unmittelbar an die Dâmbovița anschließt.

Nordwestlich der Casa Poporului, etwa 2,5 Kilometer Luftlinie entfernt, befand sich zudem der Cotroceni Palast, der in den 1970er Jahren durch Nicolae Vlădescu renoviert und umgebaut und von Ceaușescu als Gästehaus genutzt wurde. Der Ende des 19. Jahrhunderts unter Carol I. nach Entwürfen Paul Gottereaus erbaute Palast „came to be known as a center for the romanian reunification spirit” und wurde in diesem Bedeutungsgehalt nach dem Ersten Weltkrieg erneut gesteigert, als hier 1918 der Vertrag von Bukarest unterschrieben wurde, der Rumäniens Fläche durch Landzugewinne etwa verdoppelte und so zu „Großrumänien“ machte.[1963] In Folge dieses neuen Status wurde der französisch-eklektizistische Schlossbau durch Grigore Cherchez im neorumänischen Stil modifiziert (Abb. 77).[1964] Seit 1949 hatte der Palast als Versammlungsort der kommunistischen Jugendorganisation fungiert, in der auch Ceaușescu tätig war.[1965] Im Zuge der Abrissarbeiten für das Centru Civic wurde die Cotroceni-Kirche (aus dem 17. Jahrhundert) vor dem Palast abgerissen.[1966]

Auf der südlichen Seite wird der Bauplatz des Hauses der Republik durch die parallel zu ihm verlaufende Calea 13 Septembrie begrenzt. Auf der hier dem Palast gegenüberliegenden Straßenseite befindet sich die ebenso zum Bauprogramm des Centru Civic gehörende Academia Română, deren Hausherrin die Vorsitzende der Akademie der Wissenschaften, Elena Ceaușescu, war, die die PCR-Propaganda zur „Gelehrten von Weltruhm“ stilisierte.[1967]

Im Osten schließt der Bulevardul Libertăţii (früher: Bulevardul Izvor-Coşbuc) den längsrechteckigen Bauplatz der Casa Poporului ab. Der Ostseite der Casa Poporului ist zentral der Piața Constituției sowie der Bulevardul Victoria Socialismului vorgelagert. Die Ostfassade des Hau-

[1961] Berindei 1966, S. 37f.
[1962] Ebd., S. 37; Jung 2016, S. 88.
[1963] Homepage des Museums Cotroceni Palast, URL: http://www.muzeulcotroceni.ro/istoric/1_palatul_cotroceni/palatul_cotroceni_eng.html; Hannover 2007 (23.6.2019), S. 231.
[1964] Homepage des Museums Cotroceni Palast, URL: http://www.muzeulcotroceni.ro/istoric/1_palatul_cotroceni/palatul_cotroceni_eng.html (23.6.2019); Hannover 2007, S. 231.
[1965] Ebd., S. 231.
[1966] Iosa 2006, S. 56.
[1967] Vossen 2004, S. 271.

ses der Republik gibt sich schon allein auf Grund dieser städtebaulichen Integration als Hauptfassade des Gebäudes zu erkennen. Die urbanistische Gestaltung des Palast-Areals ist auf das Zentrum dieser Fassade ausgerichtet.

5. 5. 3. Wettbewerbe zur Umgestaltung Bukarests

5. 5. 3. 1. „Architekturwettbewerb"

Bereits am 22. März 1977 „erteilte Ceaușescu auf einer Arbeitsberatung beim Zentralkomitee der Rumänischen Kommunistischen Partei, die sich mit dem Wiederaufbau der Stadt Bukarest beschäftigte, die Weisung ‚daran zu schreiten, in der Hauptstadt ein neues politisch-administratives Zentrum des Landes zu errichten', das gemeinsam mit weiteren Bauten ‚der Hauptstadt höhere urbanistische und architektonische Eigenschaften und Werte verleihen' sollte – wie in der Tageszeitung Neuer Weg nachzulesen war". [1968] Planer und Architekten erarbeiteten schließlich in Kollektiven seit 1977 Pläne für die Umgestaltung dieses etwa sieben Quadratkilometer großen Gebiets südlich der Dâmbovița – die im Zuge dessen ein neues Flussbett erhielt.[1969] Erste Fundament- und Vorarbeiten wurden 1983 ausgeführt. Die Grundsteinlegung der Casa Poporului fand 1984 statt. Wie diese Wettbewerbe für das Centru Civic und die Casa Poporului exakt verliefen, wie sich die konkrete Organisations- und Bewertungsstruktur darstellte, ist bisher auf Grund der schlechten Quellenlage nicht detailliert nachvollziehbar. Die via (Fach-)Literatur sowie (Fach-)Vorträgen kommunizierten Hinweise auf die Wettbewerbsabläufe entstammen vorwiegend der „oral history" und vor allem der im Umfeld des Palastprojekts arbeitenden Architektinnen und Architekten. Anhand dieser Materialien soll nachfolgend der Versuch unternommen werden, die Wettbewerbs- bzw. Entwurfsgeschichte zu skizzieren.

Zwischen 1977 und 1979 wurde zunächst ein geschlossener Wettbewerb in mehreren Etappen abgehalten, der laut Anca Petresu den „Entwurf einer urbanistischen Komposition entlang einer neuen 4 km langen Ost-West Stadtachse" zum Ziel hatte.[1970] Im Anschluss daran wurde erneut ein Wettbewerb für die Casa Poporului veranstaltet, bei dem Anca Petrescu nach eigener Aussage im Februar 1982 als Siegerin hervorging.[1971]

Für die Teilnahme an dem geschlossenen „Wettbewerb" für ein politisches und administratives Zentrum wurden noch im März 1977 Einladungen an rumänische Architekten verschickt.[1972] In dieser urbanistischen Etappe ging es vor allem um die Anordnung und Lage der

[1968] Melcher 2011, S. 7.
[1969] Vossen 2004, S. 263; Melcher 2009, S. 13f.
[1970] Petrescu 2006.
[1971] Ebd.
[1972] Zahariade 2011, S. 126; Iosa 2011, S. 162.

Gebäude zueinander.[1973] Im Frühjahr 1977 fand die erste Präsentation der Entwürfe statt.[1974] Wahrscheinlich nahmen 17 Architekten und ihre Teams an dieser Wettbewerbsphase teil.[1975] Bei den eingeladenen Architekten handelte es sich fast ausschließlich um die führenden, namhaften, in den Bukarester Architektur-Institutionen – Architekturinstitut der Ion Mincu Universität und UAR sowie in den zentralen staatlichen Planungsinstituten – vertretene Architekten.[1976] Eine Ausnahme stellte die spätere Wettbewerbssiegerin Anca Petrescu dar, die als Leiterin des „Jugendkollektivs" (Colectivul Tineretului) in Erscheinung trat.[1977] Es ist bekannt, dass neben dieser Gruppe junger Architekten Kollektive unter der Leitung Lăzărescus, Octav Doicescus, Ascanio Damians, Constantin Iotzus, Constantin Săvescus, Nicolae Porumbescus sowie Victor Aslans teilgenommen haben.[1978] Lăzărescus Rolle in dem Wettbewerb wurde bisher nicht näher untersucht, doch offenbar tritt er von Beginn – und passend zu seiner zentralen Rolle in den Bukarester Architekturinstitutionen – als zwischen Parteiführung und Architektenschaft vermittelnde Instanz auf, gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Constantin Jugurica (Sekretär in der Architektenunion).[1979]

Die Bukarester Architektin und Architekturprofessorin Ana Maria Zahariade, die nach 1967 in Bukarest als Assistentin von Mircea Alifanti tätig war, schreibt über die eingereichten Entwürfe: „However, the one feature they all shared was their huge scale".[1980] Sie führt aus, dass zu diesem Zeitpunkt noch kein konkreter Bauplatz definiert worden war und dass es auch sonst kaum Angaben über Programm, Funktion, Umfang oder einen Finanzierungsrahmen gegeben habe.[1981] Ebenso existierten weder eine Jury, noch wurde bei den Präsentationen – die dann vor allem auf Wunsch Ceaușescus im Medium des Modells stattfanden – ein Gewinner/eine Gewinnerin bekannt gegeben.[1982]

[1973] Petrescu 2006.
[1974] Niculae 2012, S. 9 (hier: 28. April); Zahariade 2011, S. 126.
[1975] Ebd., S. 126; Iosa 2011, S. 162; Hier findet sich die Angabe von 15 Architekten: Niculae 2012, S. 9; Zahariade 2011, S. 126 spricht von fast 18; Iosa 2011, S. 162: 17; Iosa 2006, S. 51: fast 18.
[1976] Iosa 2011, S. 162; Zahariade 2011, S. 121.
[1977] Niculae 2012, S. 9; Anca Petrescus damaliger Arbeitgeber: Bukarester Bauzentrum („Centrale de constructions de Bucarest", in: Iosa 2011, S. 162).
[1978] Nach Nicolae Vlădescu bestand das Jugendkollektiv aus sieben Personen (Iosa 2011, S. 218).; Kataloge des IAIM dazu unzugänglich; Iosa 2011, S. 162; Ștefan Lungu taucht immer wieder als zentrale Informationsquelle (bei Iosa, Zahariade, Maxim) auf, er war vor seinem Tod 2008 Direktor der Uniunii Arhitectilor din Romania und Professor an der Ion Mincu Universität für Architektur und Städtebau sowie Gründungsmitglied des Architektenordens in Rumänien und der Bukarester Niederlassung des O.A.R (siehe: Anunt de deces prof. dr.arh. Stefan Lungu, in: Ordinul Arhitecților din România, URL: https://www.oar-bucuresti.ro/anunturi/2008/12/04/a/ (25.7.2019)); Ștefan Lungu war nach eigener Aussage Teilnehmer der ersten Wettbewerbsrunde des Centru Civic (Iosa 2011, S. 163).
[1979] Iosa 2006, S. 52; Wettbewerb über UAR bekannt gegeben (UAR Präsident = Lăzărescu); Niculae 2012, S. 9.
[1980] Zahariade 2011, S. 126.
[1981] Ebd., S. 124ff.
[1982] Ebd., S. 126.

Im Juni 1977 präsentierte das Kollektiv um Petrescu ein erstes Modell (Abb. 78).[1983] Es fällt auf, dass hier zwei monumentale, gegenüberliegende Gebäude eine zentrale Achse, den späteren Boulevard des Sieges des Sozialismus, definieren. Während das Gebäude im Hintergrund mit dem zentral erhöhten, vertikal orientierten Flachquader-Volumina an die Hauptfassade der späteren Casa Poporului erinnert, sind es bei der Anlange im Vordergrund die schräg ausgreifenden Arme und der auf der Straßenachse liegende, hinter der Hauptfassade angeschlossene Rundsaal, die dem späteren Ausführungsentwurf ähnlich sind. Der Platz vor dem Palast im Vordergrund stellt noch eine Mischform aus rundem und pentagonalem Platz dar und zeigt nicht wie später einen halbkreisförmigen Platz. Der Piața Unirii ist asymmetrisch ausgebildet und gen Süden mit einem weiteren, den Platz hier fassenden, zentralen Gebäude umbaut. Die restliche Straßenrandbebauung als mehrgeschossige Zeilenbebauung erinnert an die späteren Anlagen, wenn sie sich hier auch noch in einer weniger geschlossenen Form zeigen.[1984] Nach Iosa schlug das Kollektiv Petrescu hier ein dreimal größeres Hauptgebäude vor als die anderen Kollektive – eine Idee, die bei den folgenden Projektierungen beibehalten wurde und bei Ceaușescu offenbar Anklang fand.[1985] Ascanio Damian entwarf beispielsweise ein weniger monumentales Ensemble mit einer aufgelockerten, weniger dicht bebauten Struktur, wobei das zentrale Gebäude als Hochhaus mit einem x-förmigen Grundriss ausgebildet und neben dem schon existierenden Stadion auf dem Arsenalhügel asymmetrisch eine Rundhalle angeordnet ist, die nicht auf der auch hier linearen Straßenachse, die Wettbewerbsbedingung war, liegt.

Im Oktober 1977 legte das Kollektiv um Petrescu einen neuen Entwurf vor.[1986] Das Haus der Republik war nun als Ensemble projektiert, wobei ein geschlossener, quadrischer, homogen durch Vertikalstreben gegliederter Riegel die zentrale Straßenachse, die in einen Rundplatz mit trapezförmiger Treppenanlage überführt wurde, abschloss (Abb. 79). Im Westen folgte, vermittelt über einen seitlich unregelmäßig bebauten längsrechteckigen Platz, ein großer, flachquadrischer und zentral überkuppelter Saal auf den Hauptfassadenriegel. Die Kuppelhalle schloss an das schon existierende Stadion an.[1987] Die zentrale Straßenachse war erneut mit einer geschlossenen, aber heterogeneren Randbebauung versehen und den Abschluss der Straßenachse gegenüber vom Palast bildete wiederum ein Monumentalbau aus nun zusammengesetzten, geometrischen Volumina: ein Flachquader in der Mitte, zwei dazu orthogonal angeordnete Flachquader und darauf stehend eine rechteckige Fassadenscheibe, dahinter eine Rundkuppel, in die ein höherer zylindrischer Baukörper ausgriff.

[1983] Iosa 2011, S. 162f.
[1984] Siehe auch: Iosa 2011, S. 162f.
[1985] Ebd., S. 163.
[1986] Ebd., S. 163.
[1987] Siehe auch: Ebd., S. 163.

Doicescu entwarf für diesen Durchgang eine ähnlich monumentale, eklektizistische, konstruktivistisch-klassizistisch anmutende Anlage mit einem zentralen Hochhausriegel und vorgelagertem, längsovalem Platzensemble à la Bernini mit einer asymmetrisch installierten massiven Säule und Kolonnaden, die sich im Erdgeschossbereich durch die gesamte Anlage ziehen. Neben dem Hochhausriegel befindet sich hier eine Kuppelhalle aus ineinander verschachtelten Volumina. Monumentale Scheibenhochhäuser – mal als geschlossene Straßenfront, mal unterbrochen – rahmen die Straßenachse.

Nach dieser Präsentation im Herbst 1977, bei der es weder eine Jury noch Gewinner dieses „Einladungs-Wettbewerbs" gegeben habe, lautete die auf Ceaușescu zurückgehende Anweisung an die Kollektive offenbar, dass die Anzahl der Lösungsvorschläge zu reduzieren sei.[1988] Ceaușescu war „in allen Projekt- und Ausführungsphasen" maßgeblich und dann letztlich ausschließlich für alle Entscheidungen den Palastbau betreffend zuständig.[1989] Nicht alle Teams beteiligten sich im weiteren Wettbewerbsverlauf, manche wechselten die Gruppe und andere, wie das Kollektiv um Octav Doicescu und um Nicolae Iotzu, schlossen sich zusammen (mit Ștefan Lungu, Franz Echeriu, Petre Ciuta) oder wurden möglicherweise zwangsvereinigt, wie es beim Wettbewerb zum Palast der Sowjets der Fall gewesen war.[1990] Es blieben anschließend offenbar noch sechs Kollektive übrig.[1991] Nach Iosa, die sich auf den am Wettbewerb beteiligten Architekten Ștefan Lungu beruft, hätten im weiteren Verlauf, nachdem immer neue Vorstellungen Ceaușescus kommuniziert worden seien, die meisten Kollektive aufgegeben, so dass sich letztlich nur noch die Kollektive um Anca Petrescu sowie um Cezar Lăzărescu an Projektentwürfen beteiligten.[1992] Zahariade schildert, dass Lăzărescu die anderen Teams zur Aufgabe gezwungen habe oder sie sich ihm angeschlossen hätten; konkret habe sie beobachtet, wie Lăzărescu als Präsident der Union Rumänischer Architekten und Rektor der Ion Mincu Universität das Team Doicescu/Iotzu zur Aufgabe zwang.[1993] Auch wenn diese Behauptung Zahariades nicht belegbar ist, kann kein Zweifel daran bestehen, dass Lăzărescu neben Petrescu bei dem Centru Civic und dem Palastprojekt eine herausragende Rolle spielte und es diese beiden Kollektive sind, die im Frühjahr 1978 neue Modelle präsentierten.

Im März 1978 zeigte das Kollektiv Petrescu ein neues Modell, aus dem dann das spätere Centru Civic, das Regierungszentrum mit dem Haus des Volkes, hervorgehen sollte (Abb. 80).[1994] Bei diesem Entwurf wurde erneut am östlichen Ende des Boulevards ein Gebäude als

[1988] Zahariade 2011, S. 126.
[1989] Melcher 2009, S. 14; Radu 1993, S. 60.
[1990] Zahariade 2011, S. 126.
[1991] Iosa 2006, S. 52.
[1992] Iosa 2011, S. 163; Lăzărescu war 1970 Direkuor der Ion Mincu Universität für Architektur und Städtebau geworden, 1971 Präsident der Union Rumänischer Architekten.
[1993] Zahariade 2011, S. 127.
[1994] Iosa 2011, S. 163.

räumliches Pendant zum Haus der Republik entworfen, das in den nachfolgenden Planungen nicht mehr vorkommt.[1995] Anstatt dieses Gebäudes im Osten sollte später ein Platz mit einem Monument des Sieges des Sozialismus realisiert werden, das jedoch nie ausgeführt wurde.[1996] An der Nordseite des Palastes – der nun einen symmetrischen Solitär mit vier niedrigeren Seitenbebauungen, die den Ecken eines zentralen, längsrechteckigen und höheren Quaders vorgelagert sind, zeigt und darin der späteren Palaststruktur, die dann allerdings verschachtelter und zur Fassade ausgerichtet ist, ähnlich ist – fehlt noch der später hier an der Dâmbovița realisierte Park. Stattdessen befinden sich an dieser Stelle weiterhin Hochhäuser.[1997] Auch die den rechteckigen und nach Osten rund abschließenden Platz beidseitig rahmenden Monumentalbauten wurden so nicht realisiert, aber das südliche der beiden Vorplatz-Gebäude wurde später in ähnlicher Weise – etwas weiter nach Süden versetzt – als Rumänische Wissenschaftsakademie errichtet. Auch der Platz Unirii wurde nach den Wettbewerben vergleichbar wie hier, als Rundplatz mit Brunnen, ausgeführt.

Das Kollektiv um Lăzărescu stellte im Mai 1978 sein Projekt eines Regierungszentrums vor, das der axialen, symmetrischen Anlage Petrescus ähnlich war und ebenso einen zentralen Brunnenplatz sowie ein symmetrisch-monolithisches Palastgebäude, bestehend aus niedrigeren Seitenflügeln und einem höheren, quadrischen, zentralen Baukörper, zeigte (Abb. 81).[1998] Die nun parallel zum und um den Palastbau verlaufenden Straßen wurden dann in vergleichbarer Weise realisiert. In dieser strengen Symmetrie, Axialität sowie Monumentalität erinnert das Ensemble an die ausgeführte Variante des Centru Civic und zudem deutlich an römische Forenarchitektur und barock-absolutistische Raumanlagen.

Der finale Entwurf Petrescus (zwischen Juni 1978 und Anfang 1979) stellt gewissermaßen eine Synthese des vorherigen Entwurfs Lăzărescus und Petrescus dar (Abb. 82).[1999] Die eckigen Platzumbauungen Lăzărescus sind in abgerundete Randbebauungen überführt, so dass nun der einen Halbkreis andeutende Platz vor dem Palast ausgebildet wird. Wie bei Lăzărescus Entwurf aus dem Mai 1978 ist die alte Bebauungsstruktur nun vollständig hinter geschlossenen Straßenrandbebauungen versteckt. Alle Plätze und Straßen werden jetzt durch geschlossene, dicht gestellte, mehrgeschossige Zeilenbebauungen gerahmt. Der Barock- und Forencharakter der Anlage kommt durch die geschlossene Randbebauung, die längsorientierte, ovale Zwischenräume ausbildet, deutlich zum Vorschein. Die durchgängigen Baumreihen entlang des Bulevardul werden später in ähnlicher Weise realisiert, jedoch wird auch noch ein begrünter Mittelstreifen gebaut, den Petresu im März 1978 schon projektiert hatte, Lăzărescu

[1995] Ebd., S. 163.
[1996] Ebd., S. 163.
[1997] Ebd., S. 163.
[1998] Ebd., S. 163.
[1999] Ebd., S. 164.

jedoch pompöser mit Brunnenbecken und in einer monumentaleren Ausführung angedacht hatte. Das hier weiterhin in seinem Bestand bewahrte Stadion wurde später abgerissen.
Letztlich entschied sich Nicolae Ceaușescu trotz eines Briefes von Grigore Ionescu aus dem Jahr 1980 (1904-1992, u.a. Professor an der Universität für Architektur und Stadtplanung Ion Mincu), der offenbar im Namen der Union der rumänischen Architekten – Lăzărescu war hier als Präsident fest institutionalisiert – verfasst wurde und heftige Kritik an den Fähigkeiten Petrescus übte, genau für diese Architektin, die der Beschwerde Ionescus zufolge nicht einmal Mitglied in der Union der Architekten und auch kein Parteimitglied war.[2000]
Nach Ștefan Lungo erklärt sich diese Wahl aus der Fähigkeit Anca Petresus Ceaușescus Erwartungen stets übertreffen und Kompromisse eingehen zu können – sicherlich verstand sie es am besten, mit ihren Modellen den Vorstellungen Ceaușescus zu entsprechen.[2001]
Zu dem in der Populärliteratur, in Reiseführern, in Tageszeitungen wie in Fachbeiträgen weitverbreiteten Topos der erst 28-jährigen, jungen Architektin Ceaușescus, die zum Ende des Centru Civic Wettbewerbs immerhin nicht 28, sondern 30 Jahre alt war, haben Petrescus Auftreten im Rahmen des sogenannten „Jugendkollektivs“ wie auch Petrescus spätere Erzählungen beigetragen.[2002] Zum Vergleich: Albert Speer, geboren im März 1905, war auch 28/29 Jahre alt als er Teil der Planungen des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg wurde, was jedoch im Allgemeinen keine besondere Erwähnung findet – wenn dann in einem positiven Sinne und nicht mit einer negativen Konnotation wie bei Petrescu, wobei das Alter hier immer impliziert, dass sie wenig qualifiziert und/oder ignorant war. Wie Petrescu hatte Speer vor dem Reichsparteitagsgelände keine größeren Projekte realisiert, aber es waren seine Kontakte, die ihn in das Umfeld Görings und schließlich Hitlers brachten. Von Petrescu sind bisher keine Kontakte in die Führungsebene der PCR bekannt, wenn auch an manchen Stellen erwähnt wird, dass sie möglicherweise durch das Zutun des jüngsten Sohnes Ceaușescus, Nicu Ceaușescu (1951-1996), den sein Vater aufgefordert haben soll mehr Verantwortung und Engagement in Bereich der Politik zu zeigen, an dem Wettbewerb beteiligt war.[2003] Nicu Ceaușescu war zwischen 1983 und 1987 Jugendminister. Warum Petrescu letztlich als einzige der unerfahrenen Architekten den Auftrag bekam, ist nicht bekannt. Eine Verbindung zu Nicu Ceaușescu wäre denkbar, aber in jedem Fall könnte eine ideologisch-politisch und utopisch motivierte Systemintegration der nächsten Generation als Fortführer des Ceaușescu-Regimes

[2000] Ebd., S. 162; Brief als Beweis unbekannt oder nicht erhalten; auch Iosa gibt an ihn nicht eigesehen zu haben.
[2001] Iosa 2011, S. 162.
[2002] Petrescu 2006; Iosa 2011, S. 162.
[2003] Ebd., S. 218; ebd., S. 162.

eine mögliche Ebene der Entscheidungsfindung gewesen sein. Möglicherweise ist auch Petrescus Studienzeit an der Ion Mincu Universität in Bukarest einer der Gründe für ihre herausragende Stellung im Umfeld der Architekturwettbewerbe: Sie könnte hier durch ihre Abschlussarbeit (1973), die nach Iosa ein Konferenzzentrum für den Arsenalhügel zeigte, positiv in Erscheinung getreten, oder einem der Professoren, möglicherweise Lăzărescu selbst, positiv aufgefallen sein.[2004]

Darüber hinaus sollte es zu bedenken gelten, dass Petrescu die erste Frau war, die ein so zentrales Bauprojekt nicht nur in Bukarest, sondern auch in einem totalitären Regime als leitende Architektin zugeteilt bekam. Interessant ist in diesem Kontext eine der letzten internationalen Architekturkonferenzen, die in Bukarest während des Ceaușescu-Regimes stattfanden, nämlich der dritte Kongress der Internationalen Union der Architektinnen mit dem Thema „Contributions and suggestions of women architects to the humanization of large ensembles".[2005] Dies könnte eine weitere Ebene gewesen sein, die Ceaușescu – der wohlgemerkt mit Elena Ceaușescu eine Frau an der Seite hatte, die vor allem ab den späten 1970er Jahren auch öffentlich kultisch verehrt wurde und als Patronin der Wissenschaften auftrat – dazu bewogen haben mag Petrescu zur ausführenden Architektin zu bestimmen, denn so hätte sie auch als Frau und Architektin des neuen monumentalen Projekts nicht nur für eine Beteiligung von Frauen am sozialistischen Aufbau geworben, sondern zudem als Beleg des vermeintlich humanen Maßstabs des Ensembles dienlich gemacht werden können.

5. 5. 3. 2. Wettbewerb: Casa Poporului

Für das Haus der Republik wurde zwischen Ende 1980 (evtl. Anfang 1981) und 1982 ein gesonderter Wettbewerb durchgeführt, der etwa anderthalb Jahre dauerte und sieben Etappen umfasste.[2006] Anfang 1980 waren bereits Gebäude südlich und östlich des Bauplatzes für die Casa Poporului, der nach dem urbanistischen Wettbewerb feststand, abgerissen worden.[2007] Petrescu ging im Februar oder Anfang März 1982 auch bei diesem Wettbewerb als Siegerin hervor.[2008] Neben Petrescu nahmen Kollektive um Constantin Săvescu, Nicolae Vlădescu, Dan Postelnicu, Cornel Dumitrescu, Gabriel Cristea und Cezar Lăzărescu an dem Wettbewerb für die Casa Poporului teil.[2009] Nach Iosa war zunächst Lăzărescu mit dem Palastprojekt betraut worden, aber da die vorgeschlagenen Lösungen Ceaușescu nicht zufriedenstellten, seien

[2004] Vgl.: „son projet de diplôme traite de l´implantation d´un centre de conférences sur la colline de l Àrsenal" (Iosa 2011, S. 217).
[2005] Panaitescu 2017, S. 23.
[2006] Iosa 2006, S. 53, hier: 1981.
[2007] Iosa 2009, S. 7.
[2008] Petrescu gibt selber Februar 1982 an; Niculae 2012, S. 9, hier: Anfang März 1982.
[2009] Siehe auch: Teodorescu/Niculae/Telea/Birsan 2012, S. 148; ebd., S. 220.

1981 entsprechende Kollektive mit der Einreichung von Lösungsvorschlägen beauftragt worden.[2010] Dies scheint insofern plausibel, als Lăzărescu ein für die Ceaușescus vertrauter und bekannter sowie besonders in den 1970er Jahren fest institutionalisierter Architekt in den zentralen leitenden Positionen war, der urbanistische Wettbewerb für das Centru Civic Ende 1978/Anfang 1979 endete und Entwürfe für die Casa Poporului aus einer der ersten Etappen (vermutlich der zweiten) erst im Juli 1981 vorlagen.[2011] Auch findet just 1980 eine Neubesetzung der Direktorenstelle der Ion Mincu Universität statt, wobei Cornel Dumitrescu auf Cezar Lăzărescu folgt, was auch für eine Unzufriedenheit Ceaușescus mit der Leistung Lăzărescus sprechen könnte.[2012] Zudem gab Ionescu an einen Beschwerdebrief wegen Petrescus mangelnder Fähigkeiten verfasst zu haben, den er ebenfalls auf das Jahr 1980 datierte.[2013] Jedenfalls muss zwischen den Wettbewerben für das Centru Civic und die Casa Poporului mindestens ein Jahr vergangen sein, was sich grob auch mit Iosas Aussage deckt, dass Lăzărescu an dem Haus der Republik für ein Jahr gearbeitet habe, bevor andere Architekten tätig wurden.[2014]
Eine detaillierte Entwurfsgeschichte und die verschiedenen Wettbewerbsetappen sind auch für die Casa Poporului nicht überliefert oder bisher unbekannt. Dennoch lässt sich anhand bekannter Materialien festhalten, dass die Casa Poporului zunächst von allen Kollektiven – neben Petrescu und Lăzărescu nehmen erneut ausschließlich namhafte, institutionalisierte, rumänische Architekten teil – als symmetrischer Monumentalbau mit einem zentralen Baukörper und vier um die Ecken angeordneten Volumina konzipiert wurde – wie in Petrescus Entwürfen seit März 1978 durchgängig projektiert (vgl. u.a. Abb. 83). Diese dabei zentral zu der Achse des Bulevardul Victoria Socialismului ausgerichtete grundsätzliche Form wurde in dem Wettbewerb zur Casa Poporului nachfolgend nur in Hinblick auf die Punktlagerung und -symmetrie des Baus verändert, wobei schließlich der Ausführungsentwurf eine Ausrichtung zur und Betonung der Hauptfassade zeigte. Auf diesen konstitutiven urbanistisch-architektonischen Zusammenhang verwies auch Petrescu in ihrem Münchener Vortrag, als sie den Palast mit den zentral hinter der Fassade angeordneten Sälen als „Achsenarchitektur“ bezeichnete und von der Fortführung des Boulevards im Gebäude sprach – wie auch der Piața Constituției und der Bulevardul Socialismului einen „Komplex“ darstellten.[2015] Formal variierten die Entwürfe des Wettbewerbs zur Casa Poporului hauptsächlich in ihrer Schwerpunktsetzung der neorumänisch, französisch und „modern“ eklektizistischen Architekturen. Lediglich Săvescu

[2010] Iosa 2006, S. 53; Iosa gibt hier an fünf Kollektive seien dann zu dem Wettbewerb eingeladen worden, aber es waren die sieben zuvor benannten Kollektive.
[2011] Petrescu sagte über diesen Entwurf, er sei aus einer der ersten Phasen (Petrescu 2006).
[2012] Panaitescu 2017, S. 23.
[2013] Iosa 2011, S. 162.
[2014] Iosa 2006, S. 53.
[2015] Petrescu 2006.

zeigte ein skulptural-konstruktivistisch anmutendes Gebäude mit schlichten, kolossalen Vertikalstreben und erinnerte darin sowohl an reduzierte, monumentalisierende, modernisierte sowie neoklassizistische Architekturen, wie sie in den 1930er Jahren in Rumänien, aber auch in den 1960er Jahren vor allem in sozialistischen Ländern (vgl. Moskauer Kongresspalast) verbreitet waren, wenn auch in einer Verschränkung mit konstruktivistischer Architektur. Auch ein anderer Entwurf Săvescus zeigt ein ähnlich konstruktivistisch anmutendes Gebäude, das diesmal jedoch u.a. durch die „soft edges" deutlicher an zeitgenössische Architektur erinnert (Abb. 84). Die anderen Entwürfe zeigen mal deutlich neorumänische Gebäude, mal eklektizistische, modernisierte, vor allem reduzierte und schlichtere neorumänische (Abb. 85-87) Modelle – was sich u.a. in den tiefenräumlichen und schlichten Arkaden als typisches Element der rumänischen Architekturgeschichte im Entwurf von Vlădescu zeigte, die an die Arkaden des Flughafens Otopeni von Lăzărescu aber auch dessen spätere Umgestaltung des Nationaltheaters erinnern – und mal aus diesen Elementen zusammengesetzte, auch stets europäische, vor allem französische und italienische, Architekturgeschichte reflektierende Architekturen wie etwa bei Dan Postelnicu, Cezar Lăzărescu oder Anca Petrescu. Nicht alle Entwürfe bilden Höhendominanten aus, aber sie zeigen alle eine große, auf dem Boden lagernde Fläche und somit eine Betonung der Horizontale, auch wenn die Fassadengestaltung zumeist vertikal orientiert ist.

In diesen Entwürfen zeigen sich bis auf die schon erwähnte spätere Betonung der Hauptfassadenseite bereits zahlreiche Elemente des Ausführungsentwurfs Petrescus angelegt, der sich annäherungsweise als eine Verschränkung der Entwürfe Lăzărescus – oder auf Grund der letztlichen Verwendung von Flachdächern vielleicht auch Nicolae Vlădescus – und Petrescus (Variante A) beschreiben ließe (vgl. Abb. 83, Bild links oben).[2016]

Die später so markante, auf kantige, geometrische Formen beschränkte Casa Poporului mit ihren ineinander verschränkten Volumina wird jedoch erst im Laufe des Wettbewerbs entwickelt und findet sich hier – in keinem der Entwürfe – angelegt. Bevor diese endgültige Form entsteht, werden in den nächsten Durchgängen zunächst die zentrierten Gebäude variiert, später der Grundriss Lăzărescus mit den Entwürfen Petrescus kombiniert und eine Hauptfassade ausgebildet sowie – vermutlich in späteren Etappen – die Hauptfassade sukzessive durch eine gesteigerte Höhe – jedoch zunächst deutlich geringer als in dem Ausführungsentwurf – betont (Abb. 88). Die Dächer sind dabei manchmal eher als französische Mansarddächer, manchmal eher als rumänische Dächer und auch verschränkt mit Flachdächern ausgebildet, jedoch zeigt

[2016] Nicolae Vlădescu war u.a. 1967-83 außerordentlicher Professor am Ion Mincu-Institut für Architektur und hielt Vorlesungen am IPC in Bukarest (Mariana Croitoru: Comentariu Critic. Nicolae Vlădescu, in: Centrul Cultural Meta, 2017, URL: http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=783 (7.10.2019)).

sich die ausschließliche Verwendung von Flachdächern erst später. Die markanten, fassadenübergreifenden Risalite hingegen finden sich schon in früheren Entwürfen, und auch die Grundrissform mit den ausgreifenden Armen steht vor den Entscheidungen für die endültige Flachdachform und die Höhenentwicklung fest.

Petrescus Kollektiv ging Ende Februar 1982/Anfang März 1982 als Sieger aus diesem Wettbewerb hervor – vermutlich haben wie beim Wettbewerb des Centru Civic nicht alle Architekten bis zum Schluss teilgenommen bzw. möglicherweise in neuen Gruppenzusammenstellungen (u.a. da entsprechende Entwürfe nicht bekannt sind).

Das Centru Civic Projekt mit allen Groß- und Wohnbauten wurde schließlich in das Institut IPC (Institut Proiect Carpati) sowie das IPB (Institut Proiect Bucuresti) überführt, Anca Petrescu dort als Chefarchitektin der Casa Poporului angestellt und die Institute mit der Ausarbeitung der Detail- und Ausführungsplänen des Centru Civic beauftragt.[2017] 1969 war das IPC mit „the small Household of the Party architectural studio" – den Architekten, die der Partei sehr nahe standen, die eine Rolle bei baupolitischen Entscheidungen spielten – gegründet worden.[2018] Das IPC, das für nahezu alle Gebäude des Staates verantwortlich war, erarbeitete letztlich mit 400 bis 600 ausgewählten Architekten die Detailpläne für die Casa Poporului und für die anderen administrativen und kulturellen Gebäude.[2019] Verschiedene, nach Aufgaben unterteilte Kollektive (u.a. Innenarchitektur, Installationen, Elektrik, Elektroakustik) unter der Leitung von Mircea Solomon (Direktor des IPC seit 1982), Nicolae Vlădescu, Adam Toma, Cezar Lăzărescu, Cornel Dumitrescu, Gabriel Cristea, Anca Petrescu (Leiterin des Architektur-Kollektivs und Chefarchitektin) und den Ingenieuren Traian Popp, Florin Chiriac, Valentin Marinescu und Stelian Toader erarbeiteten mit ihren Teams die Pläne für den Bau der Casa Poporului.[2020]

Das IPB koordinierte und organisierte in ähnlicher Weise die Arbeiten am Boulevard des Sieges des Sozialismus und an den Wohngebäuden sowie der Dâmbovița.[2021] Anca Petrescu war die Chefarchitektin des Hauses des Volkes, wohingegen die anderen geplanten administrativen und kulturellen Gebäude und Wohnbauten entlang der Boulevards jeweils anderen Architekten als Projektleitern unterstellt waren. Romeo Belea war für das Haus der Wissenschaften sowie für die Nationaloper verantwortlich, Cornel Dumitrescu für das Museum der nationalen Geschichte („Casa Radio") und Cezar Lăzărescu für die Nationalbibliothek.[2022]

[2017] Iosa 2011, S. 165.
[2018] Zahariade 2011, S. 116ff.
[2019] Iosa 2011, S. 165; ebd., S. 165; Zahariade 2011, S. 118.
[2020] Iosa 2011, S. 165f.
[2021] Ebd., S. 165.
[2022] Ebd., S. 165; Romeo Belea hat mit Horia Maicu und Nicolae Cucu das Nationaltheater Bukarest gebaut, bevor es von Lăzărescu umgebaut wurde.; Über Nicolae Cucu siehe: Zahariade 2011, S. 117f.

Neben Anca Petrescu arbeiteten letztlich eine Vielzahl weiterer, in der Literatur zumeist weitestgehend anonym bleibender, Architekten an den Gebäudeentwürfen.[2023]

5. 5. 4. Der Ausführungsentwurf der Casa Poporului von Anca Petrescu

5. 5. 4. 1. Architekturbeschreibung: Casa Poporului

Das Haus der Republik wurde als Stahlbetonkonstruktion errichtet, die mit Kalkstein verkleidet ist.[2024] Im Grundriss bildet die Casa Poporului ein annähernd quadratisches Rechteck mit zwei Innenhöfen aus (Abb. 89). Den vier Gebäudeecken sind kurze Diagonalarme angesetzt, die in turmartigen Abschlüssen über etwa quadratischem Grundriss mit einer Seitenlänge von ca. 32 Metern enden. Inklusive dieser Diagonalarme weißt das Gebäude eine Länge von etwa 270 m und eine Breite von 245 m auf.[2025] Die Casa Poporului bedeckt eine Fläche von 63.000m^2 und gilt damit flächenmäßig – nach dem Pentagon in Washington D.C. – als zweitgrößtes Gebäude der Welt.[2026]

Durch die ausgreifenden Diagonalarme sowie deren regelmäßige, punktsymmetrische Anordnung, ergibt sich im Grundriss des Palastgebäudes eine prägnante Form mit vier raumeinschließenden Fassadenseiten, die durch Türme begrenzt werden. Bei Vernachlässigung des Innenhofbereichs ließe sich das Gebäude im Grundriss – nicht jedoch in seiner Bauform – als annähernd punktsymmetrisch beschreiben. Der Innenhofbereich zeigt jedoch eine Abweichung von dem symmetrischen Schema des Palastgrundrisses. Während sich die Innenhöfe durch die zentrale, durchgängige Bebauung der Ost-West-Achse – in Entsprechung mit dem Bulevardul Victoria Socialismului – ergeben, befindet sich im südlichen Innenhof ein aus dem Südflügel des Palastes auskragender, rechteckiger Anbau und in dem nördlichen Innenhof ein halbrunder, leicht elongierter Anbau, die somit eine Symmetrie im Grundriss verhindern. Insgesamt nimmt die Innenhofbebauung etwa 60% der Innenhofgrundfläche ein, wodurch die beiden Innenhöfe im Zusammenspiel mit den umliegenden hohen Fassaden sehr eng wirken.

Die Ostfassade der Casa Republicii ist durch ihre Form, Gestaltung und Lage im Stadtraum deutlich als Schau- und Hauptfassade zu identifizieren. Die zur Mitte, nach oben hin abgestufte Fassade erreicht eine zentrale, maximale Höhe von etwa 86 Metern und steht damit in deutlichem Kontrast zu den Gebäudehöhen der anderen Flügel (Abb. 90).[2027] Der rückwärtig gelegene Gebäudeflügel weist dabei mit etwa 31 Metern – mittig unterbrochen durch eine

[2023] Siehe beispielsweise: Gerdes 2004; verweist auf 300-400 weitere Architekten; Stumberger 2010, S. 2: hier findet sich der Hinweis auf „Hunderte von Architekten".
[2024] Vachon 1993, S. 60.
[2025] Vossen 2004, S. 270f.; hier: „Auf einem Grundriss von 240 mal 280 Metern entstand ein 83 Meter hohes (und beinah ebenso tiefes) Ungetüm mit 44 Aufzügen und 17 Etagen."
[2026] Ebd., S. 270f.
[2027] Avanu 2011, S. 7: 86 Meter; Iosa 2011, S. 168.

wiederum niedrigere Eingangshalle, die ca. 18 Meter hoch ist – die geringste Höhenausdehnung auf.[2028] Die Seitenflügel im Norden und Süden vermitteln mit ihrer Höhe von etwa 56 Metern zwischen der Hauptfassadenhöhe und der Rückfassadenhöhe (Abb. 91).[2029] Die Diagonalarme liegen in ihrer Höhenausdehnung mit ca. 40 Metern wiederum zwischen der Höhe des rückwärtigen Gebäudeabschnitts und der Schmalseitenflügel. Es ergibt sich so ein aus verschiedenen hohen Volumina und Leerräumen zusammengesetztes, verschachteltes, aufeinander aufbauendes und zu der Gebäudemittelachse – die West-Ost-Achse in Entsprechung mit dem Bulevardul Victoria Socialismului – annäherungsweise symmetrisches, monumentales Gebäude mit Flachdächern, die teils Oberlichter und teils Balkone aufweisen.

Die Fassadengestaltungen und -gliederungen korrelieren mit den verschiedenen Höhenniveaus, wobei nicht alle Fassadenseiten identisch, wenn auch sehr ähnlich – unter dem Einsatz römisch-antiker, (neo-)klassizistischer, (neo-)rumänischer Elemente – gestaltet sind. Alle Gebäudeseiten weisen dabei eigene Eingangsbereiche auf, die jeweils unterschiedlich ausgebildet, aber stets mittig platziert, vorgelagert und symmetrisch gestaltet sind. Die Eingangsbereiche der Hauptfassade und der Rückseite sind in vorgelagerten niedrigeren Saalbereichen untergebracht. Die Haupteingänge der ohnehin gleich gestalteten Schmalseiten sind identisch, jedoch ist an der Nordseite auf Grund des abfallenden Geländes zur Dâmbovița hin ein zusätzliches, vorversetztes Kellergeschoss mit einem zusätzlichen Eingangsbereich sichtbar. Jenseits der die Casa Poporului umgebenden Mauer sind die Portale nicht sichtbar, jedoch lassen sie sich durch die dort stets betonte Fassadengestaltung erahnen.

Die Hauptfassade ist horizontal in vier aufeinanderfolgende Ebenen gegliedert, die durch weit auskragende und umlaufende Kranzgesimse und abschließende Balustraden sowie zum Teil verschiedene Höhen- und Längenausdehnungen klar voneinander separiert sind. Zudem weist jede horizontale Ebene eine spezifische, jeweils homogene Fassadengliederung auf, die jedoch auf den gleichen vertikalen Achsen angeordnet sind bzw. liegen. Die erste Ebene entspricht der niedrigsten Höhenausdehnung, wie sie sich bei dem rückwärtigen Gebäudeflügel mit etwa 31 Metern zeigt und erreicht eine maximale Längenausdehnung, die die Diagonalarme miteinschließt. Es folgt eine nächste Horizontalebene (2), die in ihrer Länge und Höhe im Verhältnis zur Ebene 1 reduziert ist und eine Klammerform, in Analogie zu der raumfassenden Struktur der Ebene 1, ausbildet. Die Ebene 2 zieht sich nicht über die Diagonalarme, die somit eine Ausnahme darstellen, da sie zwar ein extra Geschoss im Verhältnis zu der Ebene 1 aufweisen, das jedoch weder in der Höhenausdehnung noch in der formalen Gestaltung der Ebene 2 entspricht – diese Ebene soll 1,5 heißen.

[2028] Iosa 2011, S. 168; ebd., S. 179.
[2029] Ebd., S. 168.

Es schließt sich eine wiederum in ihrer Länge und Höhe im Verhältnis zu der vorangegangenen Ebene reduzierte Zone 3 an, die, nun durch Risalite angedeutet, die Form der eckigen Klammer wiederholt. Es folgt die Ebene 4, die der vorangegangenen Ebene 3 in ihrer Längenausdehnung und Form entspricht und nur durch ein Gesims von dieser getrennt wird. Die Ebene 4 weist erneut eine im Verhältnis zur Ebene 3 – und damit allen vorangegangenen Ebenen – reduzierte Höhe auf. Die innere Geschossaufteilung – die Casa Republicii weist 18 überirdische Geschosse auf – lässt sich von außen nicht eindeutig ausmachen, ist aber durch horizontale Gliederungselemente wie Gesimse und Fensterpaneele, die die Geschossdecken verblenden, angedeutet.[2030]

Zur Bauform der Casa Republicii lässt sich zusammenfassend feststellen, dass von der Hauptfassade über beide Seiten hinweg, zu dem rückwärtigen Gebäudeflügel, eine deutliche Abflachung des Höhenniveaus stattfindet, wobei die Höhenniveaus mit den horizontal gelagerten Gestaltungsebenen korrelieren. Nur die Zone 1 sowie die Zwischenzone 1,5 sind dabei am Aufbau aller Fassadenseiten beteiligt. Zudem trägt die erste Ebene mit ihren ausgreifenden Diagonalarmen maßgeblich dazu bei, dass das Gebäude in der Frontalansicht bzw. frontalen Fassadenansicht größer, d.h. breiter bzw. länger wirkt, als es ist. Ebenso vermittelt die Casa Republicii durch diesen Hauptfassaden- und Gebäudeaufbau den Eindruck, wesentlich höher – und bei frontaler Ansicht zudem massiver – zu sein, als sie in realiter ist. Der nach oben abgestufte Fassadenaufbau findet sich so in den Raum übertragen als konstitutives Element der Bauform wieder – jedoch ist die Bauform anders als die Fassade nicht zur Gebäudemitte hin ausgerichtet (hierfür hätte das Gebäude als Zentralbau geplant werden müssen), sondern steht im Dienst des Hauptfassadenaufbaus. Sowohl die räumliche graduelle Abstufung als auch die an der Hauptfassade haben die vertikal verlaufende Mittelachse der Hauptfassade zum gemeinsamen Höhe- und Kulminationspunkt. Das Extrageschoss der Diagonalarme (1,5) lässt sich somit als zwischen Fassaden- und Volumenaufbau vermittelndes Übergangselement im Dienst des Gestaltungsprinzips der „Abstufung zur Fassadenspitze“ interpretieren.

Unterscheiden sich auch die Horizontalebenen in ihrer spezifischen Gestaltung voneinander, so lassen sich als prägendes und durchgängiges Gliederungselement aller horizontalen Ebenen dicht gestellte, mehrfach profilierte, Tiefenraum schaffende, in die Wandfläche eingesetzte Rundbogenelemente ausmachen, die durch deren achsengleiche Anordnung über die Geschosse und Horizontalebenen hinweg die Fassaden gleichförmig strukturieren. Lediglich in der dritten Ebene sind die Rundbogenmotive nicht alleine gestaltbestimmend. Hier sind in der Achse über den Rundbogenfenstern zusätzlich rechteckige Fenster angeordnet. Auch in der

[2030] Ebd., S. 166; 17 Etagen (Vossen 2004, S. 271).

ersten Ebene schließt eine Reihe rechteckiger, nahezu quadratischer Fenster an die Rundbogenreihe an – es kommen je zwei rechteckige Fenster auf ein Rundbogenmotiv – jedoch dominiert das Rundbogenmotiv hier eindeutig die Fassadengestaltung.
Der zentrale, hohe Hauptfassadenabschnitt ist auch durch die Fassadengestaltung betont. So findet sich die Klammerform der vierten und dritten Gliederungsebene – die turmartigen Seitenrisalite – in der zweiten Ebene und vorspringend auch in der ersten Ebene fortgesetzt. Dementsprechend wird dieser Bereich geschoss- und ebenenübergreifend als Einheit und Zentrum der Fassade – und damit des Gebäudes – markiert. Zusätzlich sind auch die Seitenflügel der zweiten Ebene als Vorsprung in der ersten Ebene fortgeführt, was weiterhin zu einer Verschränkung der verschiedenen Ebenen beiträgt. Die vertikale Einheit der Fassade wird so durch die vertikal übereinandergestellten Fensterreihen, die nahezu alle von Rundbögen gefasst werden, sowie durch die durchgängigen Betonungen der Klammerform des Gebäudes – etwa durch kolossale Risalite und rustizierte Kanten – hergestellt.
In der ersten, untersten und zugleich höchsten Ebene, die besonders aufwendig und gesteigert tiefenräumlich gestaltet ist und als piano nobile in Erscheinung tritt, fallen die Arkaden als charakteristisches Merkmal der Fassadengestaltung besonders auf. Die Rundbögen sind hier aufgestelzt und werden von kolossalen, schmalen Säulen mit korinthischen Kapitellen getragen. Zentral werden die Arkaden durch drei Loggiabereiche – einen zentralen Loggiabereich zwischen den zentralen Turmrisaliten und zwei, neben diesen Risaliten liegende Loggien – geöffnet. Der zentrale und größte Loggiabereich ist durch eine vorgeblendete Kolonnade mit zwei seitlich gestellten Säulenpaaren und einem breiten Interkolumnium betont. Die dahinter laufende Säulenreihe weist das gleiche, weitere Interkolumnium auf wie die vorgeblendete Kolonnade. Die Säulen der Säulenreihe werden hinter den Säulen der vorgeblendeten Kolonnade beidseitig durch jeweils zwei Pilaster ersetzt. Durch ihre filigrane und schmale Erscheinung und Tiefenprofilierung tragen die Arkaden in der ersten Ebene zu einer Auflockerung der massiven, bodengelagerten Bauform bei und vermitteln durch die große Anzahl der Fenster- und Wandöffnungen eine gewisse Transparenz.
Die Ebene 1,5 auf den Diagonalarmen weist eine spezifisch gestaltete Rundbogenfensterreihe auf, die von einem zweifach profilierten Rundbogenrahmen umgeben ist, bevor ein mit geometrischen Mustern gestaltetes Rechteckfeld folgt, das wiederrum durch vorgeblendete, pilasterartige und erneut mit geometrischen Mustern versehene Wandflächen von den anderen Fensterfeldern abgetrennt wird. In gewisser Weise greift Petrescu hier auf das „Panzern“ der Wand zurück, die sich schon beim Nürnberger Reichsparteitagsgelände und besonders der Ruffschen Kongresshalle zeigte. Jedoch wirken die runden Formen hier weniger wehrhaft.
Die Ebene 3 mit den rechteckigen Fenstern über den Rundbogenfenstern wird in diesem Bereich durch ähnlich gestaltete, kolossale, pilasterartige Wandflächen gegliedert. Auch die

zweite Zone weist pilasterartige Achsen zwischen den Fenstern auf, jedoch sind diese hier durch deutlich plastischere, aus der Wand hervortretende, konsolenhafte und zugleich kapitellartige Elemente auffälliger und aufwendiger gestaltet. Die vierte Zone, in der die Rundbogenfenster durch zahlreiche Abtreppungen sehr tiefenräumlich ausgebildet sind, worin sie – wie durch den sehr plastischen Schlussstein – an die Fenster der zweiten Zone erinnern, zeigt keine pilasterartigen Achsen. Die vielfach profilierten Fensterrahmen gehen hier ineinander über, so dass lediglich trennende Stege (als variierte Säulenelemente) entstehen. Es lässt sich insgesamt ein nach oben hin abnehmender Detailreichtum in der Fassadengestaltung ausmachen, wobei keine Wandfläche ungestaltet bleibt und jede zumindest mit geometrischen Mustern versehen ist. Die Anordnung der Säulen/Pilaster-Achsen der Casa Poporului lässt sich als postmodern-eklektizistische Superposition interpretieren, die sich auch in einer Reduktion der Detailvielfalt nach oben hin umgesetzt findet. Die ähnliche Gestaltung der Fenster und Pilaster der Zonen 1,5 und 3 tragen darüber hinaus weiterhin zu dem vermittelnden Charakter– zwischen Gebäudevolumen und Fassade – der Diagonalarme bei.

Während insbesondere bei der Hauptfassade – aber auch bei den anderen Fassaden – durch die achsengleiche Anordnung der Rundbögen, Pilaster/Säulen und die durchgängigen Risalite sowie Rustikaelemente die Gebäudeeinheit sowie die Vertikale betont werden, tragen neben den umlaufenden Kranzgesimsen und Balustraden die im Detail verschieden gestalteten Ebenen zu einer Variation der sonst homogen wirkenden Fassaden – wobei die erste Ebene und besonders das zweite Geschoss, das den zentralen, gestalterisch-formal und rhythmisch akzentuierten Loggiabereich aufweist, als piano (oder auch livello) nobile zu erkennen ist –, wie auch zur Ausbildung einer schon im Grundriss angelegten Horizontaltendenz des Gebäudes bei. Die Gesimse sind zudem nach oben hin weniger massiv ausgebildet und es fehlen vorbereitende Konsolen, was sowohl eine gewisse Leichtigkeit, ein nach oben Steigen, als auch den bodenlagernden Aspekt des Baus – wie den weniger notwendigen Schutz der höher gelegenen Geschosse – assoziieren lässt. Auch die nach oben graduell abnehmende Höhenausdehnung der Horizontalebenen wirkt einer zu deutlichen Vertikalorientierung – die somit nur sekundär bleibt – entgegen.

Neben der auf dem Boden aufstehenden „Masse“ erzeugen die ausgreifende Klammerform des Gebäudes, die rustizierten Kanten sowie die Türme der Diagonalarme, die einer Burg ähnlich die Anlage schützen, den massiven, stabilen, „bodenständigen“ und wehrhaften Eindruck des Gebäudes. Durch diese vertikale Betonung der Klammerform des Gebäudes wird sein raumgreifender bzw. raumfassender Charakter, der schon in den Diagonalarmen der ersten Ebene deutlich angelegt ist, zusätzlich betont. Diese kolossalen turmartigen Risalite und Seitenflügel sowie deren Eckverstärkungen tragen weiterhin zu einer Steigerung des wehrhaften

Charakters des Gebäudes bei, wie auch seine Lage auf einem Hügel. Der fortifikatorische Eindruck der Casa Poporului stellt sich zudem durch die die erste Ebene abschließende Fensterreihe ein, wobei die Fenster Schießscharten– und damit Burgarchitektur – assoziieren lassen. Die Diagonalarme lassen das Gebäude zudem – jeweils in der Frontalansicht – größer wirken, da sie den dahinter liegenden Leerraum verdecken. Wie ein Krangerüst greifen die Arme in den Boden des Arsenalhügels und gewährleisten so trotz des zur Hauptfassade strebenden Volumens den sicheren Stand des Baus. Von der Hauptfassadenseite aus betrachtet täuscht das Gebäude sowohl eine größere Grundfläche als auch ein gesteigertes Gebäudevolumen und damit eine deutlich größere Masse und Massivität – aber auch Höhe – vor. Die raumfassenden Diagonalarme schließen zugleich gemeinsam mit den Bauten am Piața Constituției und den angrenzenden Straßen maßgeblich den Stadtraum mit ein. Alle Vorsprünge der Fassade sowie die Hauptfassade sind zum Bulevardul Victoria Socialismului ausgerichtet.

Die enge Stellung der Arkaden – besonders von der Piața Constituției aus gesehen – wirkt letztlich aus der Ferne doch eher abwehrend denn transparent, da sich die Fassade so in erster Linie als kleinteilige, nicht einsehbare Struktur darstellt. Von hier aus fällt das dominierende Element der Arkade dennoch deutlich auf. Darüber hinaus wirkt die Casa Poporului vor allem und zuallererst groß, massiv und auf Grund der Vielzahl verschiedener Gestaltungs- und Dekorationselemente kleinteilig sowie „überladen“. Diese zahlreichen Elemente und historisierenden Anleihen diverser Kulturen, die sich nicht sofort – oder auch gar nicht en detail, da man sich der Casa Poporului nicht hätte weiter nähern können, als es die sie einfassenden Mauern, Straßen und Plätze vorgaben – erfassen lassen, vermitteln in erster Linie einen „überwältigenden“ oder „erschlagenden“ Eindruck.

5. 5. 4. 2. Innenraumgestaltung der Casa Poporului

Die Casa Poporului sollte als politisch-administratives Zentralgebäude der Unterbringung verschiedener repräsentativer und administrativer Funktionen – die Staats- und Parteiaufgaben sowie -verwaltung betreffend – dienen. So sollten sich hier u.a. Büroräume von N. Ceaușescu – da er mehrere Positionen inne hatte, waren für ihn auch mehrere Büros in dem selben Gebäude vorgesehen –, von E. Ceaușescu, für Parteisekretäre (des ZK) und für Ministerrats- und Staatsratsmitglieder sowie ein Plenarsaal und Räume für den Nationalrat für Umweltschutz, den Staatsrat (Große Nationalversammlung), den Legislativrat sowie auch repräsentative und administrative Säle und Räume für Staatsempfänge und Staatsbanketts befinden (Abb. 92).[2031]

[2031] Iosa 2011, S. 169f.

Räumlichkeiten für die Bevölkerung laut der Pläne nicht vorgesehen. Sie hätten dieses Gebäude lediglich etwa durch im Fernsehen übertragende Staatstreffen, die hier stattgefunden hätten, medial vermittelt sehen können.

Es existieren 20 Räume mit Flächen zwischen 200 und 700 m^2, drei Räume mit Flächen zwischen 1000 und 1500 m^2, zwei Säle mit über 2000 m^2, zwei Besprechungsräume mit 1200 und 850 Sitzplätzen, (Haupt-)Kabinette mit Anbauten, zwei Anlagen, die möglicherweise als offizielle Apartments dienen sollten, monumentale Galerien, Treppen und Gänge.[2032]

Die vier Flügel des Gebäudes sind so aufgebaut, dass außen jeweils Räume/Säle liegen und sich innenliegend Korridore und Galerien befinden.[2033] Im Erdgeschoss, das sich 2,5 Meter über Bodenniveau befindet, sind die Eingangshalle, eine Ehrengalerie, Diskussionsräume, ein Festsaal/Bankettsaal, ein Saal der Provinzen, Warteräume, Empfangsräume, Konferenzräume, ein Raum zur Unterzeichnung von Verträgen sowie weitere Säle und Galeriebereiche untergebracht. Über eine Treppe erreicht man an der Hauptfassadenseite den Haupteingang. Von dort aus führt – der Achse des Bulevardul Victoria Socialismului folgend – eine Reihe von Sälen zentral durch den Palast.[2034] Hinter dem Haupteingang befindet sich die Eingangshalle (Ehrensaal/Holul de Onoare), gefolgt von einer Ehrengalerie (Galeria de Onoare), die an den Saal der Monumentaltreppe (Holul Scarilor Monumentale) anschließt. In der Mitte des Gebäudekomplexes befindet sich zwischen den beiden Innenhöfen der Saal der Provinzen mit den Maßen 42 x 30 m, Deckenhöhe: ca. 9 m. Er wird von zwei 6 m breiten (Arkaden-)Gängen, die durch Säulenreihen abgetrennt sind, flankiert.[2035] Es folgt ein Bereich, in dem sich zwei monumentale Treppenanlagen sowie Aufzüge – insgesamt gibt es 44 Aufzüge und Erschließungskerne – befinden, die zum Bankettsaal (Sala Unirii) führen.[2036] In dem Bankettraum, der mit 2200 m^2 einer der größten Säle der Casa Poporului ist, sollten Staatsempfänge stattfinden.[2037] Er setzt sich aus einer zentralen großen Halle mit den Maßen 18 x 54 m mit Dachfenster und einer Deckenhöhe von ca. 16 m sowie zwei anschließenden Seitenfoyers mit den Maßen 6 x 42 m (Deckenhöhe: ca. 12,5m) zusammen.[2038] Von dort aus hätte man den Park überblicken können, der an der Westseite des Gebäudes angelegt werden sollte.

Im ersten Geschoss – dem piano nobile – von dem aus sich über den Saal Rumänien (19 m hoch, 2400 m^2) die Loggia betreten lässt, befindet sich neben weiteren Galerien, Sälen, Kabi-

[2032] Ebd., S. 171; Avanu 2011, S. 7.
[2033] Ebd., S. 7.
[2034] Ebd., S. 7.
[2035] Ebd., S. 8.
[2036] Vossen 2004, S. 271.
[2037] Avanu 2011, S. 8.
[2038] Ebd., S. 8.

nettsräumen, Begleitpersonenräumen, einem Ruheraum sowie Diskussions- und Verhandlungsräumen ein weiterer großer Saal, der Saal des Sieges des Sozialismus, im Zentrum des Gebäudes mit Dachfenster gelegen, oberhalb des Saales der Provinzen.[2039] Darüber hinaus existiert auf dieser Ebene mit dem Plenarsaal (etwa 600 Plätze) ein weiterer großer Raum, diesmal als Rundsaal ausgebildet – unterhalb des Plenarsaals war der Bau eines Theaters angedacht.[2040] Der Saal Rumänien bildet mit seiner Länge von 66 m, seiner Breite von 31 m sowie Höhe von 19 m einen der größten Säle des Palastes aus und liegt dabei sowohl auf der Mittelachse des Gebäudes als er sich auch durch eine Loggia zur Piața Constituției hin öffnet.[2041] Von der benediktionsartigen Loggia aus wollte sich Ceaușescu den Massen zeigen – vom Piața Constituției aus hätte man ihn in 27 m Höhe und etwa 200 m Entfernung allerdings lediglich erahnen, jedoch gewiss nicht sehen können.

Welche Funktionen für die anderen Stockwerke vorgesehen waren bzw. ob dort schon konkrete Funktionen vorgesehen waren, ist nicht bekannt, jedoch waren die beschriebenen unteren Stockwerke die mit repräsentativen Funktionen ausgestatteten. In den Diagonalarmen befinden sich indes auf allen Ebenen Büroräume.[2042]

Während die Innenausstattung der unteren beiden Stockwerke – der repräsentativen Räume – von weißen Marmorverkleidungen (Marmor aus Ruschita, Rumänien) dominiert wird, finden im dritten und vierten Stockwerk insbesondere Holzverkleidungen Verwendung. „The main offices on the first floor have sweet cherry and walnut finish, with the same ornamental abundance".[2043] Heute sind viele Räume renoviert und nicht im Originalzustand erhalten. Es lässt sich jedoch festhalten, dass die Innenräume ein insgesamt palastartiges Aussehen durch barocke Bogenstellungen, monumentale Treppenanlagen, große Säle und reiche, eklektizistische Verzierungen und Ausstattungen vermittelten. Die Räume, die jeweils von anderen Architekten entworfen wurden, hatten dementsprechend auch ein individuelles Aussehen, wobei stets traditionell-rumänische Elemente wie florale Brâncoveanu-Dekorationen oder Elemente, die sich etwa im Palast Cotroceni befanden, Eingang in die Gestaltung fanden.[2044] Aber auch andere historisierende Dekorationen und Elemente, die oftmals an italienische und französische Barockarchitektur erinnerten, wurden auf Wunsch Ceaușescus bei den Innenausstattungen verwendet.[2045] Darüber hinaus – und in Ergänzung zu den herrschaftlichen Innenräumen – wurden wertvolle Materialien im Innenraum und mit dem Holz auch ein typisch rumänisches verbaut – es existierten sowohl in zahlreichen Räumen Holzdecken, wie sie sich schon in

[2039] Iosa 2011, S. 172.
[2040] Ebd., S. 170f.
[2041] Avanu 2011, S. 10.
[2042] Ebd., S. 7.
[2043] Ebd., S. 7.
[2044] Iosa 2011 S. 190; Vossen 2004, S. 271
[2045] Iosa 2011 S. 190.

Brâncoveanu-Gebäuden fanden, als auch aus Holz geschnitzte Türen. An vielen Stellen auf den Böden finden sich Inkrustationen aus unterschiedlichen Marmorsorten, die den Grundriss der Casa Poporului schematisch-ornamental aufgreifen. Es wurde – und wird auf den geführten Touren durch den Palast bis heute – behauptet, dass alle Materialien inklusive aller speziell angefertigten Textilien aus Rumänien stammten, – ein beliebter Topos, den wir schon aus anderen Fallbeispielen kennen.[2046]

Die prunkvolle, detailreiche Ausstattung, die im Innenraum mit wertvollen, teuren, vermeintlich nur rumänischen Materialien und Ausstattungen ausgeführt wurde, hätte sich auch auf den ersten Blick für die Bevölkerung via Fernsehen als „reich" dargestellt. Wie am Außenbau bot die detailreiche Innengestaltung einen vielfältigen, eklektizistischen, kaum im Detail zu erfassenden Gesamteindruck. Wie die Fassaden vermitteln auch die Innenräume das Bild einer rumänischen, großen, herrschaftlichen und reichen Nation und zeigen Ceaușescu als eine Art König, dem viele dieser Räume gar zur alleinigen Nutzung vorbehalten gewesen wären. Von der Loggia aus konnte er sich somit in dem „Haus des Volkes" als „Bürgerkönig" – und faktisch absolutistischer Herrscher – inszenieren und sich dem Volk – aus sicherer Ferne – zeigen.[2047]

5. 5. 5. Interpretation der Casa Poporului

5. 5. 5. 1. „Stile" – rumänisch-römisch

Die Casa Poporului wartet mit zahlreichen (Stil-)Zitaten durch den Einsatz vor allem römisch-antiker, byzantinischer (darin auch römischer wie rumänischer) und rumänischer wie auch norditalienischer Renaissance- und Barockelemente auf. Auch Parallelen zu Bukarester Palastarchitekturen zeigen sich in der Casa Poporului.

Die homogene und gleichförmige Gestaltung der Fassade sowie die staccatoartige Abfolge der Arkaden erinnern in Kombination mit dem hohen Grad tiefenräumlicher Fassadenprofilierungen mit kaum planaren Wandflächen sowohl an römische als auch byzantinische und rumänische Architektur verschiedener Zeiten, die zu einem eklektizistischen Ensemble zusammengesetzt sind. Die horizontale Gliederung in vier Hauptebenen und die freie Interpretation der klassischen Superposition sowie die übereinander angeordneten, eng gestellten, teils von Säulen mit korinthischen Kapitellen getragenen Arkaden lassen römisch-antike Fassadenstrukturen wie beim Kolosseum in Rom assoziieren, das sich jedoch genauso wenig als konkretes Vorbild benennen lässt wie andere Einzelgebäude oder ein spezifischer Stil. Vielmehr

[2046] Vachon 1993, S. 60.
[2047] Haltern 2000, 135f.

zeigen die Fassaden der Casa Poporului überladene, historisierende, eklektizistische Kompositionen, bei denen keine ungestalteten Wandflächen mehr übrig bleiben. Diese Detailfülle und der Einsatz zahlreicher applizierter Fassadenelemente findet sich in der rumänischen Architekturgeschichte der Königreichszeit gegen Ende des 19. Jahrhunderts angelegt, als zahlreiche eklektizistische, dann vor allem französisch orientierte Bauten entstanden, deren Detailfülle und Monumentalität von dem neuen Selbstverständnis des Königsreichs Rumänien als reichem, großem, westlich orientiertem Land zeugen sollten (vgl. u.a. Palatul Sturdza).
Der an der Casa Poporului omnipräsent eingesetzte Rundbogen ist das augenscheinlich „rumänischste" – in der rumänischen Architekturgeschichte fest verwurzelte – Element, das aus der römischen Antike und der byzantinischen Architekturgeschichte stammt. Die räumliche Tiefenstaffelung bzw. die Tiefenprofilierung der Rundbogenfenster zeigt sich sowohl an rumänischen Kirchenbauten seit dem 16. Jahrhundert als auch in der eklektizistischen, an französischer Architektur orientierten rumänischen bzw. Bukarester Architektur um 1900 (Abb. 93). Die schmalen, hohen, enggestellten und aufgestelzten Arkaden lassen sich eher als Element byzantinischer und so wiederum auch rumänischer und römischer sowie norditalienischer Architektur identifizieren. Die Arkaden erinnern sowohl an venezianisch-norditalienische (und darin auch byzantinische) (Renaissance-)Palazzoarchitektur als auch an byzantinisch orientierte (Kirchen-)Innenräume (u.a. Istanbul, Rom, Ravenna). Im Bukarester Stadtbild und generell in Rumänien ist die Rundbogenarkade ein weit verbreitetes Element an Bauten im Brâncoveanu- und dann im neorumänischen Stil – jedoch zumeist mit weniger elongierten, kolossalen Säulenstellungen. Auch der hinter der Arkade als Loggia ausgebildete Bereich ist ein charakteristisches Element des Brâncoveanu-Stils, das sich auch im neorumänischen Stil omnipräsent eingesetzt fand. Die Gartenfassade des unter Brâncoveanu erbauten Palatul Mogoşoaia weist dabei einen ähnlichen, zwischen zwei geschossübergreifende Risalite mit Balustrade integrierten Loggiabereich auf. Beim Palatul Mogoşoaia erinnern außerdem das kleinteilige, durch Konsolen vorbereitete Rundbogenfries sowie die darüber liegende Reihe eckiger Fenster – in ihrer Kombination – an den Abschluss der ersten Horizontalebene der Casa Poporului. Auch der Cotroceni Palast weist solche, die Fassade rhythmisierenden Risalite – wenn auch weniger symmetrisch ausgebildet – auf, wobei hier die Gestaltung der Turmrisalite an die Risalite der Casa Poporului erinnert: rustizierte Kanten, schmale Säulen, Rundbögen und ein durch eine Horizontalgliederung in ein Rundbogenfenster und ein eckiges Fenster unterteiltes Fenstermotiv, das eine Serliana assoziieren lässt (vgl. Abb. 77; bei der Casa Poporului zeigen die Risalite der Ebenen 3 und 4 ein Serliana-Motiv). Der kolossale, geschoss- und ebenenübergreifende, turmartige und symmetrisch zur Mittelachse der Hauptfassade ausgebildete Doppelrisalit findet sich in sehr ähnlicher Form auch beim Bukarester Königspalast wieder (Abb. 94). Die Anlehnung an diesen Palast Bukarest, der unter Carol II.

1930-1937 und durch den Architekten Nicolae Nenciulescu sein heutiges reduziertes, neoklassizistisches und im Innenraum neobyzantinisches Aussehen mit flachem Dach und zentraler Kolossalordnung erhalten hatte, mag sich zudem in der Verwendung der Flachdachform und der Kolossalstrukturen zeigen.[2048] Darüber hinaus erinnern auch die beim Palatul Regal diagonal angesetzten Arme, die in beiden Fällen einen Platz bzw. Raum fassen, an die Casa Poporului. Zudem lässt die zentral an die Rückseite des königlichen Palastes angebaute Kongresshalle (Sala Palatului) die mittig hinter den Hauptfassadenriegel der Casa Republicii angesetzten Räume assoziieren. Auch der durch Säulen betonte, zentral ausgebildete Loggiabereich sowie die Horizontalgliederung des Königlichen Palastes durch ausgeprägte Kranzgesimse und Balustraden ist in ähnlicher Weise an der Casa Poporului umgesetzt. Die mittlere der drei horizontalen Ebenen des Königlichen Palastes mit einer regelmäßigen Abfolge von Rundbogenfenstern und darüber liegenden, etwa quadratischen Fenstern entspricht zudem dem Aufbau der Fensterachsen in Zone 3 der Casa Poporului. Wie bei der abschließenden Ebene der Casa Poporului, zeigt auch die abschließende Horizontalzone des königlichen Palastes nur noch eine horizontal orientierte, regelmäßig verteilte Reihe an eckigen Fenstern. Eine letzte Gemeinsamkeit findet sich in dem gemeinsamen Strukturprinzip, dass die Horizontalebenen in ihrer Höhenausdehnung nach oben hin abnehmen – beim Königlichen Palast existiert allerdings zusätzlich eine rustizierte Sockelzone, die bei der Casa Poporului in gewisser Weise durch den enthobenen Bauplatz auf dem Arsenalberg überflüssig gemacht wird. Allein der Hügel und die umlaufenden Mauern hätten potenzielle Feinde abwehren können. Schon im antiken Rom wurde der Kaiserpalast auf dem zentralen Hügel errichtet (Palatium = römisch-antike Wortherkunft von Palast), aber auch etwa der Cotroceni-Palast lag in ähnlicher Weise auf einer Anhöhe, die rundum von Mauern umgeben war.[2049]

Die allgegenwärtigen Baluster der Casa Republicii stellen wiederum durch das brâncoveanuesce florale Dekor nationalisierte Varianten römisch-antiker Baluster dar (Abb. 95). In der Architektur fanden Baluster vor allem zunächst in der italienischen Renaissance weitreichende Verwendung. Auf die massiven Brüstungen mit ornamental-floralen Mustern der Brâncoveanu-Architektur wurde dahingegen verzichtet. Auch Säulen ohne Kanneluren und/oder mit geschwungenen Kanneluren sowie vieleckige Säulen mit floralen Kapitellen sind typisch für den Brâncoveanu- und den neorumänischen Stil und finden sich bei der Casa Poporului am Außenbau zugunsten der Interpretation römisch-antiker bzw. italienischer Renaissance-

[2048] Popescu 2004, S. 337; Das kommunistische Regime nutzte den königlichen Palast von Beginn an als Tagungsort des Ministerrats (später Staatsrat) und seit 1950 als Nationalgalerie. Mit dem Anbau des Sala Palatului (1959-60), in dem die kommunistische Partei Kongresse abhielt, wurde der königliche Palast zu einer Art historischer Empfangshalle umfunktioniert.
[2049] Haltern 2000, S. 140.

Elemente vernachlässigt – in die Innenraumgestaltung haben deutlich mehr Brâncoveanu-Elemente wie vieleckige, gedrungene Säulen mit floralen Kapitellen oder entsprechende brâncoveanuesce Holzschnitzereien Eingang gefunden. Die an der Casa Poporului eingesetzten korinthischen Kapitelle lassen sich wie die Kassettierungen, Konsolen, Kranzgesimse und Eierstäbe als direkte Zitate römisch-antiker Architektur verstehen. Die Säulenschafte sind zwar klassisch kanneliert, entsprechen aber in ihren Proportionen nicht antiken Säulenordnungen und stellen sich somit wie etwa die pilasterartigen Wandfelder als historisierende, aber variierte Elemente dar. Weitere Zitate italienischer – vor allem in der Renaissance verwendeter – Architektur finden sich in der Casa Poporului etwa mit der Rustika und dem Serliana-Motiv umgesetzt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Vielzahl der historisierenden Elemente vornehmlich Bezug auf antik-römische, italienische Renaissance-Architektur sowie rumänische Architektur nehmen, die zum Teil kopiert und zum Teil variiert, jedenfalls neu arrangiert werden. Zudem erinnern das Fassadenrisalit wie auch die platzfassende Anlage und das Flachdach vor allem an den Königlichen Palast in Bukarest. Der Risalit und die Loggia lassen zudem die Gartenfassade des Palatul Mogoșoaia assoziieren.

Die Bukarester Paläste, die die Casa Poporului zitiert – allen voran der Königliche Palast – galten der Bevölkerung dabei als Sinnbilder einer national-rumänischen, „großen", ruhmreichen Geschichte. Der Königliche Palast wurde unter Carol I erbaut und unter Carol II. maßgeblich verändert nach einem Brand wieder aufgebaut. Diese Paläste sind allesamt mit der national-rumänischen Geschichte und in der Bevölkerung als stark rezipierten Herrscherpersönlichkeiten assoziiert, wobei sich die Herrscher alle für die Unabhängigkeit Rumäniens (bzw. der Walachei) einsetzten bzw. diese durchsetzen und somit einen wesentlichen Beitrag zum Entstehen der „großen" – im symbolischen wie auch im geografischen Sinne als „Großrumänien" zu bezeichnenden – Nation Rumänien leisteten.

In dieser neuen Zusammenstellung diverser Architekturen und Stile stellt sich die Casa Poporului tatsächlich, wie Constantin Pectu meint, als eine „stylistic revolution" dar.[2050] Diese „stilistische Revolution" ließe sich jedoch besser als Versuch beschreiben eine „Bedeutungsarchitektur" zu kreieren, die auf die große, edle und überlegene Nation Rumänien verweist.

Ceaușescu ließ als vermeintlicher „Architekt der Nation" ein Gebäude entwerfen, das die bisherigen rumänischen Paläste – und damit die rumänische Geschichte – noch übertreffen sollte. Die Monumentalität repräsentativer Gebäude ist dabei in der Bukarester Architekturgeschichte fest verwurzelt und schon immer an das Bedürfnis nach einer der Bedeutung der Hauptstadt Rumäniens angemessenen, symbolisch-repräsentativen Architektur gekoppelt.

[2050] Petcu 1999, S. 182.

Die Casa Poporului präsentiert eine neue, große und bedeutungsvolle national-rumänische Architektur, die durch den Verweis auf Rom/Italien einerseits auch diese Geschichte zu überbieten sucht und sie andererseits nutzt, um auf eine „edle" Abstammung der Rumänen zu verweisen. Der Rückbezug auf den vermeintlich römischen bzw. zuvor dakischen Ursprung der Rumänen sowie die Betonung des National-Rumänischen – maßgeblich durch den Verweis auf Byzanz und damit die auch mit (Nord-)Italien und Rom gemeinsame Architekturgeschichte (vgl. Bogenstellungen, Loggia) – stellt Rumänien als große und seit jeher westlich orientierte, aber dennoch autonome und autochthone Nation dar. Ganz im Sinne des Protochronismus kann das neu arrangierte, historisierende Formen-, Elemente-, Architekturzitat- und Stilsammelsurium nun die schon immer – selbst Rom – überlegene und herausragende Stellung der Rumänen wirkungsmächtig proklamieren. Der Verzicht auf zu eindeutig „orientalische" bzw. osmanische aber (gleichzeitig) auch spezifisch rumänische Elemente wie angespitzte Bögen, Kleeblattbögen, anders gestaltete Kapitelle, gestauchte Säulen oder rumänische Dächer unterstreichen den Anspruch sich als westlich-große, aber eben dennoch spezifisch rumänische Nation zu erkennen zu geben und die Zeit der fremdbeherrschten Geschichte auszuklammern. Auch das Weglassen traditionell französischer oder eben auch rumänischer Dachformen dient der Herausstellung der großen, weltmännischen, fortschrittlichen, nicht-bäuerlichen und dennoch autochthonen Historie. Die Fassadenfülle – die Fülle an Dekoration – lässt sich als typisch rumänisches Gestaltungsprinzip identifizieren, das ebenso auf nationale Größe und (auch kulturellen) Reichtum verweist. Der Rundbogen, der ursprünglich aus der Sakaralarchitektur stammt und in Rumänien auch in der „Moderne" der Zwischenkriegszeit als säkularisiertes Standardelement einer nationalen Moderne fungierte, und auch etwa in den 1960er bis 1980er Jahren als „modernisiertes" Element in diverse Bauten integriert wurde (vgl. Flughafen Otopeni, Nationaltheater nach Lăzărescu), lässt sich – gerade in einer ausgeprägten Tiefenprofilierung – als *das* rumänische Architekturelement interpretieren, das auch bei der Casa Poporului omnipräsent eingesetzt wird und so maßgeblich den Fassadeneindruck bestimmt. Schon dadurch gibt sich das Gebäude aus der Ferne als variierte, aber rumänische Anlage zu erkennen. Die Synthese der durchgängigen Arkaden mit dem Fassadenreichtum und die Ergänzung durch diverse historisierende, italienische Elemente ist in der (rumänischen) Architekturgeschichte bis dato unbekannt.

Die Casa Poporului steht dabei zum Bulevardul Victoria Socialismului aufgetürmt, während die ausgreifenden Diagonalarme seine Stabilität – und damit die der nun unter Ceaușescu erstarkten Nation – garantieren.

5. 5. 5. 2. Bauform: Sozialistischer Realismus?

Die nach oben gestaffelten Quader-Volumina sind in der Anordnung, wie sie sich bei der Casa Poporului zeigt, in der Architekturgeschichte Rumäniens unbekannt, erinnern aber sowohl an die abgetreppten Hochhausbauten à la Stalin wie auch an den nordamerikanischen Hochhausbau, auf den etwa schon der Palast der Sowjets in Moskau Bezug nahm. Die verschachtelte, auf Quadern beruhende Volumetrie lässt zudem strukturalistische Architekturen der späteren 1960er bis 1980er Jahre assoziieren – wenn auch in weniger komplexer und gesteigert gerichteter Form (vgl. etwa Moshe Safdie, Wohnanlage „Habitat '67", Montreal, 1964–1967). Auch an die rumänische Variante sozialistisch-realistischer Architektur, die Casa Scânteii am Ende der Șoseaua Kiseleff, mit ihren durch Turmabschlüsse befestigten, niedrigeren Armen erinnert die Casa Poporului, jedoch ohne die typisch stalinistischen Turmaufsätze und die dort vorherrschende Vertikalorientierung dieser Hochhausbauten aufzugreifen. Weitläufig – auch in der Fachliteratur – wird die Casa Poporului dennoch durchgängig als Bau des stalinistischen Zuckerbäckerstils rezipiert.[2051] Die auffällige und prägnante, nach oben abgestufte Fassadenform mag im ersten Moment eine solche Zuordnung plausibel erscheinen lassen. Bei genauerer Betrachtung der Bauform als auch der Fassadengestaltung zeigt sich jedoch, dass diese Kategorisierung wesentliche Aspekte übersieht und damit zumindest zu kurz gegriffen ist. Die Casa Poporului weist zum einen eine deutlicher auf geometrische Grundformen reduzierte Bauform auf, die zudem mit einer anderen Volumetrie einhergeht. Zum anderen zeigt sie auch eine gesteigerte Horizontallagerung. Zudem fehlen die im Sozialistischen Realismus markanten Turmaufsätze bzw. die Aufsätze, die die graduell ansteigenden Volumen nach oben abschließen, wodurch die Casa Poporului deutlich abrupter und unvermittelt in einem Flachdach endet. Die Entscheidung für ein Flachdach könnte sich eher sowohl als Verweis auf „moderne" Architektur allgemein – und damit auch auf die Bukarester Bauten unter Carol II. – verstehen lassen als auch konkret durch den Bezug auf den Königspalast in Bukarest bedingt sein. Auch repräsentative Bauten etwa der NS-Zeit (Kongresshalle Nürnberg, Parteizentrale Königsplatz) oder der Antike zeigten Flachdächer. Nachdem im Centru-Civic-Wettbewerb bereits diverse Flachdachbauten projektiert worden waren, kommen sie in Petrescus früheren Wettbewerbsentwürfen zunächst nicht vor und auch andere Kollektive verwenden sie zunächst kaum. Die Wettbewerbsphase des Centru Civic bzw. der Casa Poporului deutet darauf hin, dass es eher nicht um eine dezidiert nationale Interpretation des Sozialistischen Realismus' – der nun auch seit Jahren bzw. schon Jahrzehnten nicht mehr gültiges Architekturdiktum war – ging. Jedoch weisen die zunächst noch punktgelagerten (oft punktsymmetrischen), zentral erhöhten Baukörper der Wettbewerbsphase – wenn auch stets deutlicher die horizontale Lagerung betont

[2051] Siehe u.a.: Melcher 2011.

war – in der Bauform auch Ähnlichkeiten mit sozialistisch-realistischen Hochhäusern wie etwa dem Warschauer Kulturpalast auf. Vielmehr scheint diese Fassadenform allerdings durch die Ausrichtung zum Bulevardul Socialismului, der auch das vorrangige Element bei der Gestaltung der Casa Poporului war, bedingt zu sein, um so die Sichtbarkeit des Gebäudes im Stadtraum – und vom anderen Ende des Bulevardul Victoria Socialismului – zu erhöhen. In der Wettbewerbsphase steigerte das Kollektiv Petrescu die Fassadenhöhe kontinuierlich, nachdem die Fassade zu Beginn noch nicht einmal zum Boulevard ausgerichtet gewesen war. Dennoch ist es natürlich interessant an dieser Stelle festzuhalten, dass sich der Eindruck einer stalinistischen, sozialistisch-realistischen Architektur bei einer beiläufigen Betrachtung des Gebäudes leicht einzustellen vermag. In diesem Sinne ließe sich die Casa Poporului möglicherweise als nicht nur die Kultur und Nation Roms sowie die bisherige rumänische Kultur und Nation überbietende Architektur verstehen, sondern ebenso als Überbietung der Sowjetunion. Damit könnte zugleich die rumänisch-sozialistische Variante des Kommunismus als überlegen behauptet und in ihrer nationalen Ausformulierung betont werden.

Die in die Höhe gestapelten, stets punktgelagerten Volumina der Stalin-Hochhäuser – besonders des Palastes der Sowjets – überträgt die Casa Poporului nun in den Tiefenraum und zur Fassade hin. Die Fassade weist zwar eine Höhe von knapp 90 Metern wie auch eine an sozialistisch-realistische Gebäude erinnernde Höhenprofilierung auf, doch ist diese nur in der Hauptfassade umgesetzt und die Proportionen sind deutlich in Richtung einer bodengelagerten Architektur verschoben. Anstatt einer punktgelagerten, nach oben steigenden Dynamik wie beim Palast der Sowjets – oder auch bei nordamerikanischer Hochhausarchitektur – wird so die gesamte Bewegung des Gebäudes in die Mittelachse der Hauptfassade und von dort in den Höhepunkt der Fassade übertragen. An dem höchsten Punkt der Hauptfassade kulminiert die Casa Poporului in Entsprechung mit dem Bulevardul Victoria Socialismului. Der zentrale Boulevard wird dabei mit der zentralen Fassadenbetonung sowie der Gebäudemittelachse fortgeführt, wodurch – wie durch die Parallelisierung von angrenzenden Straßen und den als Galerien ausgebildeten Gebäudeflügeln – eine deutliche Verschränkung mit dem Stadtraum vollzogen wird.

Der Bulevardul Victoria Socialismului wird so nicht nur in dem und durch das Gebäude weitergeführt, sondern an der Fassade nach oben, über die Loggia und gen Himmel verlängert und in den Stadtraum, zum Boulevard hin, übertragen. Türmte sich einst der Weltausstellungspavillon Iofans dynamisch gegen den von Speer auf, um in den Kampf der Systeme einzutreten, so ist die Bewegung zu und in der Fassade nun als Ausstrahlen der neuen rumänischen Identität als große, traditionsreiche, aber dennoch auch sozialistische Nation unter einem starken Führer in den neu geschaffenen Stadtraum zu interpretieren. Damit wird zwar gewissermaßen an die diagonal ansteigende Achse und Bauform von Iofans Pavillon der Sowjetunion

für die Weltausstellung 1937 in Paris angeschlossen – ansonsten findet sich dieses Element des räumlich-volumetrischen Aufbaus, der graduell in die Fassade übergeht nicht bei „Stalin-Hochhäusern“ oder sozialistisch-realistischen Hochhäusern –, doch der dynamische Fassadenaufbau weicht bei der Casa Poporului an der Hauptfassade, von wo aus dieser Gebäudeaufbau nicht sichtbar ist, einer massiv gelagerten Statik, die sich auch dem auslagernden Grundriss der Vier- bzw. Fünfflügelanlage und ihrer Diagonalarme verdankt.

Die Casa Poporului wirkt besonders durch ihre Fläche und Masse massiv und dominant, weniger durch ihre Höhe – sie lässt sich nicht als Hochhaus verstehen. In ihrer auf scharfkantige, geometrische Grundformen reduzierten Form und dem nur in der Hauptfassade abgetreppten und zentral erhöhten Aufbau erinnert sie auch an Speers Blendfassade der Nürnberger Luitpoldhalle und hierin auch an Robert Venturis „decorated shed“, der nach Venturi auf den Inhalt der sonst wenig aussagekräftigen Architekturen entlang des „strip“ verweisen – in dem einen Fall gibt sich die Architektur als rumänisch-nationale und in dem anderen Fall als nationalsozialistische Bedeutungsarchitektur zu erkennen. Beide wirken durch die Fassade zudem vergrößert. Das trifft sicherlich auf die alte Luitpoldhalle mit den vorgeblendeten, klar deutbaren nationalsozialistischen Fahnenreihen noch mehr zu als auf die Casa Poporului, da hier die Bauform und die Gestaltung der Fassaden deutlich verschränkt sind und sich die Hauptfassade bzw. Blendfassade zudem als komplizierter zu entschlüsseln präsentiert. Dennoch ist die gleichförmige Anordnung der Arkaden, die unübersehbar auf eine neue, aber rumänische Kultur bzw. Architektur verweisen, den nationalsozialistischen Fahnen vor der Luitpoldhalle verwandt, die dort auf das NS-Deutschland verweisen. Ohne die zentrale Erhöhung ließe sich die Casa Poporului im Stadtraum und/oder aus der Ferne nicht wahrnehmen, weshalb sie in Bukarest vor allem als urbanistisches Signal und in diesem Sinne als an den Stadtraum gerichtete Bedeutungsarchitektur der Überlegenheit und Größe der rumänischen Nation zu interpretieren ist, die vermeintlich schon immer in der rumänischen Geschichte angelegt war und zu ihrem Recht kommt.

Die Fassade sendet die Größe der rumänischen Nation – unter der Führung Ceaușescus – in den Stadtraum aus und gibt sich wie der „decorated shed“ Venturis auch im Vorbeifahren zu erkennen. Die Casa Poporului funktioniert so auch für die hier im Alltag in erster Linie vorbeifahrenden Autos (auch der „strip“ und der „decorated shed“ kommen durch die Ausrichtung auf die vorbeifahrenden Autofahrer zustande) als, zwar nicht en detail interpretierbares, aber doch Reichtum, die rumänische Kultur und Nation sowie nationale, kulturelle, internationale Größe repräsentierendes Gebäude, das Ceaușescu mit dem Einsatz horrender Mittel – vermeintlich nur rumänischer Baumaterialien sowie finanzieller Mittel – realisieren ließ. In diesem Sinne verweist die Casa Poporului auch auf den finanziellen Reichtum des Landes, denn – so konnte es den Menschen vor Ort scheinen – die finanzielle, ökonomische Lage

Rumäniens war nicht so prekär, wie es etwa Lebensmittelengpässe befürchten ließen. Das Gebäude errichtet die Utopie einer wieder gut versorgten, kulturell wie finanziell reichen Nation, die zwar national-autonom ist, aber – durch den Verweis auf Architekturen anderer Länder und den durch Außenhandel bedingten Reichtum – nicht außenpolitisch isoliert.

5. 6. Bulevardul Victoria Socialismului

5. 6. 1. Der Boulevard als Naturbeherrschung

Wie zuvor gezeigt stellt die Achse des Bulevardul Victoria Socialismului den zentralen Bezugspunkt für die Architektur der Casa Poporului dar. Umso verwunderlicher scheint es, dass dieser Aspekt bisher keine nähere Beachtung gefunden hat – weder die Betrachtung der Casa Poporului als Teil eines neu gebauten Stadtraumes sowie Architekturensembles noch die Architekturen entlang des Bulevardul Victoria Socialismului, die nachfolgend beschrieben und diskutiert werden sollen.

Funktionale Aspekte, insbesondere die Verkehrsplanung, die seit jeher ein zentrales Problem der Stadtplanung dargestellt hatte, fanden bei den Projektierungen für das Centru Civic wenig Beachtung.[2052] Zwar hieß der Bulevardul Victoria Socialismului in der Planungsphase noch „Calea“ und trug damit die traditionell rumänische Bezeichnung für Einfallsstraßen, doch ab 1984 erhielt sie den moderneren, „westlicheren“ und mit den Boulevards der Zeit Carols I. assoziierten Namen Bulevardul.[2053] Eine Einfallsstraße stellte der Boulevard ohnehin nicht – zumindest nicht direkt – dar. Im Osten wurde der Boulevard des Sieges des Sozialismus über einen Verkehrsplatz – einen Kreisverkehr – (Piața Alba Iulia) in zwei abgehende Diagonalen überführt, wobei die nördliche Verlängerung eine Anbindung an den Piața Muncii herstellen sollte, um so wenigstens indirekt an die Ausfallstraße nach Călărești/Călărași sowie die Radialerschließung der Stadt angeschlossen zu sein. Das für den Piața Alba Iulia ursprünglich angedachte Monument wurde nicht realisiert.[2054] Dieser Platz fungierte als räumliches Pendant zum Piața Constituției, wobei die Menschen (in ihren Autos) im Osten durch diesen Platz auf dem Bulevardul Victoria Socialismului gesammelt wurden, bevor sie entweder auf den nun in der Ferne aufgetürmten Palast blicken und noch vor dem Piața Unirii in das zentrale Bukarest gen Norden oder in die andere Richtung gen Parcul Tineretului abweichen konnten – oder sie wurden weiter zu dem Palast gesogen, bis der Piața Constituției erreicht war.

Der linear auf das Zentrum der Casa Poporului zulaufenden – und dort in der Achsenstruktur des Palastes weitergeführte – Bulevardul Victoria Socialismului geht am westlichen Ende,

[2052] Melcher 2009, S. 14; Vossen 2004, S. 272f.
[2053] Popa 2016, S. 166.
[2054] Iosa 2009, S. 5.

vermittelt über den halbrunden Piața Constituției, in den Bulevardul Libertăţii über, der parallel zu der Fassade des Parlamentspalastes verläuft. Im Osten wird der etwa 4,5 km lange Boulevard durch den Piața Alba Iulia abgeschlossen. Unmittelbar vor der einzigen Kreuzung des Bulevardul Victoria Socialismului – und zwar mit dem Bulevardul I. C. Brătianu – befindet sich der Piața Unirii, der die einzige Unterbrechung in der sonst linearen Straßenführung darstellt. Über diesen Boulevard, der die Nordspange der unter Carol I. realisierten Stadtachse darstellt, war der Palast nun zwar symbolträchtig als neuer Decumanus zu dem unter Carol I. realisierten Cardo in die Innenstadt eingebunden, jedoch nicht verkehrstechnisch sinnvoll integriert. Dafür verlief allerdings die erste, während der Planungsphase des Centru Civic eingeweihte Bukarester Metrostrecke in unmittelbarer Nähe zum Centru Civic – entlang der Dâmbovița – und konnte somit das neue Zentrum wenigstens infrastrukturell einbinden. Nach 1990 nannten die Bukarester den Boulevard des Sieges des Sozialismus übersetzt auch „Boulevard des Sieges des Sozialismus über die Stadt“ und brachten damit sinnbildlich den einschneidenden Eingriff dieser Straßenachse zum Ausdruck.[2055]

Im Zentrum des Piața Unirii ist ein pompöser, dreistöckiger Brunnen installiert, der in einem annähernd kreisrunden Becken von zahlreichen radial angeordneten Fontänen umgeben ist. Die von beiden Seiten um das Becken führende zweispurige Straße (heute: dreispurig) wird nach außen jeweils von einem weiteren Brunnenbecken begrenzt. Entlang des begrünten Mittelstreifens zwischen Piața Constituției und Piața Unirii – und dann wieder zwischen Piața Unirii und bis zur Höhe der Nationalbibliothek – befindet sich eine Reihe weiterer, nun längsorientierter, barockartiger und mit Mosaiken verzierter Brunnenbecken, die regelmäßig verteilt angeordnet sind (Abb. 96, 97). Östlich der Piața Unirii auf Höhe der Nationalbibliothek endet die Brunnen-Enfilade, die barocke Gartenanlagen wie Versailles assoziieren lässt. Der grüne Mittelstreifen wird bis zum Ende des Boulevards an die Piața Alba Iulia weitergeführt. Die auf die Straßenachse(n) bezogene Gestaltung, die „Achsenarchitektur“ der Casa Poporului, die in der Raumanordnung und Galerieausbildung an barocke Schlossanlagen erinnert, setzt sich im Außenraum fort und führt erneut zu einer deutlichen Verschränkung von Stadtraum und Innenraum bzw. Stadtraum und Casa Poporului. Anstatt nun von der Loggia der Casa Poporului als „Belvedere“ auf eine Gartenanlage zu blicken und sich an der herrschaftlich-absolutistischen Beherrschung der Natur durch entsprechende geometrisch-lineare Gestaltungen zu erfreuen, thront Ceaușescu über der Stadt, wobei die Architektur die gesamte Natur unterworfen hat und lediglich noch als von Ceaușescu eingesetztes Accessoire der Stadt dient. Die Tatsache, dass Ceaușescu den Flusslauf der Dâmbovița im Norden der Casa Poporului begradigen ließ, lässt sich im gleichen Sinne als Triumph über die Natur interpretieren.

[2055] Vgl. „the Victory of Socialism over the City“ (Popa 2016, S. 166); Danta 1993, S. 178.

Auf beiden Seiten des begrünten Mittelstreifens waren zwei in die gleiche Fahrtrichtung führende Fahrbahnen vorgesehen, auf die jeweils ein durch zwei Baumreihen gerahmter Gehsteigbereich folgt, bevor wiederum ein Fußgängerbereich entlang der Wohnbauten bzw. der Ladenzone im Erdgeschoss anschließt (vgl. Abb. 96). Entlang der Straße sind in regelmäßigen Abständen gusseiserne Straßenlaternen angeordnet. In den 1990er Jahren fielen die Laternen wie auch die Wohnbauten aufgrund der niedrigen Baumhöhen deutlicher auf, als dies heute der Fall ist. Diese Boulevardstruktur – abgesehen von der zentralen Brunnen-Enfilade auf einem Grünstreifen – ist, wie schon dargelegt, typisch für die Bukarester Boulevards wie sie seit Ende des 19. Jahrhunderts und in dieser vierspurigen Form, mit begradigter Fahrbahn und deutlich durch Baumreihen von der Straße getrenntem Gehwegbereich, vor allem Ende seit der 1960er/Anfang der 1970er Jahre entstanden.[2056] Der Bulevardul Victoria Socialismului präsentiert sich als Mischform einer barock-absolutistischen Gartenanlage, eines Boulevards – vor allem eines Bukarester Boulevards aber damit auch eines französischen Boulevards wie der Champs-Élysées – sowie einer via triumphalis und schließt nun als neue, infrastrukturell wenig sinnvolle West-Ost-Achse an die unter Carol I. realisierte Nord-Süd-Achse an.

5. 6. 2. Wohnbauten des Centru Civic

5. 6. 2. 1. Architektur entlang des Bulevardul Victoria Socialismului

Von der Piața Unirii bis zu dem letzten Gebäude an der Piața Constituției ist die siebenstöckige Zeilenrandbebauung geschlossen und bis auf einen beidseitigen, konkaven Rücksprung in den Häuserreihen, der über die Straße hinweg einen längsorientierten Zwischenraum andeutet, linear – aber mit geringfügigen Vor- und Rücksprüngen – ausgebildet (Abb. 98). Lediglich vereinzelte Durchgänge im Erdgeschoss öffnen – jedoch kaum einsehbar – die Häuserfronten und ermöglichen den Zugang zu den dahinter liegenden Arealen und Gebäuden. Zwischen den Randbebauungen der beiden Straßenseiten liegt ein Abstand von etwa 80 Metern.[2057] Die Wohnbauten (entlang des Bulevardul Victoria Socialismului, aber auch im restlichen Centru Civic) wurden von diversen Architektenkollektiven des IPC entworfen. Zwei Gebäudeeinheiten entlang des Bulevardul Victoria Socialismului stammen so etwa von einem Kollektiv um Alexandru Beldiman.[2058] Weitere Architekten sind darüber hinaus schwer zu identifizieren, da sie hinter dem IPC anonym blieben. Petrescu war jedoch nicht an diesen Entwürfen beteiligt, genauso wenig wie Lăzărescu – beide waren stattdessen mit monumentalen Solitärbauten betraut.

[2056] Sniegon/Prendel 1976, S. 233.
[2057] Jeute 2013, S. 101.
[2058] Popa 2016, S. 171.

Horizontal sind die Gebäude entlang des Bulevardul Victoria Socialismului in drei Zonen gegliedert, wobei die unterste Zone als Ladenzone und die oberen als Wohnzonen fungieren. Der oberste Abschnitt ist dabei nicht durchgängig als selbstständige Zone zu identifizieren, da verschiedene, vertikal orientierte Vorsprünge und Vertikalgliederungen das ansonsten horizontal umlaufende Gesims gelegentlich unterbrechen. Die Ladenzone ist dahingegen deutlich durch horizontale Gliederungselemente, Schaufenster und eine hier nicht beigefarben gestrichene, sondern mit Werksteinplatten (vermutlich aus Kalkstein) verkleidete und im Fall der Säulen in Ortbeton ausgeführte Gestaltung von den höher gelegenen Stockwerken optisch separiert. Neben der Gliederung in Ladenzone und Wohnzone sind die Wohneinheiten durch diversen Gebäudeschmuck, verschiedene Symmetrieachsen, Tiefenstaffelungen und Vertikalachsen optisch in unterschiedliche Gebäudeeinheiten zusammengefasst (vgl. Abb. 97, 99). Regelmäßig vorgelagerte Gebäudeabschnitte (mit einer vertikal orientierten Balkon- oder Fensterreihe (als Erker)), die gaubenartige, verschiedene Dachabschlüsse ausbilden, strukturieren dabei maßgeblich die Randbebauung. Alle Einheiten sind so zwar individuell gestaltet, aber dennoch klar als einheitliches Ensemble zu identifizieren – und zwar nicht nur auf Grund der durchgängigen Bebauung. Neben dieser wiederkehrenden Struktur und der einheitlich beigen Farbgestaltung, die dem Naturstein der Casa Poporului nachempfunden ist, fällt zudem ein durchgängig postmodernes Gestaltungsprinzip auf, wobei aus einem umfangreichen, historisierenden Formenrepertoire geschöpft wird. Die diversen eingesetzten, entfernt historisierenden Elemente sind dabei stets variiert und abwechslungsreich – oder auch chaotisch – appliziert oder in die Fassaden integriert. Anders als etwa in der Stalinallee in Ost-Berlin finden sich hier weniger direkte klassizistische und klassische – auch (neo-)brâncoveanuesce – Zitate als vielmehr in deutlich postmoderner Manier überformte, entkontextualisierte und so ironisierte Elemente. Neben zahlreichen „klassizistischeren“, zumeist kolossalen Pilaster- und Säulenvariationen zeigen sich so etwa auch ungewöhnlich aufeinander gestellte Säulenelemente mit Zwischenböden und ohne Kapitelle, dafür mit umlaufenden, niedrigen Balkongeländern, Säulen, die sichtbar aus Betontrommeln zusammengesetzt sind, oder an barockhaft gesprengte Giebel mit Inkrustationen erinnernde Formen sowie zahlreiche nur beiläufig appliziert wirkende, in Beton gegossene Dekorationselemente (vgl. u.a. Abb. 99).

In ihrem postmodernen, raumfassenden, barockartig einen Zwischenraum mit Platzanlagen ausbildenden Charakter sowie durch die mehrgeschossig rahmende Bebauung mit Laden- und Wohnzone – in der teilweise industriell vorgefertigte Elemente zum Einsatz kamen – erinnert diese Bebauung des Bulevardul Victoria Socialismului an die zeitgleich entstehenden Anlagen Ricardo Bofills wie in Montpellier (Antigone) oder in Marne-la-Vallée bei Paris (Espaces d'Abraxas, 1978-82). Sowohl Bofills Anlage – besonders Antigone – als auch die Bebauung

entlang des Centru Civic stehen als geschlossene monumentale Raumensembles in der Tradition römischer Forenarchitektur – ähnlich wie auch schon der geplante Sowjetpalastprospekt in Moskau. Die Volumetrie aus einfachen Grundformen bestehender, ineinander verschachtelter Gebäudeformen erinnert – wenn auch anders umgesetzt – im Prinzip auch an die Wohngebäude „Palacio“ in den Espaces d'Abraxas. Anders als bei Bofill stellt sich die Architektur im Centru Civic jedoch sowohl in der Gliederung als auch in der Rhythmisierung und dem Einsatz diverser Gestaltungselemente deutlich abwechslungsreicher und weniger historisierend dar. Die bei Bofill so dominant eingesetzten Kolossalordnungen sind so zwar auch in Bukarest vorhanden, jedoch werden sie dort stets horizontal unterbrochen. Und auch die homogene Gliederung durch kolossale Achsen bei Bofill kommt in Bukarest nicht zum Einsatz. Der Bulevardul Victoria Socialismului zeigt folglich, im Gegensatz zu Bofills Anlagen, einen höheren Grad an Heterogenität bzw. Ungeordnetheit und wirkt durch die unterbrochenen Kolossalordnungen weniger „herrschaftlich“, sondern durch z.T. skurrile Formen eher unterhaltsam, aber auch unverständlich. Auch „moderne“ Elemente wie die z.T. horizontal orientierten, langgezogenen Balkone oder die schmalen, länglichen Fensterbänder finden in Bukarest Verwendung.

An diesen Wohnbauten – die sich nicht nur auf Grund der veränderten Ausmaße, sondern auch durch eine reduzierte Regelmäßigkeit, Strenge und „postmoderne“ Gestaltung von dem Palastbau unterscheiden – finden sich jedoch erneut das Rundbogenmotiv wie auch das Strukturprinzip der Fülle und Dichte von Bauteilen bzw. Dekorelementen omnipräsent eingesetzt. Der Rundbogen wird dabei besonders auffällig als sich unregelmäßig wiederholender, gelegentlich in der konkreten Ausgestaltung modifizierter Gebäudeabschluss, z.B. als gesprengter Rundbogen (und nicht etwa gesprengter Giebel), eingesetzt. Der Rundbogen findet hier im Einklang mit der postmodernen Gestaltung der Wohnbauten als entfunktionalisierter und dekorativer, manchmal freistehender, manchmal gerahmter Abschluss weitreichende Verbreitung. Als durchgängige Gestaltungsmerkmale lassen sich trotz aller Detailvariationen so eine durchgängige Sockelzone, ein achsensymmetrischer Aufbau innerhalb der Wohneinheiten und ein in diesem Kontext akzentuierter Mittelachsenbereich feststellen, der in einem rundbogenartigen oder aber rechteckigen, die sonstige Gebäudehöhe übertreffenden Abschluss mündet. Darüber hinaus zeigt sich wie bei der Casa Poporului eine stetige Variation in den Tiefenprofilierungen der Fassaden durch verschiedene Öffnungen wie Balkone. Zudem werden auch hier in hohem Maße Bauschmuck und diverse architektonische – auch historisierende – Elemente eingesetzt. Die Gebäuderückseiten sind dagegen deutlich monotoner ausgestaltet und weisen weniger dekorative Elemente auf.

5. 6. 2. 2. Architekturen am Piața Constituției und entlang des Bulevardul Libertăţii

Die Gebäude entlang des Bulevardul Libertăţii und im übrigen Centru Civic sind zwar ähnlich wie die Gebäude am Bulevardul Victoria Socialismului gestaltet, aber sie zeichnen sich durch eine insgesamt homogenere Formensprache aus. Die Bauten am Bulevardul Libertăţii, die der Casa Poporului gegenüberliegen, sind wie die Bebauung des Piața Constituției homogener und weniger postmodern, sondern eher „klassizierend" gestaltet (vgl. Abb. 96).

Die konkav geschwungene Bebauung am Piața Constituției zeigt dabei an den Fassaden die homogenste Formensprache der Straßen- und Platzrandbebauungen, vermittelt dafür aber mit einer auffälligen Rundbogenstruktur von den den Bulevardul Victoria Socialismului abschließenden Wohnbauten zu dem Platzensemble, wo sich die Bogenstruktur der Fassade in gewisser Weise in einen kreisförmigen, kolonnadenartigen Dachaufbau übertragen findet (Abb. 100). Die Gebäude am Piața Constituției, in denen Ministerien untergebracht werden sollten, sind weiterhin horizontal in drei Abschnitte gegliedert, wobei sich die verschiedenen Ebenen nun deutlich in eine rustizierte Sockelzone, eine Mittelzone und ein umlaufendes Gebälk, auf das die oberste Dachzone mit einem freistehenden Kolonnadenaufbau folgt, gliedern lassen.[2059] Die Sockelzone wirkt durch die Rustika, die breiten Bogenstellungen mit zwischengestellten Wandflächen und die seitlichen turmartigen Befestigungen massiv und ist regelmäßig gegliedert. Die mittlere Zone weist kolossale Halbpilaster auf dekorierten hohen Postamenten auf, zwischen denen mehrere längsrechteckige Fensteröffnungen eingelassen sind. Die abschließende Zone folgt mit einer Fensterreihe auf ein massives Gesims und trägt einen runden, auffälligen Kolonnadenkranz. Die Platzbebauungen am Piața Constituției erinnern gerade darin deutlich an zwei Bukarester Architekturen in unmittelbarer Nähe des Parlamentspalastes am Piața Națiunilor Unite an der Calea Victoriei, den Blocul bzw. Palatul Agricola Fonciera und die Cladirea Romaneasca von Petre Antonescu (1926), einem engagierten Vertreter des neorumänischen Stils (Abb. 101). Der Palatul Agricola zeigt eine ähnliche kreisförmige Kolonnade als Dachabschluss wie die Bauten am Piața Constituției und weist zudem ein fassadenübergreifendes Rundbogenelement auf wie z.T. die Wohnbauten am Bulevardul Victoria Socialismului und am Piața Constituției. Auch die horizontale Dreiteilung mit einer Einzelhandelszone im Erdgeschoss, historisierende Elemente – etwa ornamentale Girlanden und Säulen – sowie die rundturmartigen seitlichen Gebäudeabschlüsse finden sich hier. Ansonsten ist dieses Gebäude der 1920er Jahre an den Fassaden deutlich schlichter und übersichtlicher gestaltet als die Bauten im Centru Civic. Das breite, kolossale und tiefenräumlich profilierte Bogenelement, das zum Bulevardul Victoria Socialismului ausgerichtet ist, erinnert hingegen an das zentral ausgeprägte Bogenelement des unter Carol I. errichteten CEC-Palastes von Paul

[2059] Vossen 2004, S. 271f.

Gotterau. Somit sind in der Bebauung des Piața Constituției weitere Architekturzitate umgesetzt, die die bisher vernachlässigte, an Frankreich orientierte Architektur, wie sie vor allem unter Carol I. entstanden war, in die Anlage integriert. Zudem ist die Architektur, die zur Casa Poporului ausgerichtet ist, auf die homogenere, historisierende Architektur der Casa Poporului abgestimmt. Der ungewöhnlich anmutende Dachaufsatz leitet von der Bebauung des Bulevardul Victoria Socialismului zu der Bebauung des Piața Constituției und des Bulevardul Libertăţii über.

5. 7. Interpretation des Straßenraums

5. 7. 1. Der hierarchische Boulevardraum

Insgesamt entstanden mit dem Centru Civic 30.000 neue Wohnungen, die vornehmlich der Unterbringung hochrangiger Regierungsbeamter, Parteiaktivsten und Geheimpolizei-Mitarbeiter vorbehalten bleiben sollten.[2060]

Die durchgängig siebengeschossige Zeilen- bzw. Blockrandbebauung und die wiederkehrenden Gestaltungsprinzipien wie Rundbögen, geöffnete Fassaden und historisierende, eklektizistische Elemente sowie die einheitliche Farbigkeit und die zwar profilierten, aber weitestgehend linear ausgebildeten Häuserreihen vermitteln insgesamt – trotz aller Detailvariationen – den Eindruck eines einheitlichen Ensembles sowie einer monolithischen, die Straße abriegelnden Randbebauung vor. Die Wohnbauten sind wie die Casa Poporului zu den Boulevards orientiert und auch hier sind die Straßenfassaden besonders ausgebildet. In dieser Hinsicht erinnern die Wohnbauten hier durchaus an die Typenserien-Bauten, die seit den frühen 1970er Jahren als dichte, die Straßen rahmende Zeilenbauten – in zumeist Großplattenbauweise – an vielen Stellen in der Stadt realisiert wurden, nur dass hier nun gerade variationsreicher Bauschmuck appliziert wurde, was bei Typenserien auf Grund der technisch aufwendigen und zu teuren Umsetzung nicht möglich ist. Mit dem Centru Civic – nicht nur der Casa Poporului – wurde eine bisher unbekannte Formensprache – oder besser: wurden mehrere Formensprachen – entwickelt und flächendeckend eingesetzt.[2061] Auch der Umbau anderer erst kurz zuvor fertiggestellter Gebäude wie des Kaufhauses Unirea und des Nationaltheaters durch Lăzărescu (1983-1984) oder der Bau anderer Monumentalbauten im Rahmen des Centru Civic Projekts zeigen zwar verschiedene Formensprachen, wirken aber dennoch als Teile des Gesamtensembles. Von den anderen ausgeführten Monumentalbauten des Centru Civic ist heute im Originalzustand nur noch die Academia Română erhalten. Als Repräsentationsbauten orientierten

[2060] Iosa 2006, S. 57; Eine Liste der Personengruppen, denen die Appartements vorbehalten gewesen wären findet sich in: Iosa 2011, S. 197.
[2061] Sniegon/Prendel 1976, S. 233.

sich die anderen Monumentalbauten des Centru Civic an einer klassisch-symmetrischen, erneut klassische, klassizistische und rumänische Aspekte aufgreifenden Gestaltung, zeigten sich dabei jedoch deutlich schlichter als die Casa Poporului, d.h. in ihrem Detailreichtum reduziert. Die Tiefenprofilierung der Fassade findet sich bei diesen Architekturen wie an allen Bauten des Centru Civic umgesetzt. Bei der Academia Română ist erneut das Element einer aufgesetzten Dachkolonnade, die sowohl an die Bauten am Piața Constituției als auch an die Dachabschlüsse mancher Wohngebäude entlang des Bulevardul Victoria Socialismului erinnert, auffällig. Insgesamt präsentiert sich die Akademie, auf der Südseite der Casa Poporului gelegen, erneut als symmetrisch aufgebaute, zentral betonte, homogen gegliederte, von Kolossalordnungen durchzogene, durch symmetrisch angeordnete Risalite rhythmisierte und mit historisierenden – aber variierten – Elementen arbeitende Architektur. Die ungewöhnlich elongierten Säulen und Pilaster mit neobrâncoveanuescen Kapitellen wie auch etwa als eckige Dekorelemente ausgeführte, an Schlusssteine erinnernde Elemente wecken darüber hinaus Assoziationen an die postmodernen Arrangements entlang des Bulevardul Victoria Socialismului, jedoch in deutlich reduzierter Form. Die Architektur am Bulevardul Victoria Socialismului ist in Entsprechung zur städtebaulich herausragenden Lage besonders abwechslungsreich und „reich“ gestaltet. Diese Wohnungen am Bulevardul Victoria Socialismului, der als via triumphalis zwar nicht wie im antiken Rom zum Fuße des Vatikanhügels, aber zum Arsenalhügel führte, sollten einerseits aus Sicherheitsgründen engsten Mitarbeitern Ceaușescus vorbehalten sein und fungierten andererseits als Ausdruck der „Honorierung politischer Loyalität“.[2062] Die Wohngebäude des Centru Civic – besonders die entlang des Bulevardul Victoria Socialismului – sollten der Bevölkerung im Ceaușescu-Regime vor Augen führen, dass die Nähe – im buchstäblichen und im übertragenen politischen Sinne – zu diesem Regime äußerst wertvoll und erstrebenswert ist, denn wer der Regierung nahesteht, wird dafür mit einer „reicheren“ Gestaltung belohnt – und in Entsprechung dazu besser finanziell entlohnt. Zugleich gibt es jedoch einen deutlichen Kontrast zwischen der Casa Poporului und den umliegenden Wohngebäuden, der sich nicht darin erschöpft, dass die Architekturen auf Grund ihrer unterschiedlichen Funktionen unterschiedlich groß sind. Zum einen ist der Palast erhöht, deutlich über den anderen Wohngebäuden gelegen und nimmt damit eine exponierte Stellung im Centru Civic wie auch im gesamten Stadtraum ein. Zum anderen zeigt sich ein deutlich stilistischer (oder gestalterischer, ästhetisch-formaler) Unterschied zwischen dem Palast, der

[2062] Vossen 2004, S. 272.

sich einer durchgängig und deutlich historisierenden, streng geordneten, homogenen, symmetrischen Formensprache und eines ausladendenden Grundrisses bedient, und der postmodernen Zeilenbebauung.[2063]

Markierten beim Reichsparteitagsgelände etwa in den sonst einheitlichen Feldumbauungen Ehrentribünen und zentrale „Führerstraßen“ die exponierte Stellung vor allem Hitlers, aber auch anderer „Regimeeliten“, so stellten sich nun die Casa Poporului – aber auch der Bulevardul Victoria Socialismului mit seiner Randbebauung – als Abweichungen von der restlichen Stadt- und Zentrumsbebauung dar, die auf die herausragende Rolle der Staats- und Parteielite, aber vor allem Ceaușescus verwiesen. Dennoch wurde durch die geschlossenen Straßenrandbebauungen ein einheitlicher und nach innen – zur Straße hin – isolierter Raum wie bei den Feldumbauungen des Reichsparteitagsgeländes geschaffen. Der durch die Anordnung der Achse des Bulevardul Victoria Socialismului neu kodierte und neu strukturierte Stadtraum erinnert dabei an das räumliche, jetzt aber autogerechte Pendant zu Speers Reichsparteitagsanlage, mit der dieser bereits versuchte bestehende Strukturen möglichst axial und geometrisch zu der zentralen Achse auszurichten und dabei einschließende und ausschließende Räume schuf sowie auf wiederkehrende Gestaltungsmittel und Formen rekurrierte. Auch der kulissenhafte Charakter der beiden Anlagen durch die einfache Zeilenbebauung bzw. mit Zeilenbauten ausgeführte Blockrandbebauung stellt ein gemeinsames Merkmal dar. Anders als beim Reichsparteitagsgelände wurde nun für alle Architekturen ein neues, stets heterogenes Formenrepertoire angewandt und auf das Prinzip einer „Fülle“ und nicht einer „Reduziertheit“ zurückgegriffen. Einerseits funktionierte das Centru Civic – so wie die Feldumbauungen beim Parteitagsgelände – als ein- und ausschließender Raum, in dem Ceaușescu, symbolisiert durch die abweichende Gestaltung und exponierte Lage der Casa Poporului, eine herausragende Stellung zukam. Die Casa Poporului ließe sich so mit der Ehrentribüne (der Balkon als Redekanzel/Benediktionsloggia) vergleichen und der Bulevardul Victoria Socialismului mit der Großen Straße in Nürnberg. Der Raum der Feldumbauungen war nun ein umschlossener Raum zu den großen, begradigten Straßen hin. Andererseits war die gesamte Stadt jetzt Teil des neuen Centru Civic (und nicht etwa das Centru Civic Teil der Stadt), wobei die Bebauung entlang des Bulevardul Victoria Socialismului graduell von dem „Reichtum“ und der „Größe“ der Casa Poporului in die restliche Bebauung des Centru Civic und dann in den restlichen Stadtraum mit seinen Plattenbauten überleitete. Der Stadtraum erhielt dadurch eine neue hierarchische Ordnung, die von der Casa Poporului – respektive Ceaușescu – ausging und über die Boulevards, besonders den Bulevardul Victoria Socialismului, in die großen Straßen der Stadt

[2063] In der ohnehin kaum existierenden architekturhistorischen Forschung wird dieser formal-stilistische Unterschied vernachlässigt oder auch nicht wahrgenommen, siehe u.a.: „Der neue klassische Stil wurde auf nahezu alle Gebäude angewandt“ (Jeute 2013, S. 101).

ausstrahlte. Urbanistisch ähnlich ist die Anlage von Schloss Versailles konzipiert, wobei das Schloss des Roi-Soleil dort ebenfalls in den Stadtraum ausstrahlt.

Diejenigen, die in Bukarest keine Wohnung entlang der neu bebauten Magistralen erhielten, wurden hinter den Randbebauungen zwangsweise ausgeschlossen. Ihre Hauptrolle im neuen Zentrum und der gesamten Stadt konnte der Casa Poporului jedoch keine der anderen Architekturen streitig machen. Der Bevölkerung wie den am Bulevardul Victoria Socialismului wohnenden Staatsdienern wäre unübersehbar vor Augen geführt worden, dass Ceaușescu in seinem sich zentral und monumental erhebenden Palast, der erneut an die Taut'sche Stadtkrone denken lässt, unantastbar ist – ebenso wie seine Macht. Zudem verweist die exponierte Stellung des Palastes auf dem 18 Meter hohen Hügel, der sich mittig vor dem Bulevardul auf seinen höchsten Punkt auftürmt, auf die Überlegenheit Ceaușescus, seine Einmaligkeit und seine symbolisch – und partiell auch tatsächlich – „alles" überblickende und kontrollierende Position. „[T]he placement and sheer size of the construction represents a massive effort to ensure total visual domination of the city".[2064] Genauso repräsentierte der Palast aber auch den Reichtum und die Größe der Sozialistischen Republik Rumänien. An dieser großen Nation und ihrer Erzeugung waren die Menschen im Umfeld der Casa Poporului – die Regimeeliten – in einem gesteigerten Maße beteiligt, wie auch diese Architekturen an der Ensembleerzeugung des Centru Civic in besonderem Maße beteiligt waren. Die auf den ersten Blick monotone Gesamtanlage des Centru Civic konnte so – trotz der abweichenden Gestaltung und der exponierten Stellung und Ausgestaltung der Casa Poporului – zur Erhaltung des zu dieser Zeit mit Plattenbauten assoziierten sozialistischen Ideals bzw. der sozialistischen Ideologie der Gleichheit und Gleichförmigkeit der Menschen beitragen. Als neue Gemeinschaft werden sie nun im Bukarester Stadtraum, auf den Boulevards als neuem Utopisierungsraum, geeint. Auf den zweiten Blick offenbart sich eine im Verhältnis zu den in den 1970er Jahren überall in Bukarest entlang der Straßen entstehenden Plattenbauten größere Variationsbreite, die einen graduellen, hierarchischen Straßenraum, ausgehend von der Casa Poporului, entwickelte. Es waren somit nicht alle Menschen dem sozialistische Ideal nach gleich, sondern alle Menschen, außer denen, die dem Regime und Ceaușescu näherstanden. Der Ruhm und Glanz Ceaușescus – des Ermöglichers dieser neuen großen Nation und des neuen, vermeintlichen Sonnenkönigs – sollte auf seine Untergebenen ausstrahlen, die nun diesem von Ceaușescu ausgehenden Ideal möglichst nahe (aber eben nicht zu nahe) kommen sollten, um vergleichbar große Rumänen zu werden.

[2064] Petcu 1999, S. 182.

5. 7. 2. Der Boulevard als Utopisierungsraum

Beim Centru Civic handelt es sich um ein identitäts-, ideologie- sowie utopiestiftendes und nationenbildendes Umgestaltungsprojekt, das in der Hauptstadt – emblematisch für ganz Rumänien und von hier aus ausstrahlend – verwirklicht werden sollte. Das „Ausstrahlen" ist wörtlich zu nehmen, denn sowohl die Casa Poporului wäre nachts hell erleuchtet gewesen als auch die Boulevards des Centru Civic durch die markanten, gusseisernen Straßenlaternen und dann weiter die anderen großen Boulevards, die so das Licht von der Casa Poporului in den utopischen, nach innen isolierten Straßen-Stadtraum verteilt hätten. Der Boulevardraum als Utopisierungsraum wäre somit hell erleuchtet gewesen, der alte Stadtraum und die rurale Bebauungsstruktur sowie die verwinkelten Gassen und auch die Kirchen wären hinter den Wohnblöcken im Dunkel verschwunden. Das neue Zentrum wurde entlang von Straßenachsen – besonders dem Bulevardul Victoria Socialismului – entwickelt und nicht um einen Platz, wie es etwa in der DDR am Marx-Engels-Platz der Fall war. Damit schließt das neue Zentrum an die rumänische Tradition an, in der sich der Boulevard zum Zentrum und zur Flaniermeile entwickelt hatte – wie auch seit den 1920er Jahren der Ausbau der „autogerechten Stadt" bevorzugt wurde, wohingegen Platzstrukturen als „Wohnräume" in der Stadt nicht existierten.[2065] Auch der Piața Constituției, der Piața Unirii und der Piața Alba Iulia fungierten als repräsentative Platzanlagen sowie als Verkehrsplätze, nicht aber als alltägliche Aufenthaltsorte. Der Piața Constituției hätte bei den Massendemonstrationen und den Festen zu Nationalfeiertagen zwar als kurzfristiger Versammlungsort der Menschenmassen – für rund 200.000 Menschen wäre hier Platz gewesen – dienen sollen, jedoch hätten diese in erster Linie auf dem Bulevardul Victoria Socialismului und dann entlang des Bulevardul Libertăţii entlang schreiten sollen.[2066] Ansprachen von Ceaușescu von der Loggia der Casa Poporului wären auf Grund der Entfernung zum Piața Constituției (ohne Lautsprecher) undenkbar gewesen, auch hätte man ihn hier kaum sehen, sondern vielmehr in einem pseudosakralen Sinne seine allgegenwärtige Anwesenheit im (Stadt-)Raum spüren sollen, deren symbolischer und stellvertretender Ausdruck die Casa Poporului war. Der Loggiabereich, von dem aus Ceaușescu die Menschenmenge bei Paraden zu Nationalfeiertagen betrachten sollte, hätte ihn noch deutlicher als bei allen anderen Fallbeispielen dieser Arbeit als entrücktes und erdenthobenes Wesen, das für die Menschen am Piața Constituției eher wie eine verschwommene, visionsartige Erscheinung gewesen wäre, gezeigt. Das gesamte Gebäude ist – in Entsprechung mit dem Bulevardul Victoria Socialismului – in der Mittelachse konzentriert und hier befinden sich als einzige Ab-

[2065] Siehe zur autogerechten Stadt: Hans Bernhard Reichow: Die autogerechte Stadt. Ein Weg aus dem Verkehrs-Chaos, Ravensburg 1959.
[2066] Jeute 2013, S. 101.

weichung von der sonst relativ monotonen und je Horizontalebene gleich rhythmisierten Fassadengestaltung die Loggia sowie der zentrale Loggiabereich als zentrale Abweichungen – hier ist der Arkade eine Kolonnade mit zwei außenliegenden Säulenpaaren vorgeblendet, so dass dieser Bereich am weitesten aus der Fassade hervortritt. Das piano nobile wird so betont, von dem aus sich Ceaușescu dem Volk zeigen und die Massenveranstaltungen verfolgen wollte.[2067] Der betonte Mittelbereich der Hauptfassade, der den Boulevard zugleich an der Fassade nach oben weiterführt, verweist stellvertretend auf „unser[en] irdische[…][n] Gott", der von der sonst harmonischen, gleichförmigen und ihm untergebenen Gemeinschaft der Rumänen „angebetet" wird.[2068] Während die Casa Poporului als Herzstück der Anlage fungiert, verteilen die hermetisch abgeriegelten Straßenräume wie Adern die Menschen sowie die symbolisch-utopischen Dimensionen des Palastbaus in den Stadt- bzw. Boulevardraum. Die Wohnbauten, die Elemente der Casa Poporului aufnehmen, vermitteln dabei graduell zwischen der Casa Poporului und dem Stadtraum. In diesem neuen Utopisierungsraum konnten die Rumänen nun entlang der begradigten und breiten Straßen wohnen, wobei der Stadtraum jetzt endlich das symbolische Zentrum hatte, das endgültig vergessen machen sollte, was hinter der Zeilen- und Blockrandbebauung im Dunkel verdeckt war: die dörfliche, kleinliche, von Heterogenität und Fremdherrschaft gezeichnete Geschichte Rumäniens. Die Wohnungen entlang den Straßen fungierten wie Tribünen, die stets mit Menschen gefüllt gewesen wären, die – allzeit bereit – die Fahrt Ceaușescus durch die Straßen hätten bejubeln können.

Der Stadtraum verschmolz mit der Casa Poporului, deren symbolische Bedeutung nun über den Piața Constituției, den Bulevardul Victoria Socialismului, den Bulevardul Libertăţii und von dort aus über alle breiten Magistralen, die schon seit Beginn der 1970er Jahre verbreitert, begradigt und mit einheitlichen, geschlossenen Randbebauungen versehen worden waren, ausströmen konnte. In Bukarest wurde damit ein Utopisierungsraum geschaffen, der wie eine Parallelwelt bzw. -stadt funktionierte. Der Weg zur Utopie der entlang der etwa gleichen Magistralen, in mehr oder weniger den gleichen typisierten, industriell vorgefertigten Wohnungen lebenden Menschen, die in dem großen, starken, reichen Bukarest – respektive Rumänien – leben und sich selbst in entsprechender Weise empfinden konnten, war bereitet. Die Utopie sollte als Straßenraum funktionieren, der hermetisch zur Straße – zu den Hauptstraßen – hin abgeriegelt war. Der neue utopische Straßenraum, in dem sich alle in ihren erneut auf die rumänische Größe und auch technische Leistung – in Entsprechung mit der bautechnischen Leistung ein so großes Gebäude wie die Casa Poporului samt neuem Centru Civic und der weitreichenden neuen Straßenrandbebauung realisieren zu können – verweisenden Dacias

[2067] Iosa 2011, S. 188.
[2068] Kranz 1992, S. 287; Kunze 2000, S. 191; Cioroianu 2005, S. 416.

fortbewegen konnten, beruhte auf einem radikalen Ausschluss der alten, byzantinisch-ungeordneten und arm-dörflichen Stadt- und Bebauungsstrukturen sowie der dort lebenden/arbeitenden Menschen und dem Altstadtzentrum und auf dem Einschluss der neuen, seit den 1970er Jahren unter Ceaușescu entstanden Wohn- und Repräsentationsbauten sowie der als historisch relevant empfundenen Bereiche und Architekturen wie der Calea Victoriei und des Bulevardul Brătianu/Bălescu. Ceaușescu bzw. den Ceaușescus und der Partei- und Staatselite kommt dabei erneut eine herausragende – auch aus der sonstigen Stadtsilhouette und Bebauungsstruktur herausragende – und im wahrsten Sinne des Wortes höhere Stellung innerhalb des neuen utopischen Straßenraumes zu.

Es ist weniger die im Stadtraum omnipräsente Casa Poporului, die einen „relational space of a panoptic kind" schafft, denn anders als Petcu meint, ist das Gebäude nicht „virtually omnipresent, visible from nearly all points in Bucharest".[2069] Vielmehr erzeugen die Wohnbauten einen hermetisch abgeschlossenen, nach innen isolierten Straßenraum als Utopisierungsraum, der auf die Casa Poporului ausgerichtet war und die symbolische Bedeutung des Baus als große rumänische Nation so zwangsweise an die Bewohner verteilte, die so zu entsprechend „großen", stolzen Rumänen werden konnten. Als diese Art Anti-Labyrinth enthält der neue Straßenraum in Bukarest panoptische Züge, weniger durch seine Präsenz im Stadtraum. Dass sich breite, linear verlaufende Straßenachsen dabei stets besser überwachen und vom Militär sowie der Polizei nutzen lassen, erst Recht, wenn die Randbebauungen die Straße nahezu hermetisch abriegeln und zuvor nur teilweise asphaltierte und verwinkelte Straßen den Stadtplan bestimmten, liegt auf der Hand.[2070] Die so erreichte Verbesserung der Kontrolle über die Bevölkerung war ein Aspekt, der bereits etwa bei Haussmann unter Napoleon III. Eingang in die Planungen fand.[2071] Darüber hinaus boten „die als Modernisierungen gepriesenen Eingriffe den Machthabern die Möglichkeit, die kulturellen Botschaften der jeweiligen Hauptstädte mit ihrer eigenen Handschrift umzuschreiben. Oder sie sogar komplett auszulöschen".[2072] Die Bukarester „Restrukturierungen" unter Ceaușescu lassen sich in eben dieser Weise als Auslöschung der bisherigen, zu großen Teilen fremdbesetzten Geschichte und der so entstandenen Kultur sowie der stark ausgeprägten bäuerlichen Strukturen verstehen, an deren Stelle die Utopie des großen Rumäniens unter Ceaușescu tritt.

[2069] Petcu 1999, S. 182.
[2070] O'Neill 2009, S. 92.
[2071] Ebd., S. 92.
[2072] Ebd., S. 92.

5. 7. 3. Kulturpatron Ceaușescu und der Ceaușescu-Stil

Über einen geeigneten Stil für die repräsentativen Bauten Bukarests gab es in der Architekturgeschichte Rumäniens immer wieder Diskussionen, die stets mit der (Herrschafts-)Geschichte Rumäniens verknüpft waren. Nach dem Ende der Besatzungszeit durch das Osmanische Reich und das Russische Reich und dann vor allem mit der Regierungszeit Carols I. wurden in Bukarest weitreichende urbanistische und architektonische Umgestaltungsmaßnahmen forciert, die dem neuen Nationalbewusstsein des Fürstentums und dann Königreichs Ausdruck verleihen sollten. Schon um 1900 wurden so reich dekorierte und französisch orientierte Monumentalbauten realisiert, während zeitgleich neorumänische, nun genauso monumentale und symmetrische Architekturen errichtet wurden, um dem „spezifisch Rumänischen" mehr Gewicht zu verleihen. Unter Carol II. und im Zuge einer allgemeinen Internationalisierung des Baugeschehens durch die „moderne" Architektur kulminierten schließlich entsprechende Stil-Diskussionen in der rumänischen Architektenschaft – jedoch weitaus weniger polemisch als etwa in der Sowjetunion. Denn die rumänische Architektenschaft zog durchaus auch eine Synthese verschiedener „Stile" (der Vergangenheit und der Gegenwart) als adäquate Form einer neuen, zukünftigen rumänischen, repräsentativen Architektur in Erwägung, da es sich hierbei um ein in der rumänischen (Architektur-)Geschichte verwurzeltes Strukturprinzip handelt. Unter Carol II. wurde schließlich auch konkret der Ruf nach einem „Carol II-Stil" laut.[2073] Petre Antonescu, als zentraler Vertreter einer national-rumänischen, traditionellen Architektur, publizierte während der Herrschaft Carols II. so etwa ein Buch „Renașterea Arhitecturii Românești. Stilul Regele Carol al II-lea" (1939), in dem er sich für die Umgestaltung Bukarests mit monumentalen Gebäuden in einem neu zu erfindenden rumänisch-nationalen Stil einsetzte, den er Carol II-Stil nannte.[2074] Damit verlieh er der zu dieser Zeit in der Architektenschaft virulenten Hoffnung Ausdruck, dass nun unter einem autoritären Herrscher endlich eine immer noch ausstehende homogenisierende, monumentalisierende Umgestaltung Bukarests in einem einheitlichen Stil, der der großrumänischen Nation einen angemessen repräsentativen Ausdruck verleihen sollte, umgesetzt werden könne. Doch weder ein Carol II-Stil fand letztlich Umsetzung, noch wurde das politisch-administrative Zentrum des Generalplans 1935 umgesetzt. Das dort projektierte zentrale Parlamentsgebäude konnte nun aber unter Ceaușescu ausgeführt werden, und zwar sogar auf dem Arsenalhügel und in einem neuen „Ceaușescu-Stil".

Mit der Casa Poporului und dem Centru Civic versuchte Ceaușescu zu realisieren, was weder Brâncoveanu noch Carol I. oder Carol II. umfassend erreicht hatten, nämlich Rumänien ent-

[2073] Panaitescu 2017, S. 17.
[2074] Dt.: Für einen Carol II-Stil in der rumänischen Architektur; vgl.: Panaitescu 2017, S. 17.

sprechend seiner ganzen Größe und nationalen Einheit, die vermeintlich schon in der Geschichte (vgl. Dakien, Rom) begründet lagen, architektonisch umfassend zu gestalten. Ceaușescu errichtete nun einen Utopisierungsraum, der das zukünftige ideale Rumänien mit seinen „neuen Menschen" erzeugen sollte. Damit konnte er sich zugleich ein Denkmal setzen und wie einst etwa Brâncoveanu als gefeierter Nationalheld und Nationalheiliger in die Geschichte eingehen.

Während die eklektizistische Komposition des Palastgebäudes vor allem ausgewählte historische, progressive Architektur der Vergangenheit aufgriff, um so eine neue Nationalgeschichte zu kreieren, die Rumänien als autochthone und größere Nation als Rom zeigte, integrieren die Wohnanlagen auch aktuellste Architekturtrends in das Gesamtensemble des Centru Civic. Die postmodernen Wohnanlagen als Spiel mit historischen Formen, Elementen und Ordnungen belegen so einerseits das Wissen des „Architekten der Nation" oder des Kulturpatrons der Nation, Ceaușescu, um auch zeitgenössische Architekturtendenzen, wodurch sich Ceaușescu und mit ihm sein Rumänien als fortschrittlich und weltoffen präsentieren können. Andererseits offenbart sich die eklektizistische Zusammenstellung des Palastgebäudes – bzw. des gesamten Centru Civic – nun vermeintlich als Akt eines Kenners, der historische wie auch zeitgenössische Formen einzusetzen und zu kombinieren vermag und zudem in der Lage ist, so etwas Neues hervorzubringen. Auf den so „kunstreichen" Charakter der Casa Poporului verweisen besonders die Bauten am Bulevardul Victoria Socialismului, die die freie Variation historischer Elemente, Stile und deren ironische Verwendung im Sinne der Postmoderne als international aktuellste Methode architektonischen Arbeitens bzw. der Fassadengestaltung postulieren und so als Arbeitsmethode für das Hauptgebäude rechtfertigen.

Nur Ceaușescu konnte die – vermeintlich in einer Art Patronageverhältnis mit Petrescu, tatsächlich von zahlreichen Architekten erarbeiteten und von Ceaușescu ausgewählten – Architekturen deuten, die sich schon – alleine weil sie aus der Ferne kaum sichtbar oder nicht gleichzeitig einsehbar waren – einer detaillierten Deutung entzogen. Auch auf Grund des Detailreichtums, des diversen historisch-zeitgenössischen und kulturell vielfältigen Portfolios und der zum Teil absurden Kompositionen konnte die Deutungshoheit nur bei Ceaușescu liegen. Das Patronageverhältnis präsentiert sich dabei insofern als „reziprokes Abhängigkeitsverhältnis" nach Ulrich Oevermann, als Ceaușescu vor allem einer Architektin bedurfte, die umsetzte, was er sich vorstellte, wobei er seine Vorstellungen erst aus der Vielzahl der von diversen Kollektiven vorgelegten Entwürfen gewann.[2075] Petrescus gesamte berufliche Zukunft hing wiederum von diesem Projekt ab, denn so konnte sie sich damit entweder in dem inneren Kreis um Ceaușescu etablieren oder sie hätte beruflich kaum mehr Fuß fassen können. Bereits durch

[2075] Erben/Tauber 2016, S. 93.

den Gruppen-Namen „Jugendkollektiv“ und der vermeintlichen Jugendlichkeit der Architektin wird die Art des Patronageverhältnisses evident, denn die noch „junge“ Architektin, die zwar dieser Rolle entsprechend mit kühnen und fortschrittlichen Ideen aufwarten konnte, bedurfte so noch der Weisung des vermeintlichen „Kenners“ Ceaușescu, der sich analog dazu als ebenso jung, fortschrittlich und zukunftsgewandt präsentieren konnte, hatte er schließlich diese Architektin und ihren Entwurf ausgewählt. Zugleich konnte er sich damit selber in den Rang eines Architekten rücken, denn schon die Unerfahrenheit Petrescus weist darauf hin, dass Ceaușescu maßgeblich als Co-Autor in Erscheinung treten musste. So konnte Ceaușescu sich, aber vor allem dem Rumänien unter seiner Führung und der Bevölkerung endlich die Architektur geben, die sie verdienten. Nämlich große, einheitliche, reiche, indigene und dennoch westliche und auch dadurch weiterhin mit „Fortschrittlichkeit“ konnotierte, historische und aus der Sicht von Rumänen aus ausschließlich rumänischen Materialien geschaffene Architekturen sowie große, breite, asphaltierte und bestens beleuchtete Straßen. Mit der Neubebauung durch Wohnbauten am Straßenrand wurde mit der Schaffung eines einheitlichen Stadtraums, der nun nur noch zu den Straßen und Plätzen orientiert war, begonnen, der mit dem Centru Civic fortgeführt wurde. Die Casa Poporului gibt diesem Stadtraum nun seine noch fehlende Identität (und Geschichte): als geschichtsträchtige, ursprünglich dakische und dann erst römische und eigenständige, große, starke, edle und dennoch fortschrittliche Nation.

Während die historischen Formen angemessener schienen, um die historisch verwurzelte Größe der Nation architektonisch zu vermitteln, können sich die Wohngebäude und damit die dort wohnenden Menschen durchaus als fortschrittlich, weltoffen und auch ironisch präsentieren – ebenso wie der Architekt und/oder Patron Ceaușescu selbst. Zeigte sich schon bei der Casa Poporului, dass es wohl nur Ceaușescu selber war, der dieses Gebäude in seiner Detailfülle umfassend deuten konnte, so verstärkt die Architektur des restlichen Stadtzentrums, die sich erneut als unbekannt, eklektizistisch und/oder als Ensemble uneinheitlich bzw. vielseitig präsentiert, diesen Eindruck. „[E]in sprödes, schwer zugängliches Werk kann denjenigen, der sich dazu bekennt, ungewöhnlich und erhaben erscheinen lassen. In dem Maß in dem sich das Kunstwerk als Ausnahme und Regelbruch darstellt, wird auch die Person, die es sich als Accessoire wählt, als besonders forsch und autoritär erfahren“.[2076] Nur Ceaușescu, der das Centru Civic nicht nur als Accessoire, sondern als umfassenden Utopisierungs- und zugleich Herrschaftsraum erbauen lässt, kommt die Deutungshoheit über dieses zumindest für die rumänische Bevölkerung als irgendwie „reich“, rumänisch-fortschrittlich, groß und überwältigend wahrnehmbares Ensemble zu. Der Bevölkerung kann diese überwältigende Inszenierung im besten Fall „ein Kunsterlebnis im ästhetischen Modus der Erhabenheit“ bieten.[2077] So kann

[2076] Ullrich 2010, S. 15.
[2077] Erben/Tauber 2016, S. 104ff.

sich jeder Bukarester und jede Bukaresterin als Teil dieser „erhabenen“ Nation begreifen, die unter ihrem Führer – dem vermeintlichen Genie der Karpaten – verwirklicht wurde.

Mit dem Centru Civic inszeniert sich Ceaușescu als Architekt der Nation und Kunstkenner bzw. -patron und versucht zu schaffen, was unter Carol II. nicht realisiert werden konnte, nämlich einen national-rumänischen „Stil“ sowie ein Zentrum zu kreieren, die Ausdruck der starken und großen rumänischen Nation und ihres entsprechend großen Conducător sowie der von ihm geführten Bevölkerung sind. Damit tritt Ceaușescu zugleich die Nachfolge des als Kulturpatron und Nationalheiliger gefeierten Brâncoveanu an, der den bisher einzig wahrhaft national-rumänischen Stil geschaffen hatte. Wie Brâncoveanu nimmt er in seine Architekturen Anleihen verschiedener Kulturen auf, um einen neuen Nationalstil zu schaffen – nur dass sich dieser „Stil“ nun nicht als „Stil“ begreifen lässt, denn es zeigen sich bei dem Centru Civic entweder verschiedene neue „Stile“ oder eben ein „Stil“, der sämtliche bisher geschaffenen architektonischen Elemente und Prinzipien, die irgendwie in einen Zusammenhang mit der progressiven und zugleich autonomen Geschichte Rumäniens gestellt werden können, für sich beansprucht. Dieser „Stil“ nahm das in der Architekturgeschichte Rumäniens angelegte Prinzip der Synthese verschiedener Elemente aus verschiedenen Zeiten und Kulturkreisen – die jedoch allesamt mit der nationalen Einheit Rumäniens und starken politischen Führungspersonen verknüpft waren – in sich auf und schuf damit einen eklektizistischen „Stil“ als nationale Bedeutungsarchitektur, der sich insgesamt durch seinen heterogenen Charakter zumindest im ersten Moment als schwer zugänglich und schwer verständlich erweist. Ceaușescu behauptet nun alle architektonischen Elemente beliebig kühn und dennoch kunstvoll arrangieren und einsetzen zu können – so lange die Baustatik und -stabilität gewährleistet sind. Wenn Wolfgang Ullrich über die Kunstwerke, mit denen sich „Politiker, Manager, Unternehmer, Intellektuelle“ zu Repräsentationszwecken umgeben, schreibt: „Sie ergötzen sich an ironischen, provokanten und absurden Spielarten des Ästhetischen und schüchtern damit andere sogar noch ein, die sich selbst verdächtigen müssen, einen zu engen und zu reglementierten Geschmack zu haben, um das wirklich Bedeutende, Tiefe, Neue am Schrägen und Ruppigen erkennen zu können“, ist damit auch treffend das heterogene Arrangement des Centru Civic beschrieben.[2078]

5. 8. Resümee: Die utopische Parallelstadt

Die Casa Poporului erscheint schon bei Baubeginn und dann besonders nach dem Sturz Ceaușescus in einem anderen Licht, als sie sich noch Ende der 1970er Jahre zeigte, als das Projekt initiiert und mit den Planungen begonnen wurde – besonders, wenn man das Centru

[2078] Ullrich 2010, S. 15.

Civic im Kontext der bereits Anfang der 1970er Jahre begonnenen Umgestaltung Bukarests begreift.

Das Centru Civic sollte den schon mit der „Restrukturierung" seit den frühen 70er Jahren begonnenen Umbau des Stadtraums fortführen, mit einer national-selbstbewussten Bedeutung aufladen und so auch auf die Menschen im Stadtraum wirken. Die mehrgeschossigen Bauten, die entlang verbreiterter und begradigter Boulevards entstanden, verdeckten die alte niedrige, teils sich in einem schlechten baulichen Zustand befindende, an Bauernhäusern orientierte Bebauung wie auch das labyrinthische Straßennetz – die auf das unerwünschte Erbe eines bäuerlichen Landes ohne westliche und ohne „eigene" Geschichte verwies. Rumänien sollte unter der Führung Ceaușescus jedoch zu einer modern-fortschrittlichen, großen, unabhängigen, und strahlenden Industrienation werden. Im Akkord, unter Einsatz industriell vorgefertigter Bauteile, wurden so besonders in den 70er Jahren dicht gestellte mehrgeschossige Straßenfrontbebauungen errichtet, die wie Kulissen den Rest der Stadt – außerhalb der Straßenansicht – von der Bühne des Alltags (Straßen, Gehwege, Plätze) verdrängten und somit wie Potemkin'sche Dörfer funktionierten. Als historisches Erbe wurden die Calea Victoriei mit ihrer Bebauung wie auch Großteile des historischen Areals nördlich der Dâmbovița erhalten. Der alte Baubestand um die Markthalle an der Dâmbovița, das historische Händlerviertel, wurde großflächig abgerissen, um nun endlich unter einem starken Führer die so lang ersehnte repräsentative und symbolisch bedeutungsvolle Stadtkrone zu errichten und städtebaulich an die Nord-Süd-Achse anzuschließen.[2079] Ceaușescu kannte die Projekte der Zwischenkriegszeit für den Arsenalhügel, wie er natürlich auch die monumentalen Projekte kannte, die unter Hitler und Stalin entwickelt worden waren, als auch die auf Massenfeiern und Personenkult ausgerichteten Anlagen in Beijing und Nordkorea.[2080] Mit dem Centru Civic wurde so ein Utopisierungsraum als Parallelstadt in der eigentlichen Stadt verwirklicht, in dem nur alles neue, strahlende und autochthon Rumänische präsent sein sollte – Menschen, Architekturen wie Autos. Die dabei idealtypisch verwirklichte, anti-labyrinthische Struktur eines Überwachungsstaates steht freilich in erheblichem Kontrast zu der bloß verdeckten alten Bebauungsstruktur hinter den Neubauten. Der weltmännische – nicht bäuerliche – und stolze Rumäne sollte durch entsprechende Architektur seinem rückständig-bäuerlichen Leben enthoben werden. Der Dank dafür sollte selbstverständlich Ceaușescu gebühren, der dieses Paradies auf Erden realisiert hatte.

Setzt man dagegen mit der Interpretation des Centru Civic bei der Grundsteinlegung 1984 an – und fokussiert sich wie so oft in der (Forschungs-)Literatur nur auf die Casa Poporului –, so lässt sich der Bau tatsächlich kaum anders als im Sinne des populären Topos der Megalomanie

[2079] Melcher 2009, S.13; Iosa 2011, S.179.
[2080] Ebd., S. 215; Danta 1993, S. 175.

Ceaușescus interpretieren. In diesem Kontext wirkt ein Vergleich mit der nordkoreanischen Diktatur, dem dort durch die Juche Ideologie stark ausgeprägten Personenkult um den Diktator, der etwa in Pjöngjang ebenso seinen Ausdruck in der Architektur findet, naheliegend. Zu der Architektur selbst lassen sich jedoch kaum Parallelen ausmachen, außer der auf Straßen und Plätze fokussierten urbanistischen Gestaltung, wie wir sie etwa schon in Moskau oder – wenn auch weniger ausgeprägt – in Ost-Berlin gesehen haben.

Ende der 1970er Jahre kippte die außenpolitische Lage Rumäniens endgültig, was zunehmend negative Auswirkungen auf die Versorgung der Bevölkerung, den Wohlstand des Landes und seiner Bevölkerung sowie auf das Image Ceaușescus hatte, der von der Bevölkerung auf Grund der Abwendung von der Sowjetunion und als „starker Mann" durchaus geschätzt wurde. Die Arbeit an dem Centru Civic beginnt bereits 1977 und lässt sich zudem im Kontext des weitreichenden architektonisch-urbanistischen Umbaus seit Anfang der 1970er Jahre verorten, der die Bevölkerung mit zahlreichen neuen Wohnungen versorgte, die besser ausgestattet waren als die alten und nun zudem an breiten Magistralen lagen, wodurch sie besser durchlichtet und belüftet waren. Auch deswegen konnten die Menschen mit dem Centru Civic nur die Fortsetzung des „modernisierenden" Bauprogramms erwarten, dass Rumänien endlich grundlegend neu strukturieren und zu einer bedeutenden Hauptstadt ausbauen würde. So gesehen scheint es weniger ungewöhnlich, dass über die Casa Poporului und das Centru Civic wenig in den Medien berichtet wurde – es wurde schließlich überall in der Stadt gebaut. Sicherlich war sich Ceaușescu aber auch der Gefahr potenzieller Massendemonstrationen bewusst, die bei Bekanntwerden eines so teuren Bauprojekts bei gleichzeitigen Versorgungsengpässen und zunehmend angespannter werdender (gesellschafts-)politischer Lage zu einem politischen Umsturz hätte führen können. Offenbar wollte Ceaușescu trotz der sich zunehmend verschlechternden politischen Lage des Landes das Centru Civic realisieren – schließlich war der Bau ja auch bereits in der offiziellen Zeitung der Partei, der Scînteia, angekündigt worden.[2081] Es sollte zudem noch angemerkt werden, dass es eine Reihe von Filmaufnahmen gibt, die Ceaușescu bei Materialsichtungen, Modellbetrachtungen, Baustellenbesuchen sowie der Auswahl von Ausstattungselementen oder Detailformen und auch bei der Grundsteinlegung zeigen, so dass möglicherweise eine zukünftige Veröffentlichung und propagandistische Verwertung dieses Materials geplant war (oder/und als Dokumentation für die Nachwelt).[2082]

[2081] Drummond/Young 2020, S. 181 (Scînteia 26.6.1984); siehe auch: Iosa 2006, S. 10.
[2082] Siehe u.a.: Avocatul Poporului: A murit Anca Petrescu, YouTube 18.11.2013, in: Stirle Pro TV (Rumänien), URL: https://www.youtube.com/watch?v=GhvfabhLj5E, min 0:50ff.

„Die Architektur wird von der Masse getragen, sie ruht auf den Schultern des Volksganzen. Nur dann ist sie groß. Jetzt durchbebt die Masse ein großes Gefühl, dieses Gefühl ruft nach Gestalt und ist selbst Architektur. […] Es wird uns die Zeit ihr Bauwerk bescheren, alle Gemüter bauen heute und aus ihren Seelen wird das Bauwerk herauswachsen, das alle zusammenhält und allen Zeichen und Ziel ist. Das große Wollen hat Tragweite, so weit, daß es nicht drängt seine Grenzen zu erleben. Ein großer Plan lebt, er wird in einem großen Bau Erfüllung finden". [2083]
(Bruno Taut, 1918)

6. Utopisierungsräume als politische Instrumente in totalitären Regimen

6. 1. Utopie und Herrschaft

Alle hier besprochenen Fallbeispiele haben gemeinsam, dass sie durch konkrete, mit Architekturen angelegte Räume einen umfassenden, perfekt vorgestellten – utopischen – Zustand zu erzeugen suchten, der nicht mit der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Situation kongruent war. In Entsprechung zu dem Versuch ein bisher unbekanntes, höchstes Gemeinwesen hervorzubringen, unterscheiden sich die Architekturen formal-ästhetisch nicht nur voneinander, sondern auch von den zeithistorisch in dem jeweiligen Umfeld standardmäßig verbreiteten Architekturen – nicht ohne aber auch an bereits existierende Formensprachen anzuschließen. Wie die Utopie durch das kritische Moment an die zeitgenössische Realität und den gesellschaftspolitischen Ist-Zustand gekoppelt ist, so ist dies auch die utopische Architektur. Die hier diskutierten Architekturen brachten jeweils Räume hervor, die ein von dem Diktator und der Gesellschaft (im Sinne gemeinsamer, geteilter kollektiver Hoffnungsziele) als ideal vorgestelltes, zukünftiges Gesellschafts- und Staatssystem herbeizuführen suchten. Da die Architekturen – bzw. konkret die Utopisierungsräume – den Diktatoren stets als politisches Instrument dienten, mit dem u.a. die eigene Herrschaft legitimiert und gesichert werden sollte, wurde versucht die Zukunft für möglichst viele Menschen – die nicht ideologisch bedingt ausgeschlossen wurden und somit nicht Teil der Zukunft sein sollten – perfekt, d.h. den kollektiven Hoffnungszielen entsprechend oder diese eventuell übertreffend, zu bauen. Diese kollektiven Wünsche, Vorstellungen und Erwartungen an die Zukunft resultierten in allen Fall-

[2083] Taut 2007, S. 113.

beispielen aus einer Vielzahl an je spezifischen historischen, politischen, finanziellen, kulturellen und ideologischen Faktoren. Durch die Diktatoren sowie die maßgeblich durch ihre Entscheidungen erbauten Utopisierungsräume – wobei der Diktator als Realisator der Utopie auftritt, die auf der geteilten Kritik an gegebenen Verhältnissen und den (daraus resultierenden) kollektiven Hoffnungszielen beruht und durch spezifische Vorstellungen des Diktators ergänzt wird – werden diese kollektiven Wünsche und Hoffnungen anschaubar, erlebbar und fassbar gemacht. Wie die einzelnen Fallbeispiele jedoch zwischen kollektiven Hoffnungszielen und dem Alleinführungsanspruch sowie den spezifischen Zielen der Diktatoren durch die Architekturen zu vermitteln suchten und auf welche konkreten (architektonischen) Mittel sie hierfür zurückgriffen, bzw. ob sie ihren Alleinführungsanspruch durch die Architekturen und die erzeugten Utopisierungsräume geltend machen konnten, war jeweils unterschiedlich – doch stets gemeinsames Anliegen. Die Utopie bedarf als Entwurf einer perfekten Gesellschaft eben dieser Gesellschaft. Deshalb versucht der Diktator u.a. durch Architektur und entsprechende Räume Menschen zu verändern – aus seiner Perspektive zu verbessern. Dabei kommt dem Diktator als Umsetzer der Utopie letztlich die Rolle zu, sowohl den konkreten politischen Weg zu dem utopischen Ziel der Harmonie zu bestimmen, als auch sich in ein für ihn gelungenes Verhältnis mit den Menschen zu bringen. Alle diskutierten Architekturen lassen sich somit auch als Versuch der Herrschaftslegitimation und -sicherung (vorausgesetzt es wird eine zukünftige Herrschaft angestrebt) durch den Gewinn der Unterstützung eines möglichst großen Teils der Bevölkerung und deren Glauben an die Legitimität der Herrschaft interpretieren – dieser Versuch wird konkret durch die Erfüllung kollektiver, latenter Hoffnungsziele in Verbindung mit Architektur unternommen. Den Architekten kommt dabei die zentrale Aufgabe zu, architektonische Vorschläge zu machen, wohingegen die Diktatoren in erster Linie aus den Vorschlägen auswählten und eher mit symbolischen und rezeptionsästhetischen, weniger aber mit konkreten architektonischen Vorschlägen in Erscheinung traten. Die Verknüpfung der Utopie mit der höchsten politischen Instanz, wobei der Diktator als Realisator auftritt, hat zur Folge, dass dennoch maßgeblich der Diktator – zumindest ebenfalls – als Architekt der neuen Welt oder auch als derjenige, der durch seine Patronage und Führung diese Architektur hervorgebracht hat, rezipiert wird. Die Rezeptionsebene hat beim Bau der Utopisierungsräume nicht nur eine zentrale Bedeutung, um herrschaftslegitimatorisch wirksam zu werden, sondern auch, damit die Räume handlungsanleitend wirken und konkrete gesellschaftliche sowie politische Realitäten hervorbringen können, sprich: Die Menschen müssen überzeugt werden eine Welt hervorzubringen, die an die Herrschaft des Diktators gekoppelt ist.

Durch den Bau der für möglichst viele – aber eben immer auch für den Diktator in seiner Führungsrolle – perfekten, harmonischen Zukunft sollte in allen Fallbeispielen eine möglichst breite (bedingungslose) Unterstützung der Politik des Regimes und des Herrschers durch die

Beherrschten, die Bevölkerung, gewonnen werden. Utopisierungsräume sind in dieser Hinsicht nicht immer klar von ihrer Funktion als Propaganda zu trennen. Sie lassen sich jedoch in totalitären Regimen nicht zwangsläufig als Propaganda begreifen, wenn man Propaganda "as an act of disinformation aimed at circulating false information among the public in order to hide the truth of political objectives and activities" versteht, da die Utopien tatsächlich geschaffen werden sollten und nur der Weg dorthin nicht (explizit) benannt wurde.[2084] Alleine durch die Architektur konnte in den diskutierten Fallbeispielen der Weg jedenfalls nicht bestritten werden, es waren immer auch Krieg oder andere Formen von Gewalt, Unterdrückung, Kontrolle sowie weiterer innen- und außenpolitischer Strategien notwendig. Auf dem Reichsparteitagsgelände wurde etwa der Aspekt des militärisch notwendigen Drills, der Körpererertüchtigung und des Kampfes für das „Volk" überdeutlich zur Schau gestellt – von einer Falschinformation über den Weg zum verfolgten Ziel kann hier nicht die Rede sein, auch wenn dieser nicht direkt kommuniziert wurde. In fast allen Beispielen ließen die Diktatoren zudem wenig Zweifel daran, dass sie auch zukünftig gedachten die alleinige Führungsrolle für sich zu beanspruchen. Lediglich im Falle der DDR ließe sich der Palast der Republik möglicherweise insofern als Propaganda begreifen, als sich Honecker hier in seiner architektonisch vermittelten Führungsrolle zurückzieht und vielmehr das Bild einer Volksvertretung als Basis des politischen Systems suggeriert wird, was als propagandistische Ebene dieser Architektur festgehalten werden muss, wenn davon ausgegangen wird, dass Honecker nicht vorhatte sich zukünftig mit eben dieser Rolle als Volksvertreter zufriedenzugeben. Andererseits wurden jedoch in der DDR die ganze Zeit über „pseudodemokratische" Wahlen veranstaltet, die weithin als nicht freie Wahlen bekannt waren – so gesehen wussten große Teile der Bevölkerung der DDR trotz der nicht architektonisch überdeutlich vermittelten Führungsrolle Honeckers wohl dennoch, wer auch zukünftig in der Utopie regieren würde. Stalin brachte seinen Anspruch auf die Position des Führers zwar direkter als etwa Honecker zum Ausdruck, aber dennoch vermittelt durch Lenin – nicht Stalin stand an der Spitze des Palastes. Im Unterschied zu Honecker inszenierte er sich jedoch in gesteigertem Maße als „Baumeister des Kommunismus", was wiederum seinen Anspruch auf eine exponierte Stellung verdeutlicht. Die stärkere Berücksichtigung des Kollektivs ist vermutlich auch ideologisch bedingt, hat der Kommunismus dezidiert die Auflösung von Klassenunterschieden und die Herrschaft des Proletariats zum Ziel. Dies lässt sich jedoch nicht – im Sinne einer kommunistischen Ideologie, gepaart mit einem totalitären Regime – verallgemeinern, denn bei Ceauşescu als Diktator eines sozialistischen Landes zeigte sich eindeutig ein auch architektonisch vermittelter Führungsanspruch. Bei Hitler kann ebenfalls kein Zweifel daran bestehen, dass er diesen Alleinführungsanspruch

[2084] Bodenschatz/Sassi/Welch Guerra 2015, S. 75.

architektonisch-räumlich geltend machte. Hitler wie Ceaușescu dominieren den Raum durch ihre persönliche und/oder symbolische Anwesenheit sowie durch architektonisch exponierte Gestaltungen. Die monumentale Casa Poporului thront so etwa über dem hermetisch abgeriegelten Boulevardraum auf einem von einer Mauer umschlossenen Hügel und war für die Bevölkerung nicht zugänglich. Zwar verweist die Casa Poporului damit auf die symbolische Bedeutung der Größe der rumänischen Nation, jedoch scheint sich in diesem Fallbeispiel dennoch die deutlichste, architektonisch sichtbare Verschiebung von einem gemeinschaftsstiftenden Utopisierungsraum, der den Diktator stets als Teil eines Kollektivs (des Volkes, der Gesellschaft o.ä.) inkludiert, zu einer den Diktator nur noch exponierenden/herausstellenden Anlage stattgefunden zu haben. Die Casa Poporului, die der Bevölkerung unzugänglich war und alle Organe, denen Ceaușescu vorstand, in einem Gebäude versammelte, verweist auf die unantastbare, allmächtige Stellung Ceaușescus. Dass er in der Loggia des Gebäudes nicht gut sichtbar gewesen wäre, ließe sich jedoch wiederum als Stärkung des nationalen, gemeinschaftlichen Kollektivs deuten – das große Rumänien thronte über allem, jedoch war es nicht von dem Conducător zu trennen. Ceaușescus Rolle erschöpft sich in der Kontrolle der ihm in den Boulevardräumen Untergebenen, die hier zwar in einer nun „moderneren“ und vermeintlich „größeren“ Nation leben können, doch hängt ihre Stellung in dem neuen Raum maßgeblich von Ceaușescus Führung und seiner Gunst ab, wie ihnen tagtäglich vor Augen geführt wird.
Auf dem Reichsparteitagsgelände kam zwar auch Hitler eine stets exponierte, räumlich-architektonisch angelegte Stellung zu, aber dort fand in einem viel größeren Maße eine integrierende und einende Vermittlung von Bevölkerung und Diktator statt als in Bukarest. Dies war jedoch auch das konkrete Anliegen der Reichsparteitage, die deswegen in einem anderen, gesteigert außeralltäglichen Modus funktionierten als die Stadträume – Germania wäre hinsichtlich des vermittelten Herrschaftsverhältnisses sicherlich Bukarest ähnlicher gewesen als das Reichsparteitagsgelände, hätte jedoch vermutlich weniger als Utopisierungsraum denn als ideologisch-örtliche Manifestation NS-Deutschlands und der Macht Hitlers fungiert.
Der Utopisierungsraum kann zwar als Propagandainstrument und auch als Herrschaftsinstrument eingesetzt werden, jedoch ohne dass dies konstitutive Merkmale des Utopisierungsraumes darstellen würde. Der Utopisierungsraum ist immer politisch, allerdings dient er nicht immer als politisches Instrument der Herrschaftslegitimation oder -sicherung. In den hier diskutierten totalitären Regimen war dies jedoch der Fall. Die Utopie fokussiert das Ziel und nicht den konkreten Weg dorthin, und dieses Ziel wird durch die Architektur – zumindest im Modell – als erreicht behauptet. Der Diktator wählt zudem den politischen Weg zum Ziel, der in allen diskutierten Beispielen auch Utopisierungsräume beinhaltete, die somit zwischen gesellschaftlichem und diktatorischem Ideal, zwischen einer ideologischen Gemeinschaft (aus

Herrschern und Beherrschten) einerseits und Herrschern sowie Beherrschten (als zwei Entitäten) andererseits, changieren. Dies ist mit ein Grund, warum zumeist versucht wird diese Gebäude möglichst schnell zu realisieren, denn so wird die Utopie schneller erreicht und der Weg dorthin erscheint nicht nur möglich, sondern leicht und in absehbarer Zeit bewältigbar – er kann somit als Herrschaftsinstrument dienlich gemacht werden. Durch seine faktische, physische Existenz behauptet der Utopisierungsraum genauso zu existieren wie die mit ihm angelegten Inhalte. In diesem Sinne kann er zur Herrschaftslegitimierung, Machtsicherung und zum Machtausbau eingesetzt werden, wobei die Beherrschten/die Bevölkerung ihre Gehalte für den Glauben an die Legitimität des Herrschers und für das Vertrauen in seine Herrschaft/Politik maßgeblich aus einer erbauten Zukunft beziehen, die sich als utopisch-perfekt präsentiert. Der Utopisierungsraum ist noch nicht erobert, er muss erst – als zukünftig perfekte Herrschaft, die zu einem perfekten Staat und einer entsprechenden Gesellschaft geführt hat – erzeugt werden. Für die durch die Zukunft legitimierte Herrschaft stellt die Architektur ein besonders wirkmächtiges Instrument dar, kann sie zum einen Realitäten hervorbringen und so die Glaubwürdigkeit des Erbauers untermauern, zum anderen die Effizienz, Potenz, Stärke und Größe des Erbauers und des Staates sowie seiner Gesellschaft zum Ausdruck bringen.
Der Utopisierungsraum kann folglich den Glauben an die Legitimität des Herrschers – des Diktators – aufrechterhalten, bzw. der Glaube wird durch den Beweis zumindest partiell ersetzt, denn die Architektur kann die utopische Zukunft bereits als zumindest im Ansatz realisiert zeigen.[2085] Es muss nicht einfach mehr an die Legitimität des Diktators geglaubt werden, der ganz im Sinne des modernen Rationalismus, der Fortschrittsideologie und der Wissenschaftsgläubigkeit nun belegen konnte, dass er und mit ihm die Bevölkerung sich auf dem richtigen Weg in die Utopie befinden, was zumeist seine exponierte Stellung im Hier und Jetzt, durch den Vorschein auf diese perfekte Zukunft, rechtfertigen soll.
Diese herausragende Rolle kann er maßgeblich deswegen für sich beanspruchen, weil er als gottgleicher oder gottähnlicher Schöpfer, der die Zukunft als ideales Gemeinwesen (zumindest partiell) realisiert zu haben vorgibt, auftritt – die Architektur und die damit erzeugte Realität ersetzen das bloße „Heilsversprechen“ durch den konkret erlebbaren „Utopisierungsraum“. Da die Utopie jedoch mit dem Utopisierungsraum stets erst als Teil realisiert werden konnte, finden sich weiterhin pseudosakrale Deutungsstrukturen in allen besprochenen Architekturen, die stets durch die Betrachterlenkung auf den Himmel verweisen sowie durch Lichtregie zuätzlich ggf. das Göttliche assoziieren lassen. Licht fungierte in allen Beispielen u.a. in einem pseudo-religiösen, transzendentalen Sinne, indem es auf einen „erleuchteten“ Zustand verwies. Wenn es dunkel ist, konnte das Licht so als ein den Weg weisendes Symbol – in die

[2085] Vgl. „Sieg des Glaubens“ als Motto des ersten Parteitages 1933 und Filmtitel des entsprechenden Filmes Leni Riefenstahls.

erleuchtete Zukunft – fungieren. Vor allem in den beiden früheren Beispielen konnte elektrisches Licht zudem als Zurschaustellung technischer Fortschrittlichkeit genutzt werden, wie dies u.a. schon bei der Eröffnungsfeier des Empire State Building am 1. Mai 1931 geschehen war, als Präsident Hoover per Knopfdruck aus dem Weißen Haus die Lichter in der Haupteingangshalle des Empire State Building einschaltete.[2086]

Die mit den Architekturen stets angelegten Blicklenkungen (in den Himmel, den Kosmos, ggf. mit Licht) verweisen auch auf „Freiheit" als latente Hoffnungsstruktur – insbesondere – einer in ihrem Alltag in allen Bereichen eingeschränkten Gesellschaft. Der Glaube an die weitere (weitreichendere) Erfüllung der Hoffnungsziele durch den Diktator – oder das Einlösen des Heilsversprechens – muss weiterhin gleichzeitig aufrechterhalten werden, bis die Utopie umfassend realisiert ist. Gerade der Architektur als auf Dauerhaftigkeit angelegtem Medium kommt so eine große Bedeutung zu, wenn es um die Realisierung des stillgestellten utopischen Zustands geht. Doch genau darin liegt auch das Problem der Architektur: Sie kann nicht flexibel auf gesellschaftspolitische, dynamische Prozesse eingehen.[2087] Sie muss die Utopie ad hoc errichten und in der vorgestellten Weise funktionieren.

Alle besprochenen Utopisierungsräume machten kollektive Wünsche, Vorstellungen und Hoffnungen durch die Architekturen konkret, anschaubar und erlebbar. Weil Architektur sowohl durch ihre Präsenz (im öffentlichen Raum) in der Lage ist eine Realität zu behaupten, als sie auch als Raum hervorbringendes Medium, dem es sich nach Dirk Baecker (in Anlehnung an Paul Valéry) nur durch Bewegung entkommen lässt, sowie als „Raumkunst" besonders suggestiv wirksam werden kann, kommt ihr gerade in Diktaturen stets ein hoher Stellenwert zu.[2088] Architektur lässt sich so – und nicht nur – in Diktaturen als wirkmächtiges Mittel symbolpolitischer Kommunikation einsetzen, auch um damit den Versuch zu unternehmen eine neue Realität und „neue Menschen" hervorzubringen und zugleich die eigene Herrschaft zu behaupten.

6. 2. Orte für die Massen

Als politisches Instrument eingesetzt richtet sich der Utopisierungsraum an alle Menschen, die nicht durch die jeweilige Ideologie von der Gesellschaft und der zukünftig vorgestellten Gesellschaft/Bevölkerung ausgeschlossen werden. Darum ist er zum einen immer als Ort für die Massen, die er zu ändern sucht, angelegt und zum anderen auf seine räumlich umfassende

[2086] Tauranac 2014, S. 227f.
[2087] Flexible Grundrisse und multifunktionale Räume stellen bedingt eine Ausnahme dar, lassen sich jedoch ebenfalls nicht beliebig verändern.
[2088] Baecker 1990, S. 74; siehe auch: Paul Valéry: Eupalinos ou l' architecture, Paris 1921; zur Architektur als Raumkunst vgl. u.a. August Schmarsow.

Realisation bedacht. Als Orte der Massen standen die besprochenen Architekturen in allen Beispielen nicht für sich alleine, sondern das Hauptgebäude stand jeweils im Kontext mit Umgestaltungsmaßnahmen des Stadtraums. Mit den Utopisierungsräumen wurden immer räumliche Ensembles geschaffen, die sich an eine kollektiv agierende Gemeinschaft richteten und, wenn auch mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, die Elemente Hauptgebäude, Platz und zentrale Achse(n) beinhalteten. Dementsprechend sind sowohl die Straßen und Plätze als auch die Architekturen oftmals groß angelegt, um die Massen aufzunehmen bzw. auf die Bedeutung der Architekturen als Orte der Gesellschaft und/oder Gemeinschaft zu verweisen.
Die Ausmaße der Utopisierungsräume wirken so oftmals für das Individuum vollkommen unverhältnismäßig und sind dadurch gelegentlich – wie beim Reichsparteitagsgelände, auf dem man hätte kilometerweit laufen müssen, um vom Geländeeingang im Norden etwa zum Märzfeld zu kommen – schlecht von eben diesem nutzbar, aber im Verhältnis zu den Massen oder Menschenmengen gedacht, erschließt sich der Maßstab. Alle Utopisierungsräume sind groß angelegt, um eine Menschenmenge (das ideologisch bestimmte Gruppenkonstrukt) – etwa bei Massendemonstrationen zu Nationalfeiertagen – aufnehmen zu können und verweisen in deren Abwesenheit ständig auf diese. Die Straßenachsen waren immer als möglichst lineare, breite und oftmals durch Bebauungen gerahmte oder zumindest betonte Straßenzüge ausgebildet, die das Raumgefüge strukturierten, zusammenfassten und leicht – auch für Massen – zugänglich machten. Die Erschließung der Räume durch Rolltreppen und/oder die Metro, die Bahn sowie Autos bzw. Straßen und Autobahnen – sprich die technische Infrastruktur – verweist dabei nicht nur auf die technische Fortschrittlichkeit des Landes (und damit auch im Sinne der modernistischen Fortschrittsideologie auf die – rationale – Realisierbarkeit der Zukunft u.a. durch Technik), sondern zudem auf die bewegte Masse, die jederzeit dazu in der Lage ist sich Räume kollektiv anzueignen, um so die Utopie im Raum (und in der Zeit) tatsächlich umfassend zu realisieren. Besonders bei dem Reichsparteitagsgelände zeigte sich hier eine Verknüpfung der Raumerschließung mit dem Verweis auf die zukünftig geplanten Gebietsbesetzungen bzw. -eroberungen durch die militärisch marschierende Masse.
Darüber hinaus erhöhen weite Plätze und breite, gerade Straßen die Möglichkeit der militärischen und (geheim-)polizeilichen Kontrolle und Überwachung der Bevölkerung, um so auf die Erziehung des Individuums in der vom Diktator angedachten Weise einwirken und Konflikte, die konzeptuell niemals Teil der Utopie sein dürfen, beseitigen zu können.

6. 3. Zwischen Expansion und Isolation

Alle besprochenen Architekturen weisen ein- und ausschließende Elemente auf, die die Räume hervorbringen, in denen nicht alle Menschen Teil der Utopie (und des entsprechenden Utopisierungsraumes) sind – und somit auch nicht Teil des zukünftigen Herrschaftsraumes. Dies

zeigte sich besonders deutlich in der nicht-sozialistischen Diktatur NS-Deutschlands, aber auch die anderen Architekturen schlossen stets Menschen ein und aus, wobei hier die architektonisch einschließenden Merkmale überwogen. Ausgeschlossen werden die Menschen beim Reichsparteitagsgelände nicht nur durch ihre ideologisch bedingte Ausgeschlossenheit (sie können sich nicht mit NSDAP-Fahnen, Hakenkreuzen u. Ä. identifizieren), sondern auch u.a. durch die Lage am Stadtrand und das Konzept des Heiligen Hains. Auch bei den anderen Beispielen wurden Menschen ausgegrenzt, die Gebäude nicht betreten wollten oder sich mit ihnen nicht identifizieren konnten, da diese etwa ein DDR-Emblem oder eine Leninstatue zierten oder nicht zugänglich waren. Durch ihre Präsenz im Stadtraum ließen sich diese Architekturen jedoch schlechter ignorieren und vollzogen damit immer auch einen Einschluss. Damit wurde der Raum zwangsweise ideologisiert, allerdings ereignete sich nicht zwingend eine „Utopisierung" – für eine „Utopisierung" bedarf es handelnder Menschen. Ob diese erbauten Räume handlungsanleitend wirken können oder nicht, liegt dabei, so ist zu vermuten, maßgeblich an der Plausibilität der Handlungsgründe (für jedes Individuum) und dem vermittelten Verhältnis von Herrscher und Beherrschten bzw. Staat und Gesellschaft. Das Reichsparteitagsgelände funktionierte in dieser Hinsicht auch darum anders, weil es zwar an eine Stadt angebunden war, aber keine Stadtumgestaltung darstellte.

Sowohl durch seine Lage am Stadtrand als auch durch das Eintrittskartenprinzip und seinen „Festival-Charakter" stellt sich das Reichsparteitagsgelände als weniger alltäglich, exklusiver und so auch schlechter zugänglich als die anderen Beispiele dar. Doch genau das ist es, was seine utopischen Qualitäten ausmacht. Während die anderen Fallbeispiele utopische Alltagswelten zu erschaffen suchten, konnte durch die Versammlung der Menschen beim Reichsparteitagsgelände im intensiveren, emotionaleren Modus des Festes eine utopische Gemeinschaft und gleichzeitig das Idealbild einer gehorsamen Masse (im Sinne des Führergehorsams) erzeugt werden, die im rite de passage und als Parallelisierung mit dem Alltag in das restliche Land übertragen werden konnten. Die Reise stellt hier ein utopisches Moment dar, das alle Reichsparteitagsteilnehmer als angereiste Gemeinschaft einte – als diejenigen, die die perfekte Zukunft glaubte gefunden zu haben. Dabei wird zudem der Raum Deutschlands (oder des zukünftig vorgestellten „Dritten Reiches") eingenommen, indem er durch marschierende, bahnreisende, autofahrende und im Falle Hitlers auch fliegende Menschen erschlossen wird, wodurch bereits die zukünftig geplante Expansion durch Gebietsbesetzungen angedeutet wird.[2089] Als Vermittlungsinstanz (zwischen zukünftiger Utopie und der Gegenwart als Uto-

[2089] Auch die von Trajan in Auftrag gegebene Architektur wurde oftmals durch Münzen verbreitet, um so den Herrschaftsraum zu behaupten (vgl. Heiner Knell: Kaiser Trajan als Bauherr. Macht und Herrschaftsarchitektur, Darmstadt 2010, S. 11.)

pie) kommt dem rite de passage eine große Bedeutung zu – vor allem dort, wo der Utopisierungsraum nicht im Stadtraum errichtet wird wie beim Reichsparteitagsgelände. Aber auch die breite Treppenanlage beim Palast der Republik etwa erleichterte den Übergang vom Stadtraum in das Gebäudeinnere. Alle Utopisierungsräume richten sich mit ihren ein- und ausschließenden Architekturen an die Gruppe, die Teil der Utopie sein soll, während die, die nicht Teil der Utopie sein sollen, ausgeschlossen werden.

Der Palast der Republik kreierte ebenfalls ein isolierteres, etwas außeralltägliches Utopia, das von vielen als Wochenendausflugsziel aufgesucht wurde, wobei durch eigene Reflexion das dort Erlebte auf den Alltag übertragen werden musste. Theoretisch war der Palast der Republik jedoch fast immer zugänglich – man konnte selbstständig entscheiden, wann man ihn besuchen wollte und er war nahezu jederzeit verfügbar, was etwa das stets brennende Licht und die weitläufigen Treppen andeuteten. Bei diesem Fallbeispiel liegt das utopische Potenzial des Raumes gerade in seiner ständigen, aber dennoch nicht alltäglichen Verfügbarkeit (des Ortes wie seiner Konsumgüter). Zudem stellte sich der Konsum für die Menschen in der DDR offenbar (vgl. Besucherzahlen und insgesamt relativ einheitliche positive Rezeption des Gebäudes) verlockender dar als die Aufführung stundenlanger Choreographien oder deren Nach- bzw. Mitvollzug beim Reichsparteitagsgelände – deshalb wurden im Rahmen der Reichsparteitage auch Veranstaltungen wie das Volksfest oder Feuerwerke geplant, ging es schließlich in allen Beispielen auch um die Befriedigung der Wünsche und Vorstellungen von Großteilen der Bevölkerung. Die Menschen sollten in allen Fallbeispielen begeistert und zufriedengestellt werden. Alle Diktatoren beabsichtigten mit den Architekturen einen von einem möglichst großen Teil der Bevölkerung (der Teil der utopischen Gemeinschaft sein sollte) positiv wahrgenommenen bzw. positiv rezipierten Raum als perfekten, utopischen Zielzustand erbauen zu lassen – als perfekter, harmonischer Zielzustand muss dieser frei von Konflikten sein. Die ein- und ausschließenden Räume sollen „Konflikte“ genauso ausschließen wie die teils wehrhaften, aber immer stabil und solide wirkenden Architekturen, die auf einen harmonischen und stillgestellten, erreichten utopischen Zustand verweisen.

Alle diskutierten Architekturen brachten Räume hervor, die zwischen einer gewissen Isolation und Expansion changierten – hierbei gab es Überlappungen mit den ein- und ausschließenden Mechanismen, die aus dem ideologisch bedingten Ein- und Ausschluss resultierten.

Dieses Prinzip des Ein- und Ausschlusses ist zudem notwendig, da die Utopie nicht ad hoc in einem größeren Rahmen erbaut werden kann. Der Bau eines Utopisierungsraumes, der nach der Verzeitlichung der Utopie eine Frage der zeitlichen Differenz ist und zudem einen holistischen Anspruch hat, muss theoretisch möglichst schnell und flächendeckend realisiert werden. Dies kann jedoch auf Grund einer entsprechenden Ressourcenknappheit – auch in Diktaturen, wobei der Diktator zwar über die Ressourcen alleine verfügen kann, sie aber dennoch

endlich sind – nicht funktionieren, vorausgesetzt die Ressourcen sind eben nicht unendlich. Der Bau des Utopisierungsraumes kann also nur im kleinen Maßstab begonnen werden und funktioniert dann sowohl als Modell als auch als Vorbild für das gesamte Land. Deshalb wird mit dem Bau der Utopie zumeist in der Hauptstadt begonnen, da die Hauptstadt, als Repräsentantin des Staates oder der Nation in ihrem das Land stellvertretend symbolisierenden Gehalt, dazu in besonderem Maße geeignet ist – jedoch muss dem nicht zwingend so sein. In Nürnberg konnten wir sehen, dass auch ein Ort, der zunächst in erster Linie als praktikabelste Lösung gewählt wurde – denn die Zeit ist beim Bau der Utopie der dringlichste Faktor – nachträglich symbolisch gedeutet bzw. umgedeutet werden konnte, um so sinnvoll in das Gesamtkonzept der Utopie integriert zu werden. Dies war notwendig, damit die Bedeutung der Architektur – über einen konkreten Ort hinaus – auf das gesamte Land übertragbar gemacht werden konnte. Zudem durften Entscheidungen des Regimes nicht zufällig und/oder beliebig wirken, denn dies würde die Bevölkerung sowohl an der Utopie als auch an der Qualifikation des Diktators als Realisator der Utopie zweifeln lassen. Die anderen Architekturen entwickelten ihre Utopisierungsräume ausgehend von den Hauptstädten. Gerade in Rumänien wird mit den Systematisierungsgesetzen evident, dass der Umbau des Landes flächendeckend werden und nicht wie so oft auf die Städte begrenzt bleiben sollte. Die Zwangsumsiedlungen von Bauern und deren Zusammenschluss in neuen kleinstädtischen Zentren erinnern etwa auch an Mussolinis Prestigeprojekt der Trockenlegung der pontinischen Sümpfe (ab 1930) und die dort errichteten Kleinstädte Littoria (Dezember 1932 eingeweiht) und Sabaudia (April 1934 eingeweiht), sowie auch an die Anlage des EUR in Rom. In beiden Fällen verweisen diese Eingriffe u.a. auf die Leistungsfähigkeit des Regimes, das die gegebenen Verhältnisse beliebig neu – nach den Vorstellungen des Diktators – zu arrangieren in der Lage ist. Zwar wurden in der Sowjetunion ebenfalls im ganzen Land Siedlungen um Industriestandorte aufgebaut, jedoch wurden diese stets – und besonders seit dem Projekt des Palastes der Sowjets – im Aufbau vernachlässigt. Auch im deutlich kleineren Rumänien wurde letztlich bevorzugt Bukarest umgebaut. Ungeachtet der im Kommunismus verankerten Vorstellung, der Auflösung des Stadt-Land-Gegensatzes sowie des Anspruchs der Utopie ein neues umfassendes System zu schaffen, was die Umgestaltung des ganzes Landes bzw. der Gebiete des zukünftig vorgesehenen Landes theoretisch notwendig machte, wurde in allen besprochenen Diktaturen stets der Umbau der Städte und besonders der Hauptstadt fokussiert. Und auch dieser konnte nur ansatzweise geleistet werden.

Das „Ausstrahlen“ – u.a. im wortwörtlichen Sinne durch Licht – in den Stadtraum zeigte sich als durchgängiges Strukturmerkmal aller besprochenen Architekturen: Dadurch wurden die „Sichtbarkeit“ des architektonisch-räumlichen Utopisierungsraumes und seiner symbolischen Bedeutung gesteigert bzw. diese Aspekte mit hervorgebracht. Die architektonisch angelegten

Elemente der „Sichtbarmachung“ zeigten Parallelen zu Vermarktungsstrategien (und darin aufmerksamkeitsgenerierenden und Blicke lenkenden Mechanismen) wie dem Licht, der „decorated shed“ oder des Kaufhaussettings des Palastes der Republik.

Es wurden darüber hinaus stets Bemühungen unternommen, die Architekturen umfangreich zu vermarkten. Damit die Utopie sich überall – und schneller – verteilen kann, wird zumeist schon während der Bauphase umfangreiche Werbung für die Bauprojekte betrieben. Sie werden in Modellen, auf Ausstellungen, bei profanisierten Prozessionen, in Büchern, Postkarten oder in Filmmontagen als realisiert verbreitet. Durch die Verbreitung/Präsenz von Modellen und den Bildern von Modellen wurde zudem die Popularität der Architekturen gesteigert und damit der mit ihnen angelegte utopische Gehalt. Zugleich konnten die Diktatoren so bereits ihre vermeintliche Leistungsfähigkeit und Effizienz (aber auch die der Architekten und der Bevölkerung) unter Beweis stellen. Die oftmals im Umfeld von Utopisierungsräumen zu findenden Erzählungen einer Bautätigkeit „rund um die Uhr“ stehen im Dienste dieses Narrativs. Die zumeist tatsächlich geleistete kontinuierliche Arbeit – oftmals Zwangsarbeit – soll der möglichst schnellen Errichtung der Zukunft durch die entsprechenden Architekturen dienen. Der Bau der Zukunft im Hier und Jetzt konnte dabei im Sinne der modernistischen Fortschrittsideologie als höchster Beleg der Handlungsfähigkeit des Regimes gelten – die Utopie rückt so in greifbare Nähe. Auch der Verkauf von Accessoires mit dem Architekturmotiv – Briefmarken, Postkarten, Puzzles etc. – dienen der Vermarktung und Verbreitung der Architektur, die auf die Utopie sowie ihren Erbauer, den Diktator, verweist. In Rumänien wurde damals kein entsprechendes Merchandise mehr verkauft, dafür lassen sich hier heute allerlei Gegenstände wie Schnapsgläser mit einer Abbildung des Palastes erwerben. Somit kann die Utopie, wenn sie auch nicht schnell und vermutlich nicht flächendeckend (möglicherweise via Internet schon) zu realisieren ist, medial verbreitet werden und dadurch einen umfassenden Raum einnehmen.

Zugleich bedarf der Utopisierungsraum einer gewissen Isolation, denn nur so kann mit dem Bau des perfekten Zustandes begonnen werden, der einer Atmosphäre der Außerzeitlichkeit bedarf, um den stillgestellten höchsten Idealzustand – ist dieser auch nicht konkret umsetzbar – zu suggerieren. Für die Schaffung einer Isolation bei gleichzeitiger Expansion greifen Utopisierungsräume maßgeblich auf ein- und ausschließende architektonische und urbanistische Strukturen, die den Eindruck einer „Erdenthobenheit“ kreieren, sowie auf Licht bzw. Hell-/Dunkel-Kontraste zurück.

In Bukarest zeigte sich dies etwa durch die Rahmung des hell erleuchteten Boulevardraums, der eingeschlossen wurde, wohingegen der Rest der Stadt – im Dunkel und hinter den Häuserreihen liegend – ausgeschlossen wurde. Die Anbindung an das Land war durch die Verbindung des Straßenraumes mit der Casa Poporului gegeben, wobei dieses Gebäude wiederum

symbolisch in den Bukarester Stadtraum und von der vorbildlichen Hauptstadt in das Land ausstrahlen konnte. Der Standort auf dem Hügel gewährleistete eine „Erdenthobenheit". In Nürnberg erfüllten u.a. feldumbauende Tribünen, das durch Grün sowie Straßen klar abgeschlossene Gelände und der Lichtdom, als Moment der „Erdenthobenheit" durch die gemeinsam vollzogene Blicklenkung in den Himmel, die Bedingungen an einen isolierten – aber immer auch expandierenden – Utopisierungsraum. Beim Palast der Republik stellten der eingerückte Sockel, welcher dem Gebäude einen schwebenden Eindruck verlieh, sowie der einheitlich „gebrandete", wohnlich-gemütliche und hell erleuchtete Innenraum als auch der Blick durch die Fenster und auf den Fernsehturm einen außerzeitlichen, erdentrückten, isolierend-expandierenden Raum her. Auch der Palast der Sowjets erzeugte durch die u.a. mit Licht vollzogene Blicklenkung in den Himmel ein Moment der „Erdenthobenheit", wie auch diverse Stil- und Formzitate aus verschiedenen Zeiten zu einer außerzeitlichen Atmosphäre – und dies kann für alle Beispiele in unterschiedlichem Maße gelten – beitrugen. Der überkuppelte Innenraum des Palastes der Sowjets hätte gleichzeitig isolierend gewirkt.

6. 4. Die Architektur der Utopisierungsräume

6. 4. 1. Eklektizismus und Bedeutungsarchitekturen

Da die Utopie etwas Neues ist – sie entsteht als meist radikaler Gegenentwurf zu aktuellen, gesellschaftspolitischen Lebensverhältnissen, an denen Kritik geübt wird – muss sich auch ihre Architektur als unvergleichlich mit aktuellen vorherrschenden Architekturen präsentieren. Die Architektur darf nicht zu zeitgenössisch bzw. gegenwärtig wirken, muss aber dennoch anschlussfähig bleiben – denn sie soll schließlich verständlich sein, um so auf die Menschen überzeugend und handlungsanleitend wirken zu können. Zugleich muss eine neue Formensprache für eine neue und noch nie dagewesene Welt (die utopische Welt kann noch nicht existiert haben, sonst wäre sie als perfekter Zustand nicht vergangen) gefunden werden. Dies ist zentral, sind es schließlich die Menschen, die zur Erzeugung der Utopie als umfassendem Gesellschafts- und Staatsentwurf beitragen müssen. Und diese „erfa[ssen] das Unbekannte, Neue, Unklare und Entfernte durch die Wahrnehmung von Identität mit bereits Vertrautem".[2090] Für die hier diskutieren Fallbeispiele ließ sich weder ein gemeinsamer „Stil" noch ein stets übereinstimmender Formenkanon oder Elementekatalog – etwa mit den populären Topoi von massiven, eckigen, scharfkantigen, monumentalen, historisierenden und symmetrischen Formen – für Architekturen in europäischen Diktaturen des

[2090] Edelman 2005, S. 148.

20. Jahrhunderts und deren Utopisierungsräume formulieren. Stattdessen kann eine eklektizistische Komposition als formal-ästhetisch bestimmendes Merkmal dieser Architekturen festgehalten werden. Gleiches lässt sich spätestens für die eklektizistische und historisierende repräsentative Architektur seit der Französischen Revolution sagen, denn „[n]ach der Französischen Revolution gibt es kein einheitliches Weltbild mehr", keine nur mehr an das Geburtsrecht und den Adelsstand oder die Religion gebundenen herrschenden Personen und Institutionen und damit auch keine „Allgemeinverbindlichkeit".[2091] Dies führte in der Architektur zu einem ubiquitären Einsatz „politische[r] Symbolik", wobei „diese Symbolik nach nationalen Bedürfnissen und den jeweiligen öffentlichen Bauaufgaben ikonologisch funktionalisiert und spezialisiert" wurde.[2092] Dies zeigte sich schon im unmittelbaren Umfeld des Revolutionsgeschehens etwa in der Marsfeldbebauung in Paris und dem dort errichteten, pseudo-sakralen „Altar des Vaterlandes", aber auch in Boullées Entwürfen, beispielsweise des „cirque", oder Claude-Nicolas Ledoux' Königlicher Saline in Arc-et-Senans bzw. ihrer nicht realisierten Erweiterung zu der Idealstadt Chaux. Es sind hier sowohl mit der Monarchie als auch mit der Religion assoziierte architektonische Elemente, die in ihrer Bedeutung als „Herrschaftsarchitekturen", als Architektur herrschender Personen und/oder Institutionen, assimiliert, umgedeutet oder bewusst vermieden werden. Der in den Himmel ragende Altar des Vaterlandes in den Entwürfen Molinos' und Legrands nahm so etwa Bezug auf Kirchenaltäre, modifizierte dieses Vorbild architektonisch und stellte es in den öffentlichen Raum, in die Mitte der „Arena der Nation". Der Altar verwies nun symbolisch auf das neue politische System Frankreichs, die Erste Französische Republik und auf den Bürgerschwur – auf das Bekenntnis zur Republik. Mit der Konzeption der Arena nahmen Molinos und Legrand Bezug auf die antike Arenaarchitektur der römischen Republik sowie sakrale Herrschafts- bzw. „Bedeutungsarchitektur". Beide Elemente – die Arena und der Altar – werden als Anschluss an das politische System der Republik, bei gleichzeitiger Ablehnung des Systems der Monarchie, und in der Umkodierung sowie Variation sakraler, politischer Architektur, die nach wie vor auf die Existenz von etwas „Höherem" verweist, eingesetzt – es ergibt sich eine eklektizistische Zusammenstellung und Bedeutungsübertragung (wobei der an die Form gebundene Inhalt verändert wird). Das Prinzip der Überbietung, das sich als latentestes Strukturprinzip durch die gesamte Architekturgeschichte zieht, kommt auch hier zum Einsatz, denn Molinos und Legrand wollten mit ihrer nationalen bzw. die Nation repräsentierenden Konzeption, die der Römer – und

[2091] Klaus von Beyme: Politische Ikonologie der modernen Architektur, in: Birgit Schwelling (Hrsg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen, Wiesbaden 2004, S. 351-372, S. 351.
[2092] Von Beyme 2004, S. 351f.

damit deren Architektur – nun zugleich überbieten, weshalb die Architektur u.a. in ihrer Größe gesteigert wurde.[2093]

Auch in den hier analysierten Beispielen handelte es sich stets um eklektizistische Architekturen mit dem Ziel einer Bedeutungsübertragung, die für die Erzeugung eines Utopisierungsraumes als perfekt vorgestelltem Zukunftszustand nutzbar gemacht werden konnte. Diese Bedeutungsübertragung war bei den in dieser Arbeit besprochenen Fallbeispielen ungleich schwerer zu realisieren als im Falle Molinos‘ und Legrands, die sich bei der Gestaltung einer neuen, besseren Republik auf die römisch-antike Republik beziehen konnten.

Wie die Architektur der perfekten Zukunft aussehen soll, hängt maßgeblich von der noch nicht erreichten Zukunft ab. Dennoch greifen die utopischen Architekturen auf historische Architekturen und Kontexte zurück, die eine Umdeutung durch die Gegenwart mit Blick auf die angestrebte Zukunft erfahren. Denn der Gegenwart dürfen die architektonisch hergestellten Utopisierungsräume, wie schon festgestellt, nicht zu ähnlich sein, aber um die Bedeutung einer perfekten Zukunft vermitteln zu können, müssen die Architekturen auf aus der Vergangenheit bekannte Architekturen – oder auf populäre Vorstellungen über historische Architekturen – zurückgreifen, um somit die Wahrnehmung durch angelegte Deutungsmuster strukturieren zu können. Da es kein konkretes Vorbild für eine allgemeinverbindliche Utopie gibt – sie ist stets ein spezifischer Entwurf, weil sie über das Moment der Kritik an eine konkrete gesellschaftspolitische Realität geknüpft ist –, nehmen die Erbauer, zumindest seit der Französischen Revolution, stets auf verschiedene Stile, Prinzipien, Elemente und Architekturen Bezug, um so, abhängig vom Zeit- und Raumkontext, einen möglichst eingängigen und hohen Grad an Bedeutung im Sinne einer perfekten, jetzt realisierten Welt zu generieren. Im Fall der hier diskutierten totalitären Regime hängt nun das Aussehen der architektonisch gestalteten Utopie – neben den spezifischen historischen und gesellschaftspolitischen Voraussetzungen (aus denen die kollektiven Hoffnungsziele als Zukunftskonzepte resultieren) – konkret auch von dem Verhältnis von Herrscher und Beherrschten ab.

Mit den Utopisierungs- und Herrschaftsräumen des Reichsparteitagsgeländes, des Palastes der Sowjets, der Casa Poporului und des Centru Civic sowie des Palastes der Republik wurde bei der Formfindung stets der Weg einer Synthese schon bekannter architektonischer Elemente, Formen und Ordnungen bestritten, die – im Abgleich mit zeithistorischer Architektur und aktuellen Vorstellungen über Architektur – zu einer neuen, aber nicht zu neuen Komposition arrangiert wurden.[2094] Bei allen untersuchten Utopisierungsräumen zeigte sich ein Eklektizismus als gemeinsames Strukturmerkmal, um dadurch eine multidimensionale Bedeutungsübertragung anzulegen.

[2093] Tauber 2010, S. 113.
[2094] Cojocaru 2012, S. 113.

Auch zitierten alle Architekturen mit im zeitgenössischen Kontext Progressivität/Fortschrittlichkeit assoziierte Architekturen oder Elemente, was insofern sinnvoll scheint, als es schließlich um den Bau der Zukunft ging. Zugleich konnte damit erneut eine an Fortschritt (im Sinne von Fortschrittlichkeit) gekoppelte „Leistungsfähigkeit“ und Effizienz des Diktators suggeriert werden.

Welche Elemente und Architekturen darüber hinaus konkret referenziert wurden, stellte sich stets als spezifisch dar, jedoch handelte es sich immer um Architekturen und architektonische Elemente oder Stile, die mit dem eigenen Land, der eigenen Geschichte (des Landes, aber auch in Bezug auf die spezifische Ideologie) in Verbindung gebracht werden konnten, um so einen identitätsstiftenden Raum zu erzeugen, der sich den Menschen als folgerichtige Ableitung aus der „eigenen“ Geschichte präsentierte, wodurch die Utopie an Überzeugungskraft gewann. Die Zukunft, die Gegenwart und die Geschichte wurden so in eine neue Ordnung gebracht, in der die Zukunft als zumindest schon in der Architektur realisiert und als landesweit nahe stehend behauptet werden konnte. Durch die Vielzahl der historischen Zitate aus verschiedensten Zeiten und deren Neuzusammensetzung wurde darüber hinaus wiederum eine Sphäre der „Außerzeitlichkeit“ geschaffen, die notwendig ist, da der höchste zu erreichende, ideale Zustand notwendigerweise zeitlos bzw. stillgestellt sein muss. Dieser außerzeitliche Aspekt wird darüber hinaus durch die stets statischen Architekturen gewährleistet, die in ihrer Statik und ihrem bodenständigen – oft massiven – Bauvolumen und nicht etwa in ihrer Dynamik durch geschwungene Formen wie Dächer o.ä. betont werden. Diese Stabilität lässt die Dauerhaftigkeit des perfekten Zustandes assoziieren. Auch werden geometrische Grundformen seit jeher in der Architekturgeschichte als harmonische Formen, die einen perfekten Zustand assoziieren lassen, interpretiert – auch wenn sich der Harmoniebegriff dabei nicht als konstante Größe erweist und etwa Vitruv damit in erster Linie das Verhältnis von Mensch und Architektur bezeichnete (vgl. homo vitruvianus). Als Ausdruck des utopischen Ziels höchster Harmonie können somit besonders gut weiterhin geometrische Grundformen, stereometrische Formen, eingesetzt werden – wie in allen Fallbeispielen geschehen.

6. 4. 2. Deutungsanleitungen

In Utopisierungsräumen in totalitären Regimen im Europa des 20. Jahrhunderts findet eine Vermittlung des aktuellen und vorgestellten zukünftigen Verhältnisses von Herrschern und Beherrschten statt, die hier auch als Kollektiv/Gemeinschaft geeint werden. Zugleich beansprucht der Diktator eine herausragende Stellung, da er durch die Utopisierungsräume vorgibt, kollektive Hoffnungsziele realisieren zu können, indem diese mit den spezifischen Zielen des Erbauers der Utopie abgeglichen werden. Da die Architektur als nichtsprachliches, nicht-

schriftliches Medium vorgestellte Inhalte nicht konkret artikulieren kann, ist sie an die Vermittlung eines rezipierbaren/deutbaren Zeichensystems gebunden. „Nur durch diese semantische Verknappung, durch die Stabilisierung von wenigen Deutungsvarianten ist gewährleistet, daß Symbole als zuverlässige Medien des Interdiskurses fungieren können, daß sie Wiedererkennungswert und unmittelbare Evidenz besitzen“.[2095] Wie gut die mit den Architekturen angelegten Bedeutungsübertragungen dabei (von der Bevölkerung) rezipiert und verstanden werden konnten, bestimmten maßgeblich die Diktatoren, die die Architekturen zumindest auswählten – wie sie auch den räumlich-urbanistischen Grad der Zugänglichkeit und damit das räumliche vermittelte Herrscher/Beherrschten-Verhältnis festlegen konnten. Dadurch ließ sich formal und räumlich ihre Überlegenheit behaupten und ihr Führungsanspruch geltend machen – oder auch nicht (bzw. nicht als Demonstration einer überlegenen Macht). Architektur und Städtebau haben dabei trotz (oder auch wegen) der implizierten Dechiffrierleistung in vielen Diktaturen einen hohen Stellenwert, da die Architektur nicht nur wirkmächtig ist, sondern zudem das Potenzial hat eine konkrete, unter Umständen alltägliche Lebensumwelt zu schaffen, die auf zukünftige Entwicklungen einzuwirken vermag. Auch deswegen sind Architekturen in diesen Regimen oft monumental, scheint dies doch eine der universal am einfachsten zu rezipierenden und wirkmächtigsten Bedeutungsgehalte zu sein – große Gebäude verweisen auf etwas Großes. Außerdem können sie so gegebenenfalls im Sinne der Herrscher gedächtnispolitisch wirksam werden und noch in Tausenden von Jahren von der vermeintlich einstigen Macht und Größe des Erbauers zeugen. Wie Hitler so wollte auch Ceaușescu, dass seine Architekturen – wenn vielleicht nicht „Jahrtausende“, so doch „Jahrhunderte“ überdauern sollten.[2096] Dieses gesteigerte Bedürfnis nach historischer Relevanz findet sich nicht nur in der Größe der Architekturen angelegt, sondern zudem in Form des deutlich historisierenden Formenrepertoires mit konkreten Bezügen zur antiken Baukunst.

Alle Architekturen zeigten für die Bevölkerung leicht zu entschlüsselnde und/oder wirkmächtige Elemente: Größe, als national rezipierte Stile oder architektonische Elemente, ein- und ausschließende Räume. Jedoch haben wir in allen Fallbeispielen ebenfalls gesehen, dass stets eine Vielzahl an Bedeutungen angelegt war, die nicht unbedingt – en détail – von der Gemeinschaft verstanden werden konnte. Dabei handelte es sich zum einen um materialikonographische Aspekte wie bei der Kongresshalle in Nürnberg oder die zahlreichen Zitate und Anleihen in Bukarest, die letztlich nur Ceaușescu deuten konnte. In Moskau und besonders in Ost-Berlin sind eher weniger präsente Details wie die historisierenden Elemente oder Zitate schwer für den alltäglichen oder die alltägliche BesucherIn oder BetrachterIn zu verstehen. Damit konnten die Diktatoren, die in allen Fällen zumindest für die endgültige Auswahl der Architekturen

[2095] Lowry 1991, S. 79.
[2096] Melcher 2011, S. 6.

persönlich zuständig waren, ihre Deutungshoheit behaupten. Aber auch sie waren es, die durch sprachliche Kommunikation die angelegten Bedeutungen konkret machen und inhaltlich präzisieren konnten, denn alleine kann die Architektur dies nicht leisten, auch wenn in ihr entsprechende Deutungsmöglichkeiten angelegt sein müssen. Die Rezeption der durch die Architekturen hervorgebrachten Räume durch die Bevölkerung – in der vom Diktator vorgestellten Weise bzw. in einer positiven Weise, die als zukunftsträchtig wahrgenommen wird und die Einordnung in die Gemeinschaft befördert (in ihrer je spezifischen ideologischen Ausformulierung) – ist wesentlich, sollten diese Räume doch durch die Anwesenheit der Menschen als Utopisierungsräume wirken, indem sie gemeinsam mit den Menschen ein zukünftiges Staats- und Gesellschaftssystem erzeugen sollten. Auch darum erhielten viele Gebäude programmatische Namen oder Beinamen wie Boulevard des Sieges des Sozialismus, Haus der Republik, Palast der Republik, Tempelstadt der Bewegung oder Palast der Sowjets. Sie waren bereits – neben der Architektur – ein Deutungsangebot an die Bevölkerung, das dann weiterhin – auch sprachlich – präzisiert wurde. So hatten etwa die Reden zur Grundsteinlegung und/oder zum Richtfest eine zentrale Bedeutung in der Konkretisierung der inhaltlichen Deutung der Architekturen. Dabei wurde das Volk sprachlich als kollektive Gemeinschaft mit den Architekturen verbunden und in einem identitätsstiftenden Vorgang, der als eine Art kollektive Taufe zu interpretieren ist, auf das Gebäude und seinen Inhalt als einer nun beginnenden glorreichen Zukunft, die Neu- oder Wiedergeburt des Neuen Menschen, eingeschworen.

In allen Fallbeispielen wurde in diesen Reden – die von den Diktatoren höchstpersönlich gehalten wurden – darauf hingewiesen, dass es sich um einen Bau des Volkes handele, was verdeutlicht, wie relevant die Rezeption durch die Bevölkerung war. Die Bevölkerung sollte sich mit diesen Architekturen – und damit der ideologischen sowie politischen Ausformulierung der Gemeinschaft des Landes, die Teil der Utopie sein sollte – identifizieren, da die entsprechenden Räume die Utopie so erstrebenswert erscheinen ließen und handlungsleitend werden konnten. Gelegentlich wurden auch konkret-verschriftliche Handlungsanweisungen zur Raumnutzug und Erschließung gegeben, wie dies etwa mit den Choreografien und Wegrouten auf dem Reichsparteitagsgelände der Fall war, aber auch in den anderen Fallbeispielen waren im Rahmen von Nationalfeiertagen stets profanisierte Prozessionszüge vorgesehen, bei denen die neuen Architekturen als Höhepunkte in das Ablaufprogramm integriert wurden oder werden sollten. All dies half die Utopisierungsräume ihrem Zweck zuzuführen: Als Orte der Erzeugung einer Gemeinschaft funktionierten sie nur durch Menschen, die sich als (zukünftige) Gemeinschaft wahrnahmen – das Verhältnis von Herrscher und Beherrschten hinsichtlich des Grades und der Art und Weise der Involviertheit oder Partizipation der Gesellschaft war dabei individuell verschieden ausgebildet.

Stets wurden großangelegte, umfassende, zwischen einer gewissen Isolation und Expansion changierende Utopisierungsräume geschaffen, die mindestens symbolisch in das jeweilige Land ausstrahlen sollten. Die Architekturen zeigten sich stets als eklektizistische Kompositionen, um so eine Bedeutungsübertragung als dem zukünftigen Ideal anzulegen. Es ist zu vermuten, dass die Utopisierungsräume, die dabei die kollektiven Hoffnungsziele am besten umzusetzen in der Lage waren und zugleich die Erfüllung dieser Ziele in ein für die meisten Menschen gelungenes Verhältnis mit dem Diktator bringen konnten, am erfolgreichsten zu der Erzeugung einer an den Diktator gekoppelten Utopie beitragen konnten.

Mit dem Bau des Centru Civic entstand in Bukarest ein hermetisch abgeriegelter Straßen- bzw. Boulevardraum als Utopisierungsraum, der im Modus der Überwältigung (durch Fülle) und des Einschlusses (durch Zwang) operierte und das Hoffnungsziel eines großen, reichen, national-autochthonen Rumäniens erbaute; die Casa Poporului verteilte durch ihre Gerichtetheit, die in der Fassade kulminiert, ihre Größe (im übertragenen Sinne) und symbolisch-utopische Bedeutung im Stadtraum. Die Menschen sind durch einen parallel entstandenen Stadtraum als Straßenraum zwangsweise zu einer Gemeinschaft (Nation) geeint. Das Haus der Republik und damit die Macht Ceaușescus erweist sich hier als über allem stehend, wobei die Menschen je nach Regimenähe und Gehorsam – sichtbar für alle – auf die unteren Ränge in hierarchischer Abfolge verwiesen werden. Das Verhältnis von Herrscher und Beherrschten erschöpft sich in der großen Nation, die alle gemeinsam hervorgebracht haben bzw. hervorbringen und nun bewohnen – es besteht dabei kein Zweifel daran, dass die Utopie des großen Rumäniens maßgeblich durch das „Genie der Karpaten“ realisiert wurde.

Mit dem Reichsparteitagsgelände wird ein alternativer, utopischer Raum als Mikrokosmos erzeugt, der an Morus‘ Insel Utopia erinnert, die erst bereist werden muss. Als Utopie im Modell wurde der Utopisierungsraum mit Deutschland in seiner durch die NSDAP beherrschten Struktur parallelisiert, wodurch eine Verteilung des utopischen Gehalts ebenso stattfand wie durch die Anbindung an Nürnberg und die infrastrukturell gute Erschließung sowie durch eine besonders intensiv betriebene mediale Verbreitung, u.a. durch eigene Filme. Das Reichsparteitagsgelände operiert im Modus der Begeisterung, des Festes, des Außeralltäglichen. Die Gemeinschaft wird durch Ein- und Ausschluss, Massenbewegungen und deren Nachvollzug sowie durch die Tribünenanordnungen, Feldumbauungen und die Raumbezüge über das Gelände hinweg erzeugt. Die Menschen werden hier als Volksgemeinschaft mit und auf Hitler geeint, die einen ekstatisch-feierlichen Verbund eingehen. Auch hier besteht – wie in allen Fallbeispielen – kein Zweifel daran, dass erst Hitler die vermeintlich perfekte „Gemeinschaft“ als zukünftige Gesellschaft hervorbringen konnte, was seine exponierte Stellung rechtfertigen soll.

Der Palast der Republik kreierte ausgehend von einem Innenraum, der sich als Wohnzimmer des Kollektivs – der Ost-Berliner, der DDR-Bevölkerung und ihrer Besucher aus dem „Westen“ – wie auch als schlaraffenlandähnlicher (traumartiger) Konsumtempel präsentierte, einen Utopisierungsraum. Der Palast war mit der Stadt eng verwoben, aber gleichzeitig isoliert und schwebte ufoartig oder á la Sputnik – und dennoch solide und stabil – im nun vollendeten politisch-administrativen Stadtzentrum der Hauptstadt der DDR. Er operierte im Modus der (Konsum-)Bedürfnisbefriedigung. Die Menschen werden zum sozialistisch-freiheitlichen und zufriedenen Volk geeint, das als vorgeblich demokratische Basis des politischen Systems fungiert. Der Diktator wird als Teil der „Volksvertretung“ inszeniert.
Der Palast der Sowjets hätte den Stadtraum als hierarchisch strukturierten Höhenraum entworfen, wobei die symbolisch-utopische Bedeutung in der Leninstatue kulminiert und von hier über den Stadtraum und durch die Straßen transportiert worden wäre. Die Metro schließt den neuen Utopisierungsraum in die unterirdischen Dimensionen ab, der Generalplan 1935 in die restliche Stadt. Der Stadtraum wird so zum Utopisierungsraum, der im Modus der Nobilitierung der Bevölkerung operiert. Die Menschen werden als Herrscher des Proletariats – als neue Herrschaftsklasse – geeint, Stalin ist Teil dieser neuen Herrschaftsklasse, aber auch hier erneut ein herausragender Teil, der die vermeintliche Herrschaft des Proletariats erst ermöglichte, weshalb ihm nun die Rolle des Herrschers unter den Herrschern zukommt.

6. 5. Utopie, Ideologie, Dystopie

Alle besprochenen Fallbeispiele führten eindrücklich vor Augen, dass sich keine durchgängige formal-ästhetische Kategorie repräsentativer bzw. utopischer Architektur in totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts ausmachen lässt. Insbesondere der Palast der Republik verdeutlicht, dass selbst die für repräsentative Architekturen in totalitären Regimen so überzeugend klingende und weithin mit Diktaturen des 20. Jahrhunderts assoziierte Gemeinsamkeit einer gesteigerten Monumentalität sich nicht zwangsläufig als formale Übereinstimmung erweist. Umso mehr konnte das Beispiel des Palastes der Republik zeigen, wie sehr die zeithistorische Rezeption von Architekturen in ihrem Bedeutungsgehalt die Ausformulierung neuer Architekturen – als Bedeutungsübertragung oder -vermeidung – prägt. Die Analyse machte deutlich, dass einerseits das, was vor allem bedingt durch die frühen Diktaturen des 20. Jahrhunderts mit „Herrschaftsarchitektur“ und „Machtarchitekturen“ weitläufig assoziiert und bezeichnet wird, unbedingt – u.a. durch architekturhistorische und -wissenschaftliche Forschung – zu revidieren bzw. zu präzisieren oder auszuweiten ist. Andererseits zeigt sich beim Palast der Republik – durch seine Anti-Bezugnahme auf tradierte Formeln der repräsentativen NS-Architektur, aber auch der stalinistischen Repräsentationsarchitektur – , dass gerade dadurch eine

gesellschaftspolitisch wirksame Architektur geschaffen werden konnte, die als politisches Instrument der Herrschaftslegitimation und Machtsicherung funktionierte, indem das Regime und die Bevölkerung in einem utopischen Raum ohne auffällige Betonung eines herrschaftlichen Anspruchs geeint wurden. Die Arbeit mit dem Leitkonzept des Utopisierungsraumes machte es möglich, Architekturen auf deren Potenzial, gesellschaftspolitische Realitäten hervorzubringen, hin zu untersuchen, wodurch vermieden werden kann, Rückschlüsse zu ziehen, die sich in der Dichotomie von Herrschern und Beherrschten erschöpfen. Zudem könnte der Utopisierungsraum als Leitkonzept – gerade bei Architekturen in Diktaturen – ermöglichen die Architekturanalyse stärker von entsprechenden Ideologien zu trennen. Einer der fünf zentralen Punkte, mit denen Fredric Jameson Manfredo Tafuris Architkturtheorie zusammenzufassen suchte, lautete: „The criticism of buildings tends to be conflated with the criticism of the ideologies of such buildings".[2097] Dieser Aspekt, den Tafuri sicherlich zutreffend herausgestellt hat, ist einer der Hauptgründe u.a. für entsprechende Perspektiven auf die Architektur in Diktaturen, scheint aber dennoch ein wichtiger (und unvermeidbarer) Ansatzpunkt für die Untersuchung dieser Architekturen zu sein, die auf der Rezeptions-/Deutungsebene retrospektiv nicht von einer Ideologie (und vermutlich von der eigenen) eindeutig zu trennen sind. Als genauso zentral sollte sich somit die utopische Perspektive erweisen, die als dynamische Dimension der Ideologie mit dieser verwoben ist, aber auf Grund des anderen Untersuchungsfokus andere Erklärungsmuster bereitstellt, die sich nicht in statischen Machtdemonstrationen erschöpfen.

Vielmehr kann so nach den architektonisch vermittelten Verhältnissen politischer und gesellschaftlicher Gruppen (u.a. Herrschern und Beherrschten) gefragt werden, die nicht nur durch statisch-ideologische sowie (vom Diktator) aufgezwungene, sondern genauso durch dynamische, utopische und freiwillige Mechanismen ausgehandelt wurden. Mag es heute auch unverständlich wirken, dass das Reichsparteitagsgelände, bei dem die Besucher kilometerweit – Wind und Wetter ausgesetzt – über ein Gelände mit monumentalen, schlichten und wenig abwechslungsreichen Architekturen liefen und Massenchoreographien begeistert bejubelten, dazu beitragen konnte letztlich ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, so dass an die Realisation der (landesweiten) Utopie durch Hitler kollektiv geglaubt wurde, so stellt sich der Palast der Republik aus heutiger, kapitalistisch-demokratischer und auch sozialistischer Perspektive als deutlich überzeugender dar. Beide Architekturen trugen jedoch in ihrem Zeitkontext zum – wenn auch nur kurzfristigen – Funktionieren des jeweiligen Regimes bei, weil sie latente (kollektive) Wünsche und Hoffnungen konkret und erlebbar machten. Es ist folglich notwendig nach den dynamischen Mechanismen der Erzeugung soziopolitischer Realitäten zu fragen

[2097] Jameson 1988, S. 37.

– zu denen gerade die Architektur und der Städtebau als eher träge Medien in einem spannungsreichen Wechselverhältnis stehen. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass das Konzept des Utopisierungsraumes dies zu leisten vermag.

Mit Architektur wird stets versucht zukünftige Entwicklungen zu berücksichtigen, um auch noch in Zukunft Gültigkeit und ggf. auch Funktionalität beanspruchen zu können. Dies gilt in besonderem Maße für die Stadtplanung, da weder Ressourcen noch praktikable Lösungen bereitstehen, um Städte jederzeit umbauen zu können, wenn sich prognostizierte Entwicklungen als nicht zutreffend erweisen. In diesem Sinne ist die Utopie ein zentrales und notwendiges Konzept, das auf zukünftige Möglichkeiten verweist und Alternativen bereitstellt. Wie problematisch es jedoch sein kann, wenn Architekturen bzw. Städte realisiert werden, die gesamtgesellschaftliche Interessen vernachlässigen und denen die Vorstellungen maßgeblich einer Person zugrunde liegen, zeigten die besprochenen Fallbeispiele.

7. 1. Abbildungen

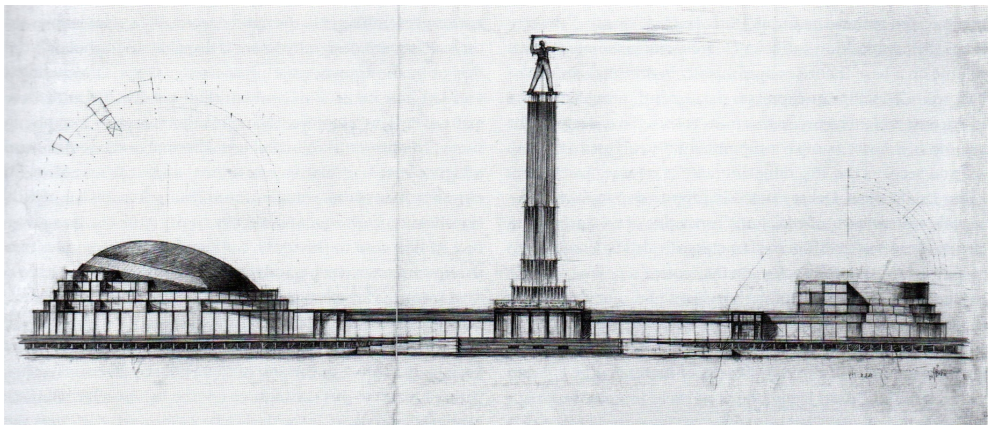

Abb. 1 Boris Iofan: Palast der Sowjets, erster Durchgang, 1931.

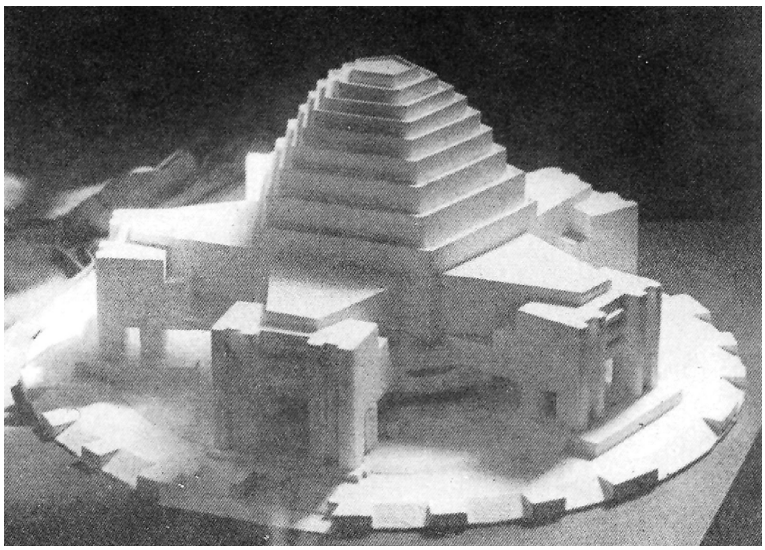

Abb. 2 Genrich Ludwig: Wettbewerbsentwurf für den Palast der Sowjets, Modell, erster Durchgang, 1931.

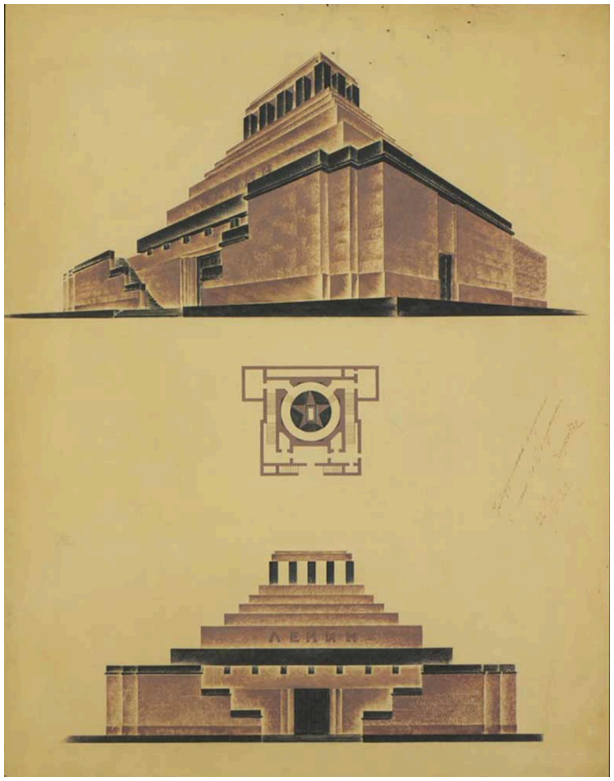

Abb. 3 Alexei Schtschussew: Entwurf des Lenin Mausoleums, erste Version des endgültigen Projekts, Roter Platz Moskau, 1924, errichtet: 1930.

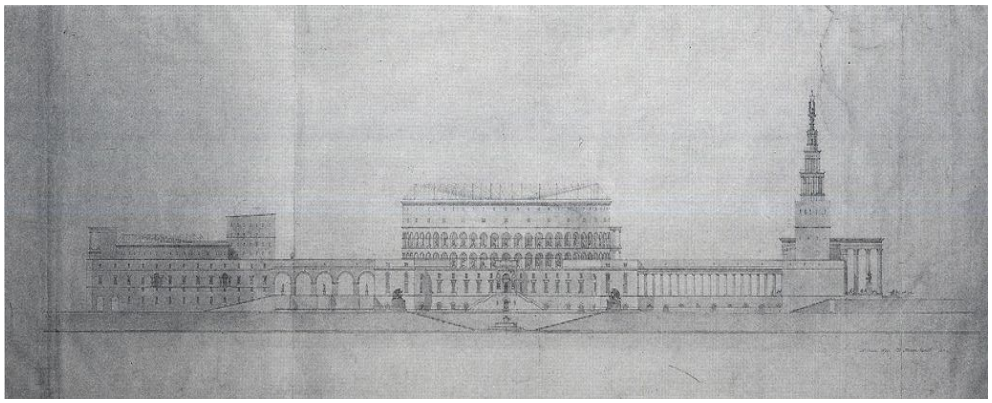
Abb. 4 Iwan Scholtowski/Georgi Golz: Palast der Sowjets, Aufriss, zweiter Durchgang, 1931.

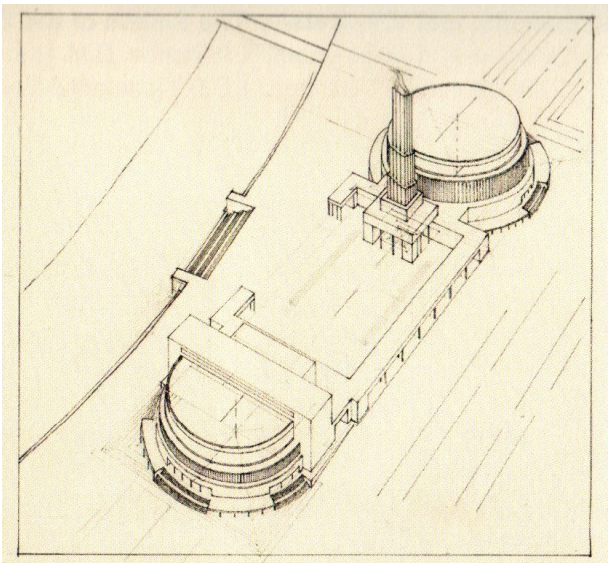

Abb. 5 Boris Iofan: Entwurf, Allunionswettbewerb (zweiter Durchgang), 1931.

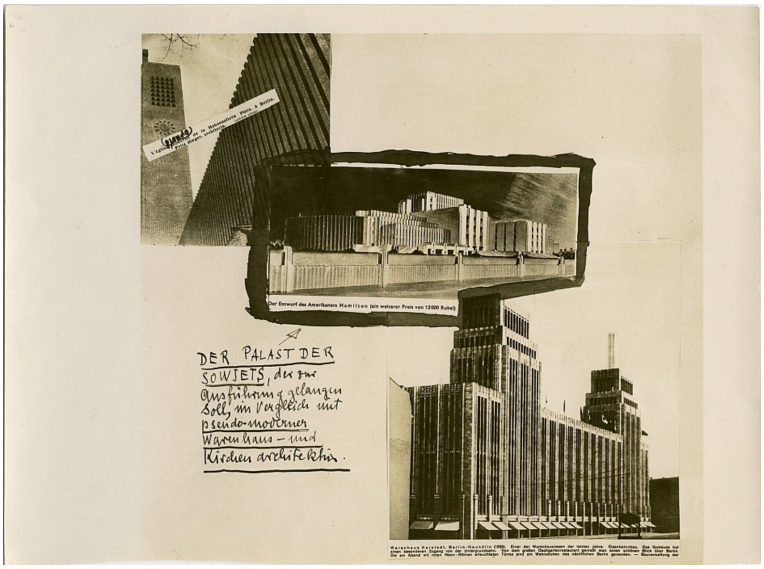

Abb. 6 Siegfried Giedion: Protestcollage der CIAM an Stalin, 1931, 24,4 x 18,2 cm.

Abb. 7 Boris Iofan: Palast der Sowjets, dritter Durchgang, 1932.

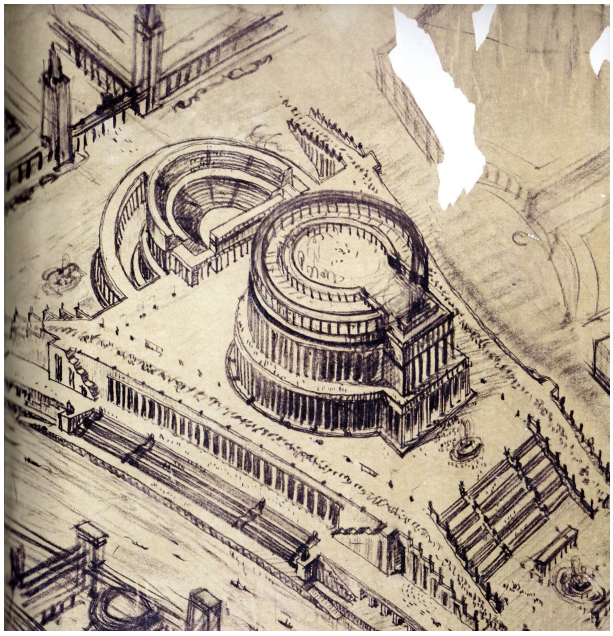

Abb. 8 Boris Iofan: Entwurf, Variante, dritter Durchgang, 1932.

Abb. 9 Titelseite der Zeitschrift „Bauen in Moskau“, H. 5-6, 1933, Boris Iofan: (vorläufiger) Siegerentwurf.

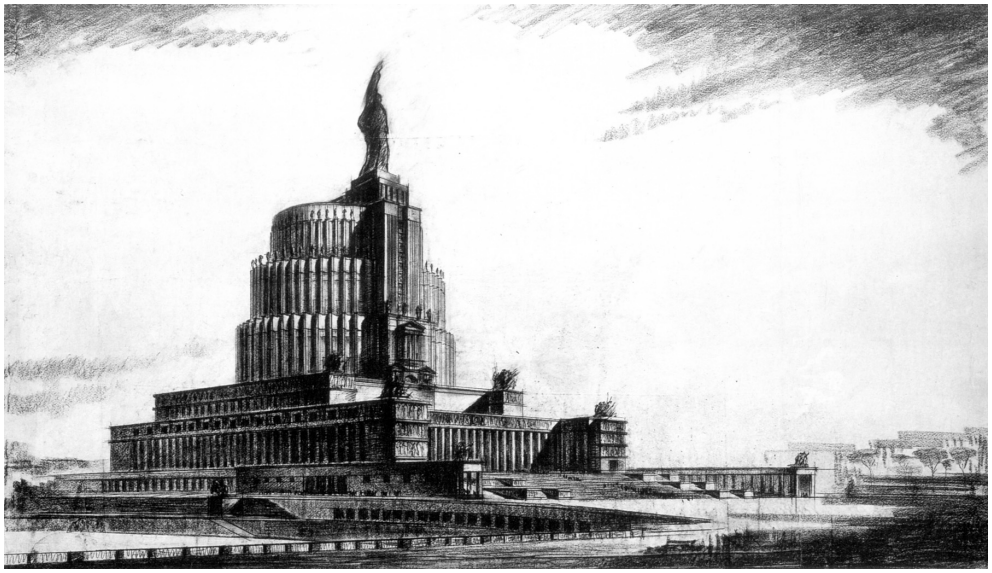

Abb. 10 Boris Iofan: Palast der Sowjets, modifizierter Siegerentwurf, 1933.

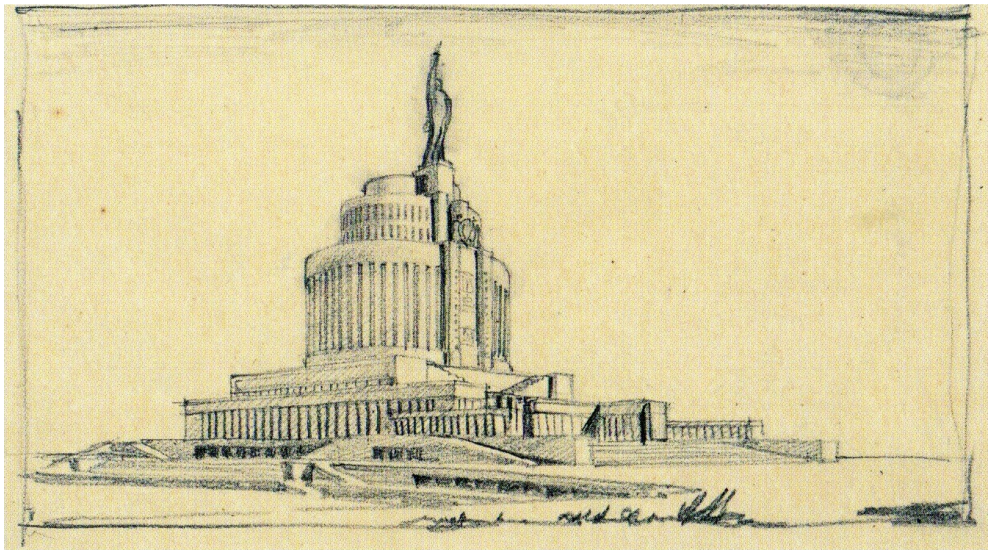

Abb. 11 Boris Iofan: Variante des Siegerentwurfs, vierter Durchgang, 1934.

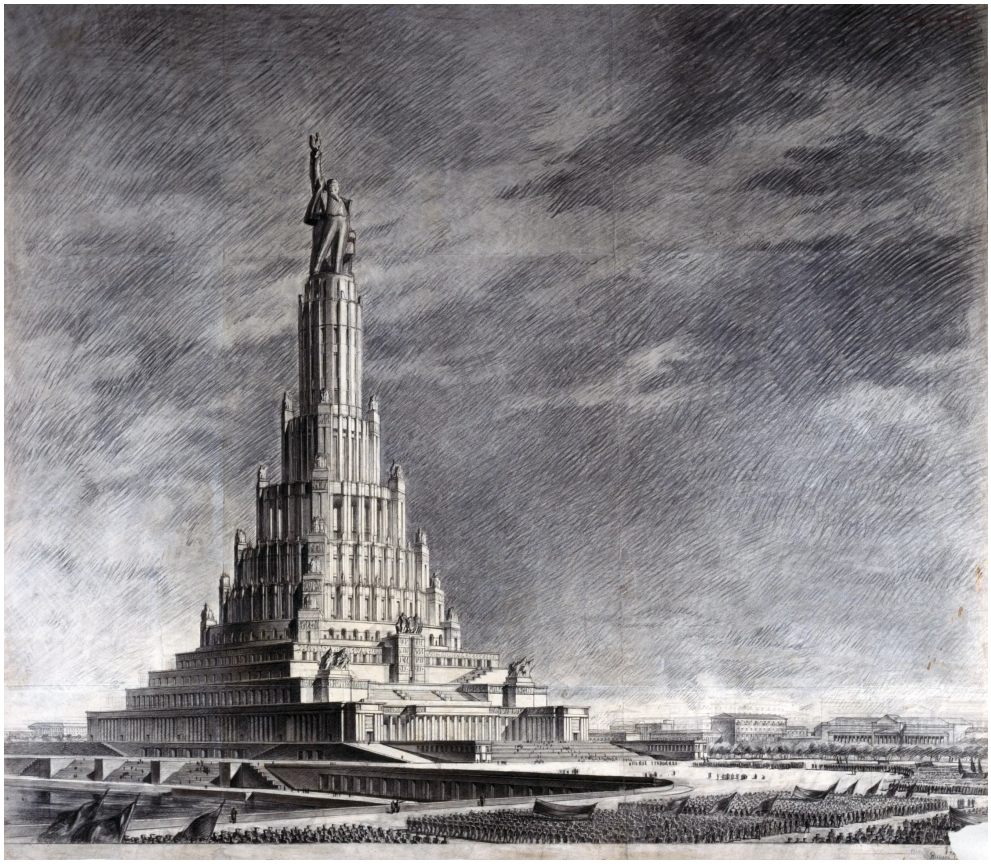

Abb. 12 Boris Iofan/Wladimir Schtschuko/Wladimir Gelfreich: Palast der Sowjets, perspektivische Ansicht von der Moskwa aus gesehen, unrealisierter Entwurf, endgültige Variante (Kohlezeichnung), 1934.

Abb. 13 Boris Iofan: Entwurf für den Palast der Sowjets, Empfangshalle der Regierung, Innenansicht, 1948.

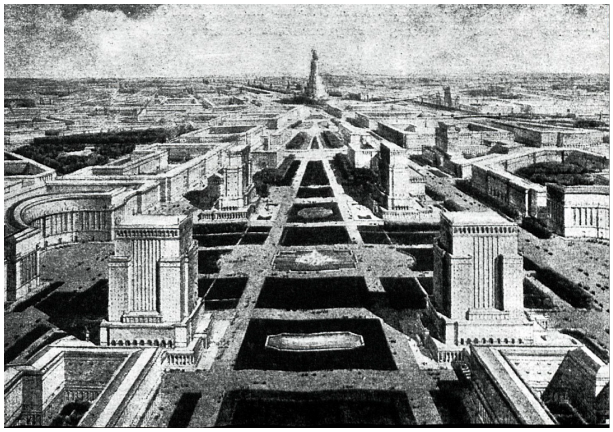

Abb. 14 Boris Iofan: Planung des Prospekts Palast der Sowjets, Perspektivisches Schaubild mit Blick von Lužniki zum Palastgebäude, 1940.

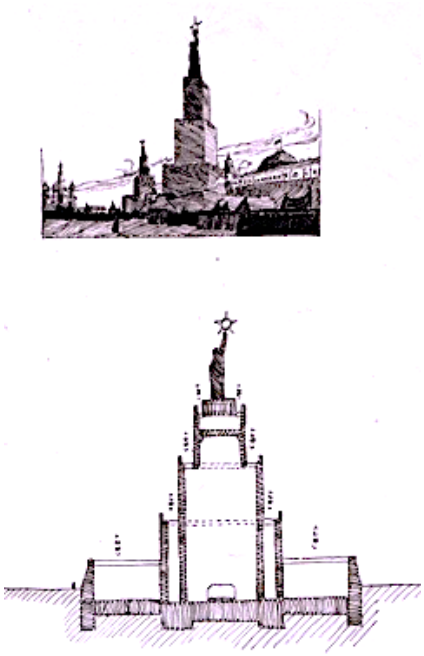

Abb. 15 S. Agafonow: Lenin Mausoleum, Entwurf, 1925.

Abb. 16 Wladimir Semenow/Sergei Tschernischew: Generalplan zur Stadterneuerung Moskaus, Staatliches Schtschussew Architekturmuseum Moskau, 1935.

Abb. 17 Fotomontage mit den Porträts von Stalin und Kaganowitsch vor dem Plan zur Rekonstruktion Moskaus, 1938.

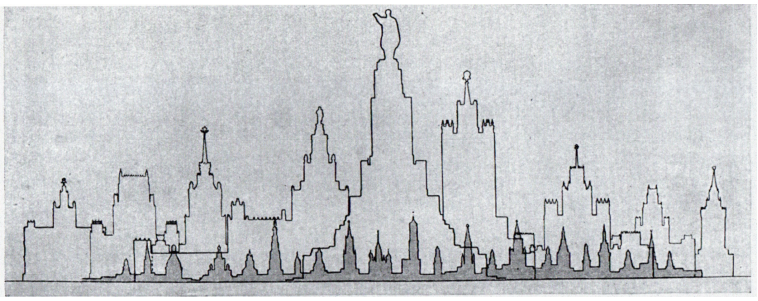

Abb. 18 Silhouette Moskaus mit den neuen Hochhäusern, 1953.

Abb. 19 Alexei Duschkin/Yakov Lichtenberg: Metrostation Sowjetpalast (Dworez Sowetow).

Abb. 20 Modell des Reichsparteitagsgeländes, Weltausstellung Paris, 1937.

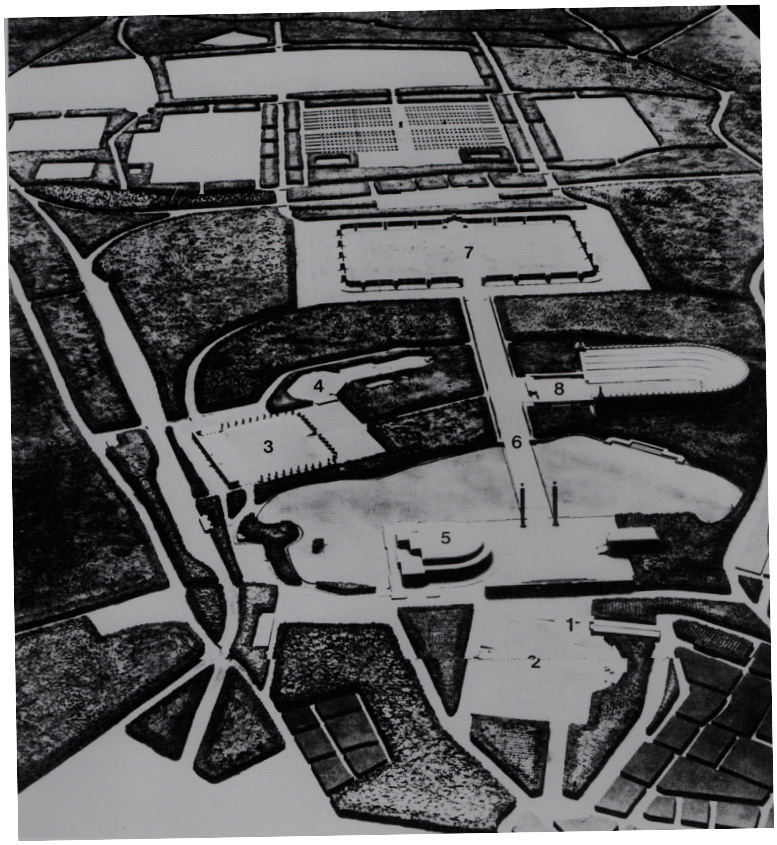

Abb. 21 1: Luitpoldhalle, 2: Luitpoldarena, 3: Zeppelinfeld, 4: Städtisches Stadion/Altes Stadion, 5: Kongresshalle, 6: Große Straße, 7: Märzfeld; Deutsches Stadion, hinten: SA-Lager.

Abb. 22 Ausstellungsplakat, mit dem an die Reichstagstradition angeknüpft wurde, Nürnberg, 1937.

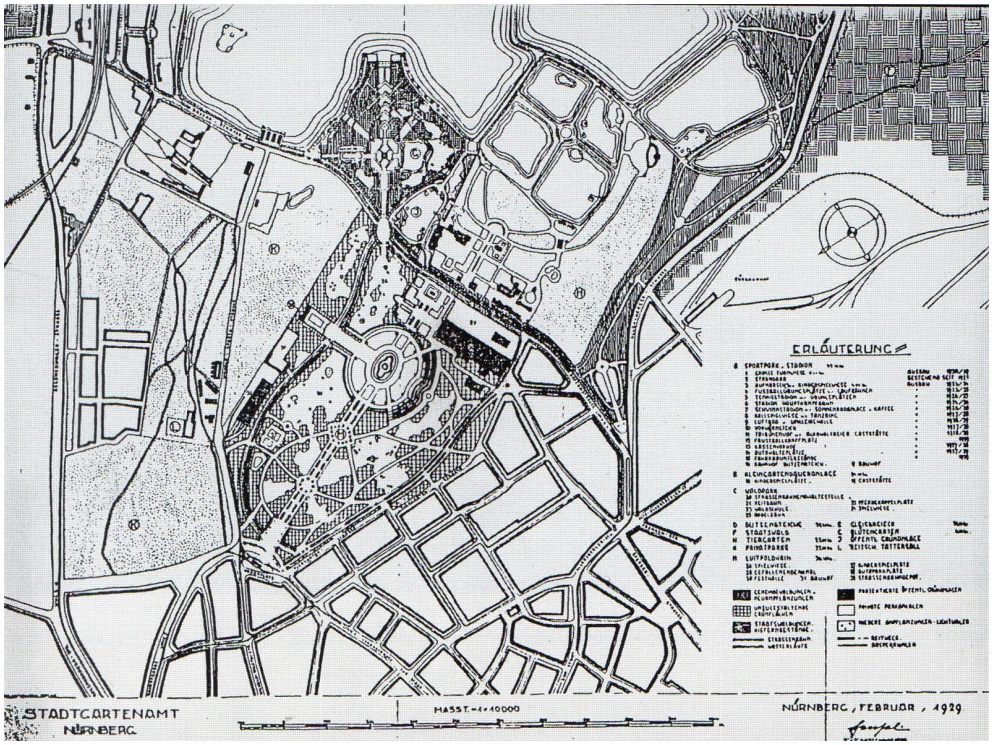

Abb. 23 Lageplan des Luitpoldhains, unten links im Bild der Wodanplatz mit dem Haupteingang, oben rechts im Bild die Dutzendteiche und Nummernweihern, 1929.

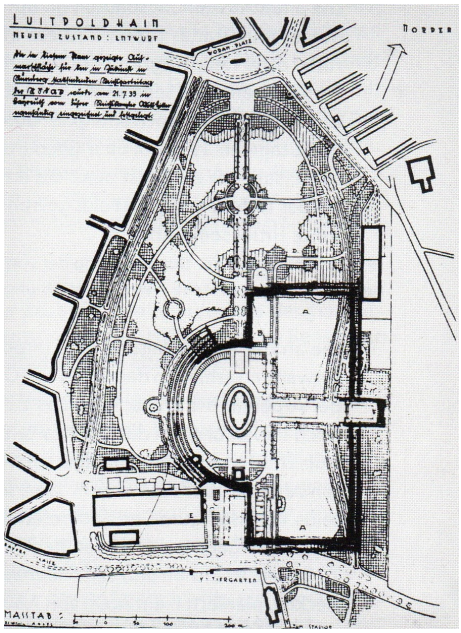

Abb. 24 Lageplan des Luitpoldhains, Umrisse der Aufmarschfläche der Luitpoldarena, datiert 1929-1933.

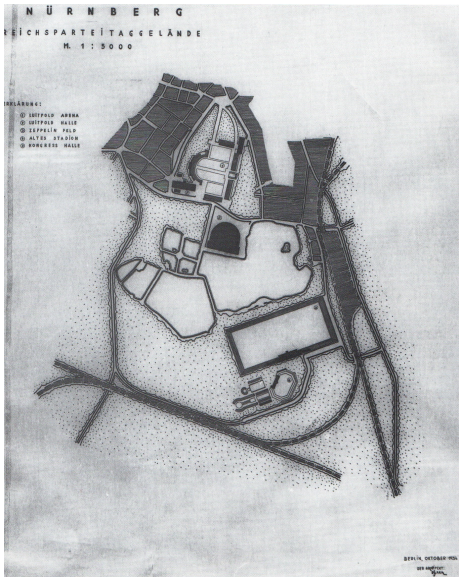

Abb. 25 Lageplan des Reichsparteitagsgeländes, Oktober 1934.

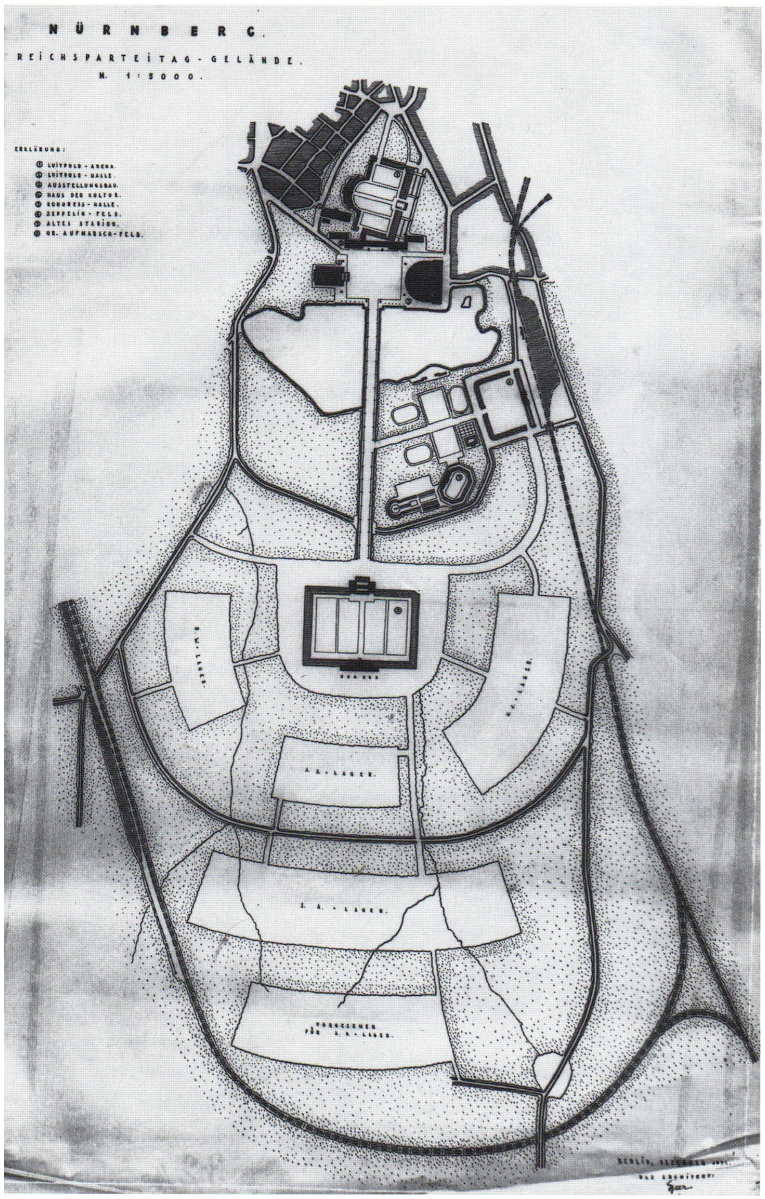

Abb. 26 Lageplan des Reichsparteitagsgeländes, Dezember 1934.

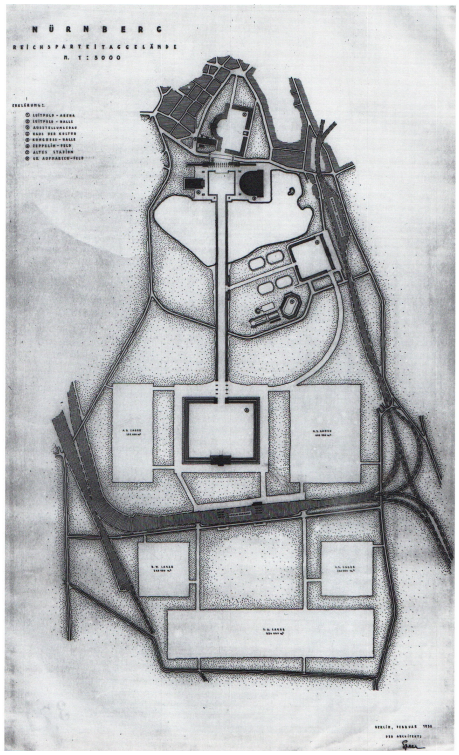

Abb. 27 Lageplan des Reichsparteitagsgeländes, Februar 1935.

Abb. 28 Zeppelinfeld, Haupttribüne Vorderfront, Foto: 1938.

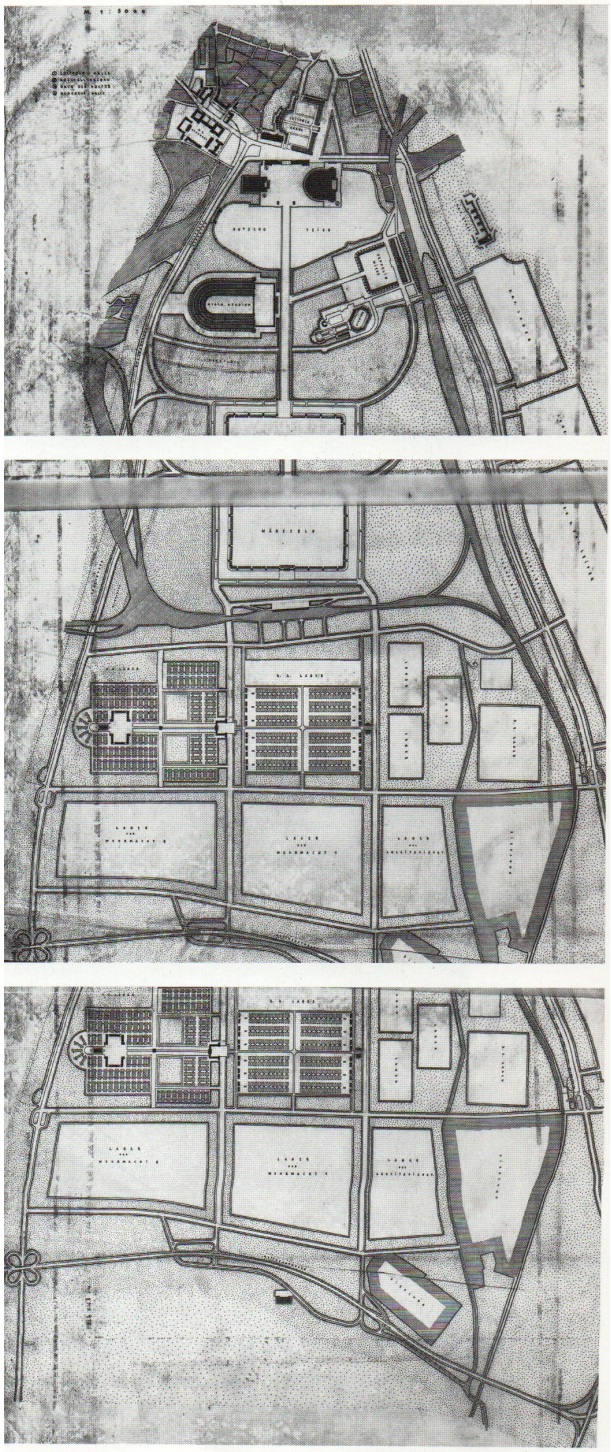

Abb. 29 Lageplan des Reichsparteitagsgeländes, Speerplan, 1937.

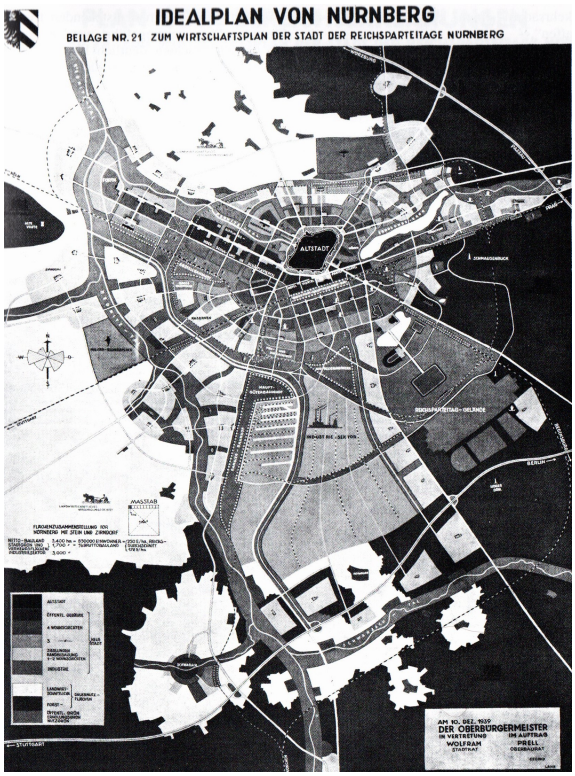

Abb. 30 Idealplan von Nürnberg, Beilage zum Erläuterungsbericht zum Wirtschaftsplan der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg, 1940.

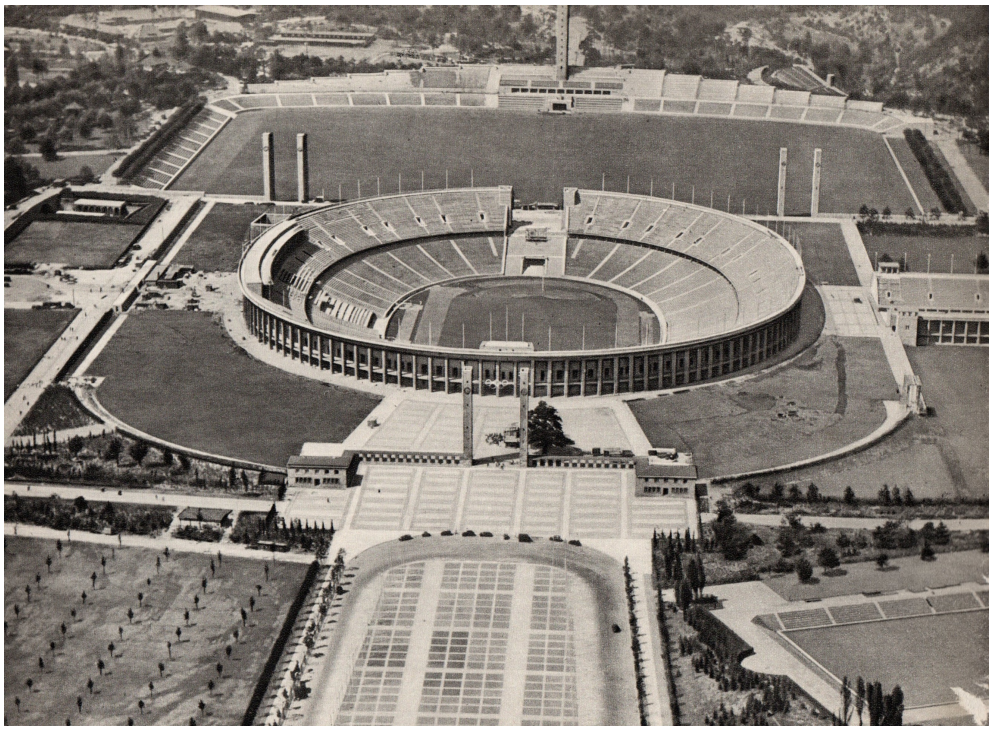
Abb. 31 Werner March: Olympia-Stadion Berlin, Maifeld im Hintergrund.

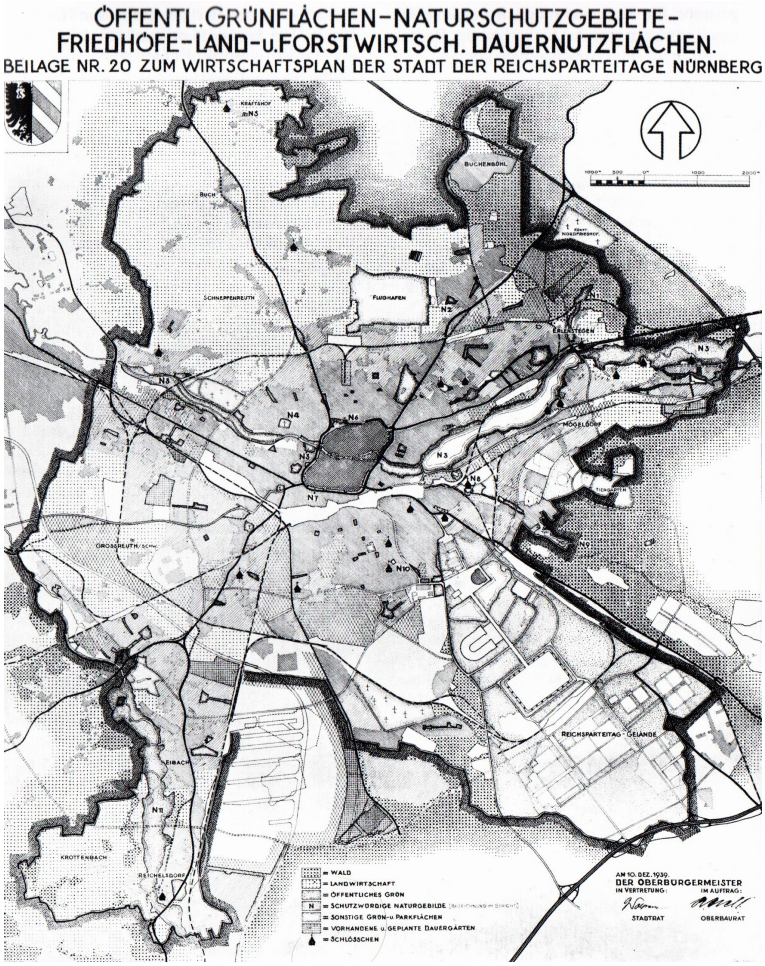

Abb. 32 Plan mit der Ausweisung der vorgesehenen öffentlichen Grünflächen-, Naturschutzgebiete, Friedhöfe- und der land- und forstwirtschaftlichen Nutzflächen im Stadtgebiet Nürnberg, 1939.

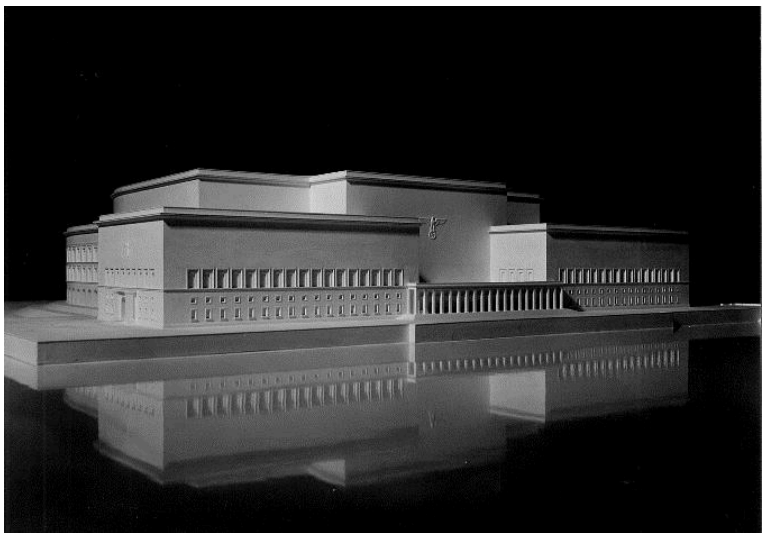
Abb. 33 Kongresshalle, Modell, Ansicht der Kopfbauten mit der Spiegelung im Dutzendteich..

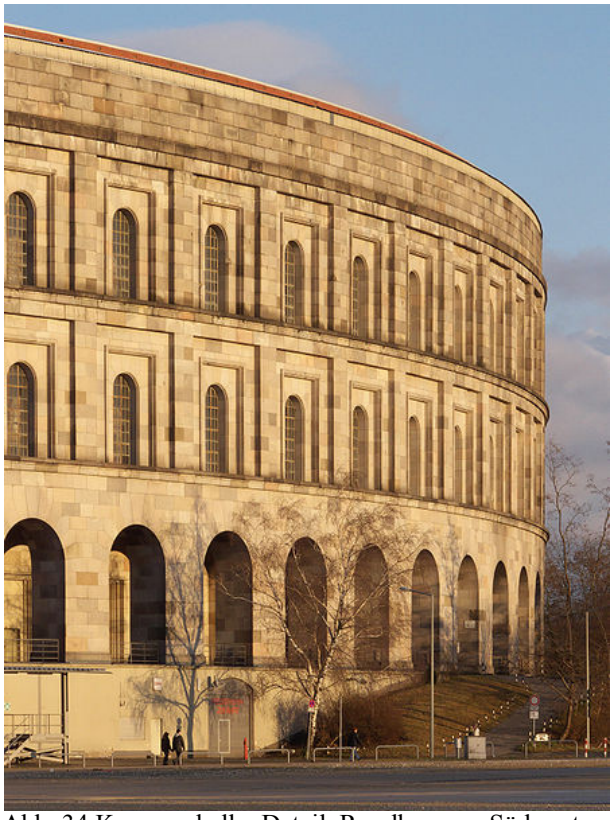

Abb. 34 Kongresshalle, Detail, Rundbau von Südwesten gesehen, 2008.

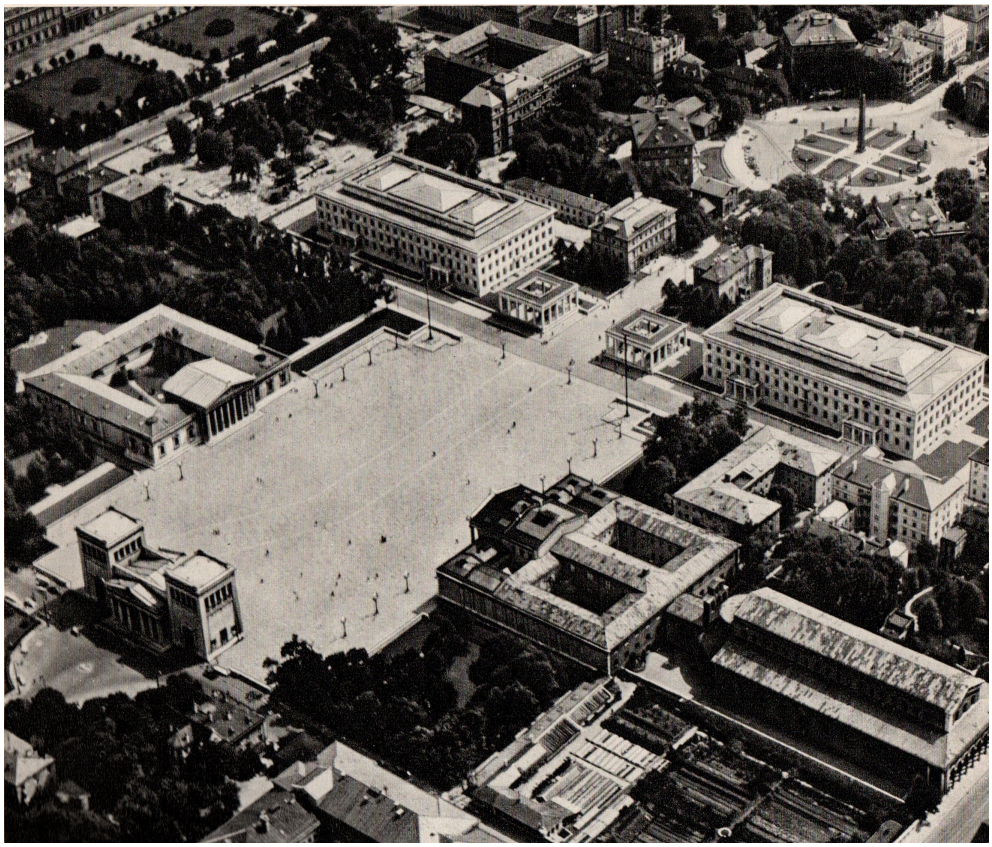

Abb. 35 Paul Ludwig Troost: Königsplatz in München mit den Zwillingsbauten und dazwischenliegend den Ehrentempeln. Ende der 1930er Jahre.

Abb. 36 Paul Ludwig Troost: „Führerbau“ am Königsplatz, Eingang, Ende der 1930er Jahre.

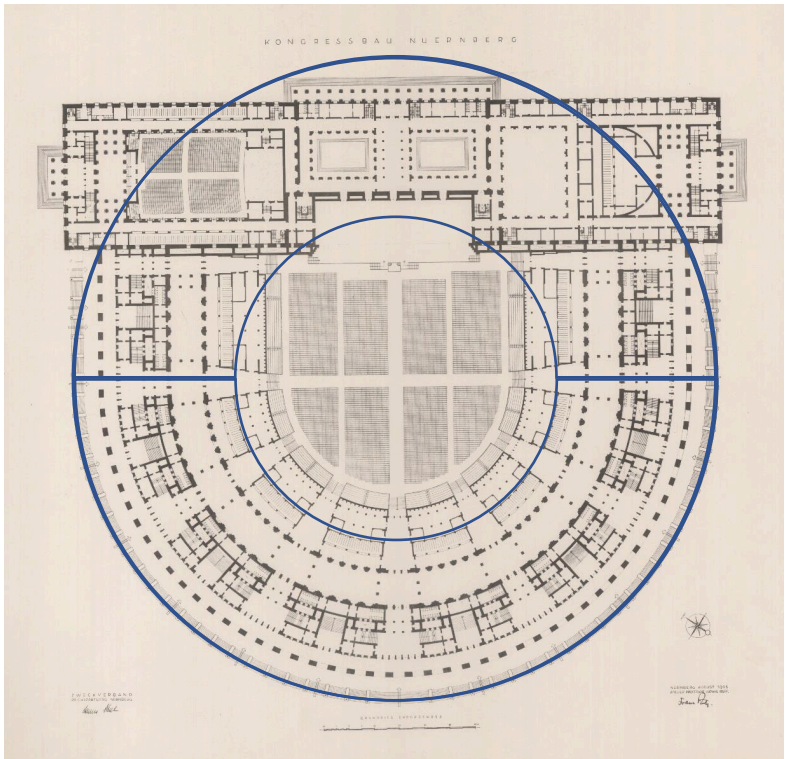

Abb. 37 Kongresshalle, Grundriss Erdgeschoss. Der Grundriss passt sich perfekt in die Form eines Kreises ein.

Abb. 38 Maschinenhalle der Firma MAN, errichtet für die Bayerische Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg, 1906.

Abb. 39 Luitpoldhalle.

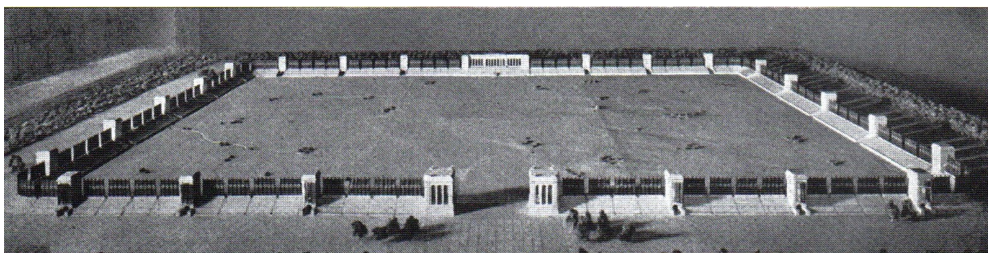
Abb. 40 Märzfeld, Modell, Foto: um 1938.

Abb. 41 Anonym: Fest der Föderation, 14. Juli 1790, Champ-de-Mars Paris.

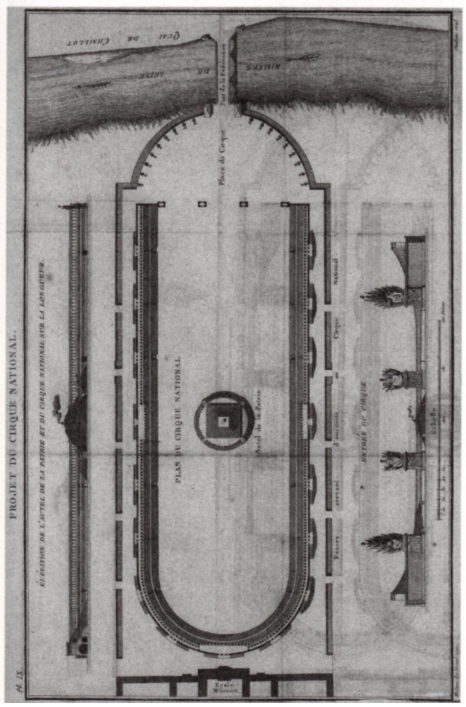

Abb. 42 Claude-René-Gabriel Poulleau: Jacques Molinos/Jacques-Guillaume Legrand: Entwurf eines Cirque National, 1791.

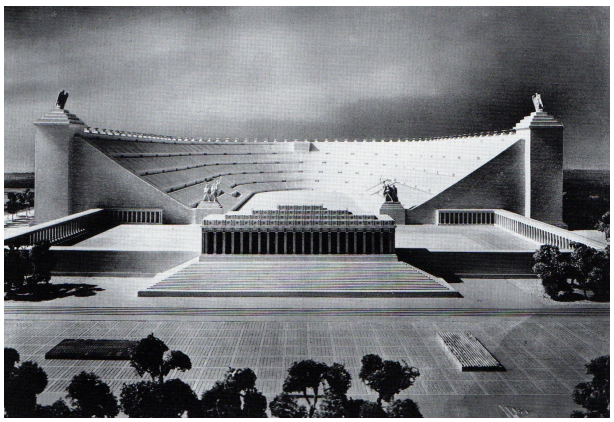

Abb. 43 Modell des Deutschen Stadions, Entwurfszustand, 1937.

Abb. 44 Reichsparteitag der NSDAP, Appell von SA und SS mit Adolf Hitler, Viktor Lutze, Heinrich Himmler, 5.-10. September 1934, Luitpoldarena.

Abb. 45 Lichtdom auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Zeppelinfeld mit Haupttribüne, 8.9.1936.

Abb. 46 Palast der Republik, Hauptfassade, April 1986.

Abb. 47 Links im Bild, bzw. Mildmitte: Roland Korn/Hans Erich Bogatzky: Staatsratsgebäude, 1962-1964, rechts im Bild: Josef Kaiser, Heinz Aust, Gerhard Lehmann und Lothar Kwasnitza: Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten, 1963-1966.

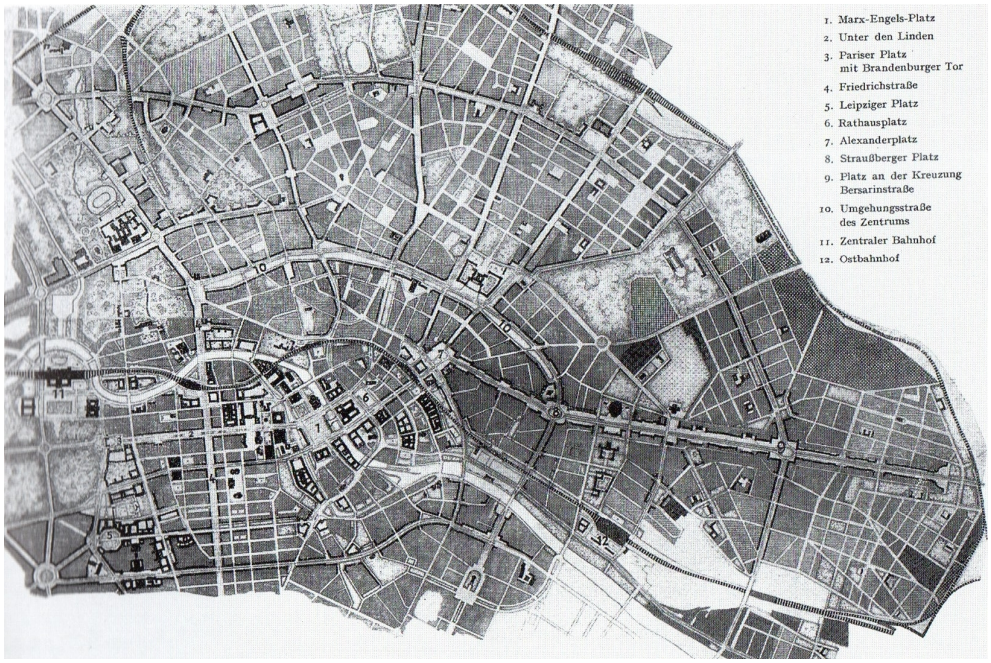

Abb. 48 Planungsgruppe Berlin der Deutschen Bauakademie: Entwurf zur städtebaulichen Neugestaltung des Zentrums und Zentralen Bezirks, Oktober 1951.

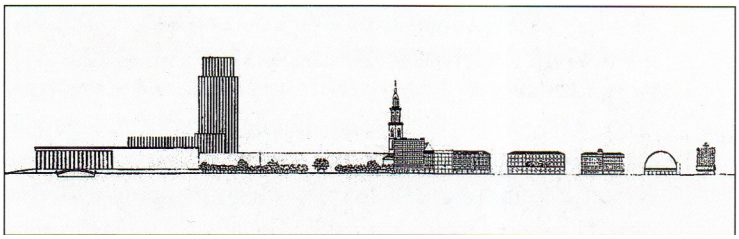
Abb. 49 Richard Paulick: Hochhausentwurf für das Zentrale Gebäude, Ende 1950/Anfang 1951.

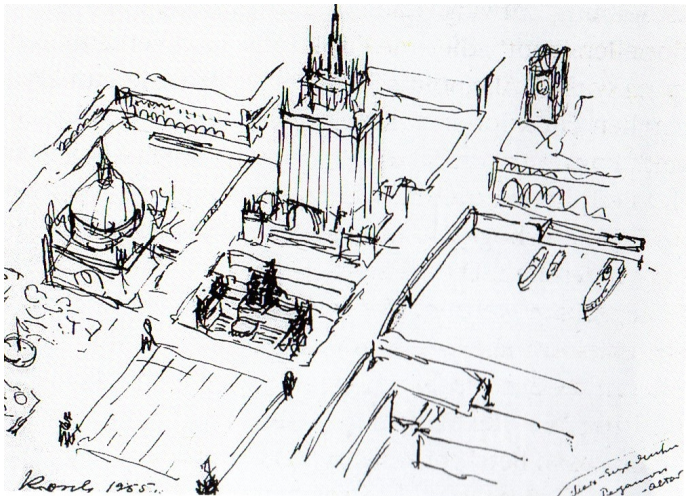
Abb. 50. Gerhard Kosel: erster Entwurf für das Zentrale Gebäude, 1955.

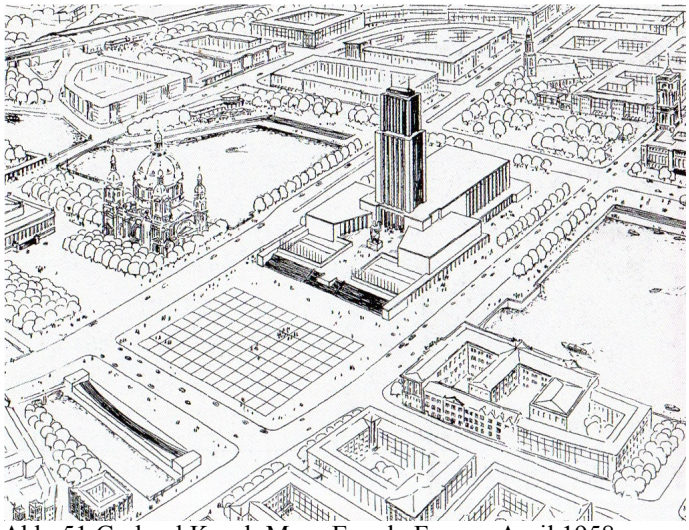

Abb. 51 Gerhard Kosel: Marx-Engels-Forum, April 1958.

.

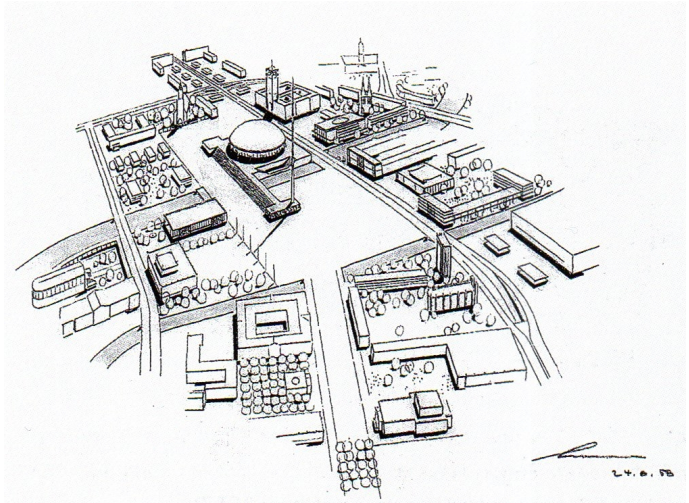

Abb. 52 Hermann Henselmann: Pantheon der Deutschen, Juni 1958.

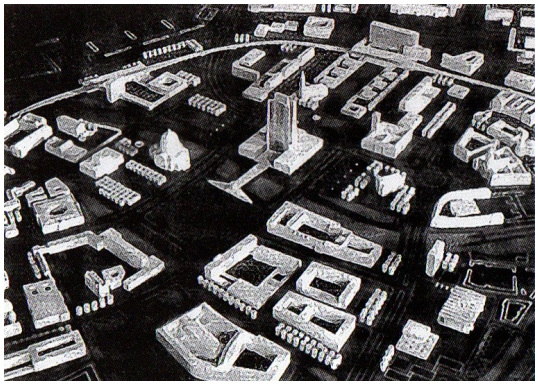

Abb. 53 Kurt Liebknecht: Zentrales Gebäude im Rahmen des Ost-Berliner Bebauungsplans, 1960/61.

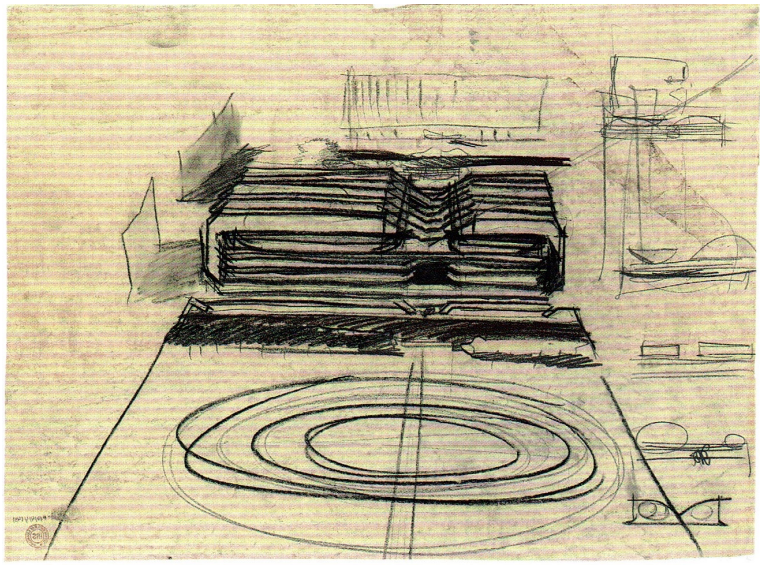

Abb. 54 Werner Roesler: Entwurfsvariante, Ostfassade des Palastes der Republik, September 1972.

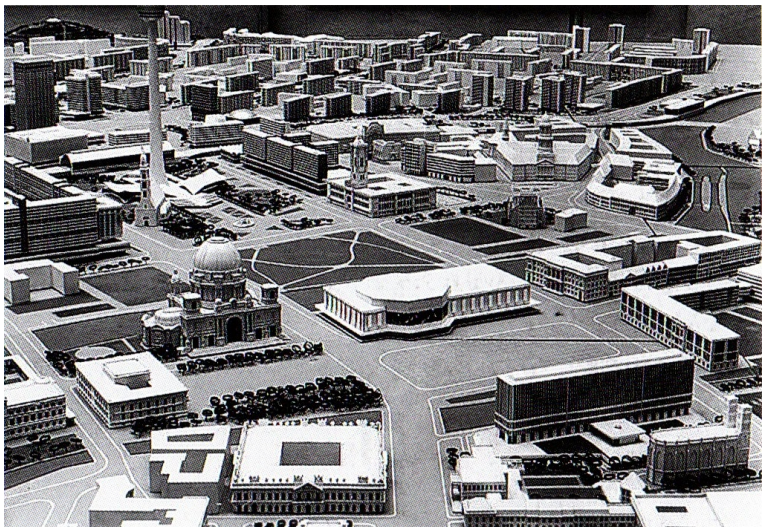

Abb. 55 Joachim Näther/Dieter Schulze: Kongresspalastentwurf, 1972.

Abb. 56 Palast der Republik, 3.5.1986.

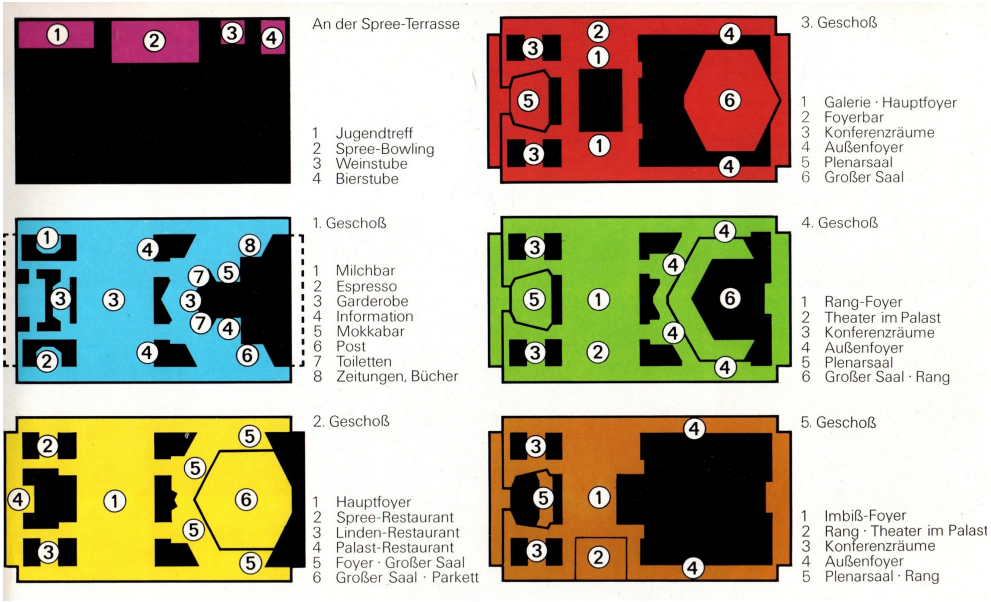

Abb. 57 Palast der Republik, Farbschemata der verschiedenen Geschosse und Raumnutzungsübersicht.

Abb. 58 Palast der Republik bei Nacht, 21.8.1976.

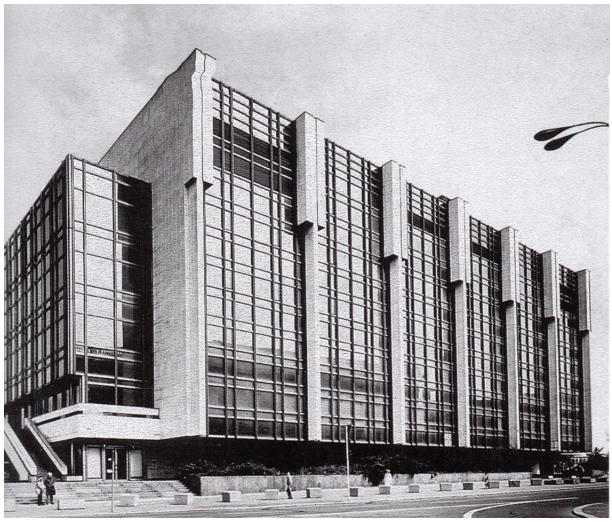
Abb. 59 Palast der Republik, Südfassade.

Abb. 60 Palast der Republik, Hauptfoyer, Blick in das erste Geschoss, 26.6.1976.

Abb. 61 Palast der Republik, Palastrestaurant, 1976.

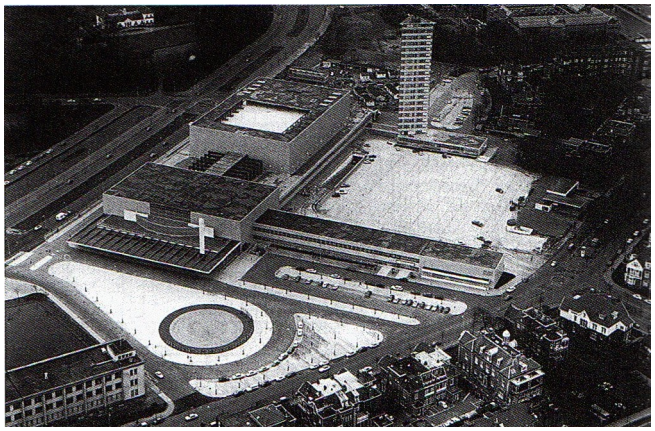

Abb. 62 Jakobus Johannes Pieter Oud: Kongressgebäude, Den Haag, 1963-1966.

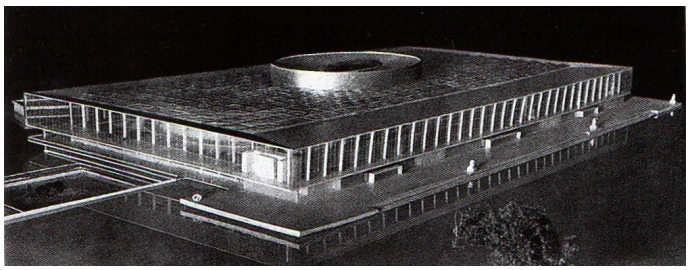

Abb. 63 Wlassow/Davidenko/Mejerson: Siegerentwurf des zweiten Wettbewerbs für den Sowjetpalast, 1958/59.

Abb. 64 Hertie-Kaufhaus, Bremen, 1960er Jahre.

Abb. 65 Palatul Mogoşoaia, 1692-1702.

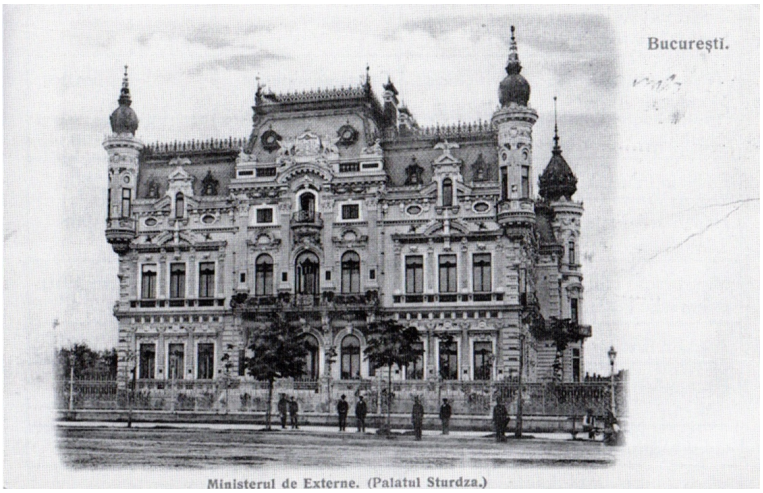

Abb. 66 Palatul Sturdza, ca. 1905.

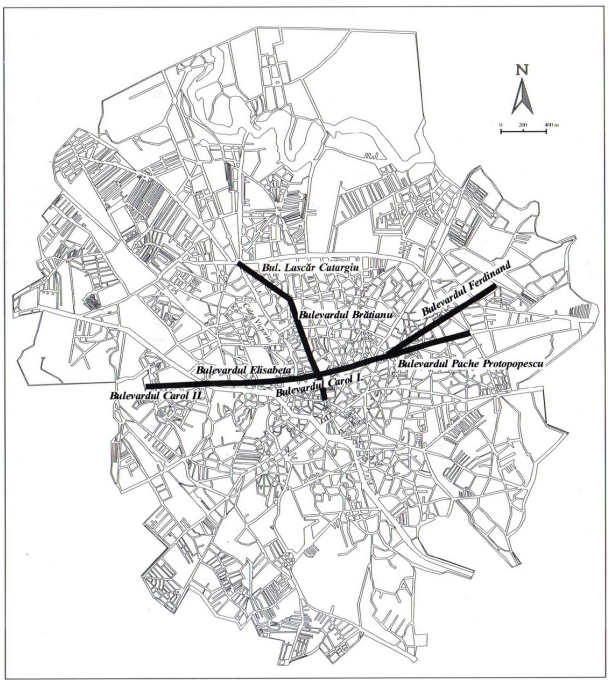

Abb. 67 Die großen Boulevards 1932. Die Calea Victoriei liegt westlich des und parallel zum Bulevardul Brătianu.

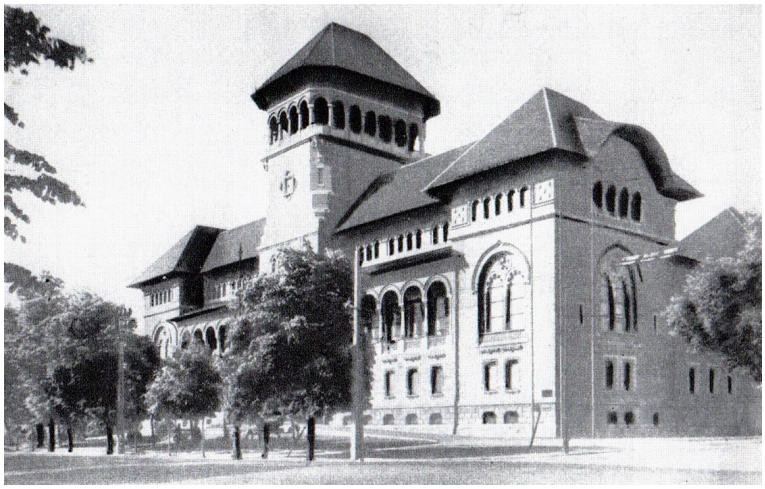

Abb. 68 Gebäude im rumänischen Stil, Nationales Kunstmuseum, Bukarest, um 1920.

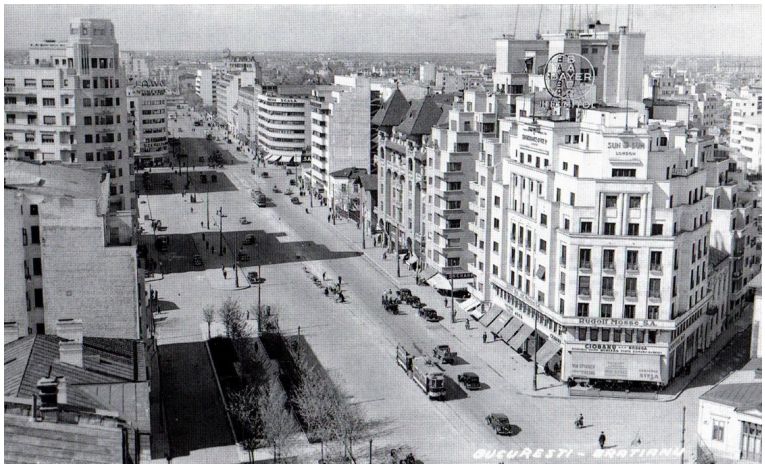

Abb. 69 Bulevardul I. C. Brătianu, (heute: Bulevardul Magheru) in den 1930er Jahren, links im Bild: Telefonpalast, rechts im Hintergrund: Kino Scala, vorne rechts: Hotel Ambassador.

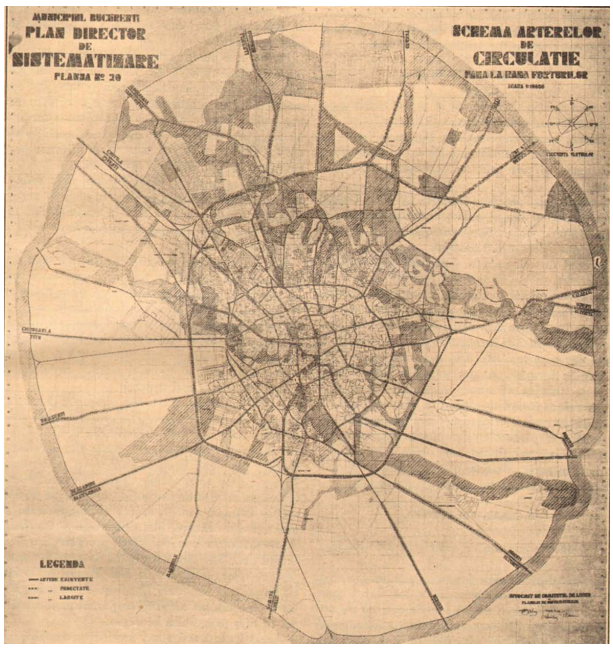

Abb. 70 Generalplan 1935, Bauzonenplan, Bukarest.

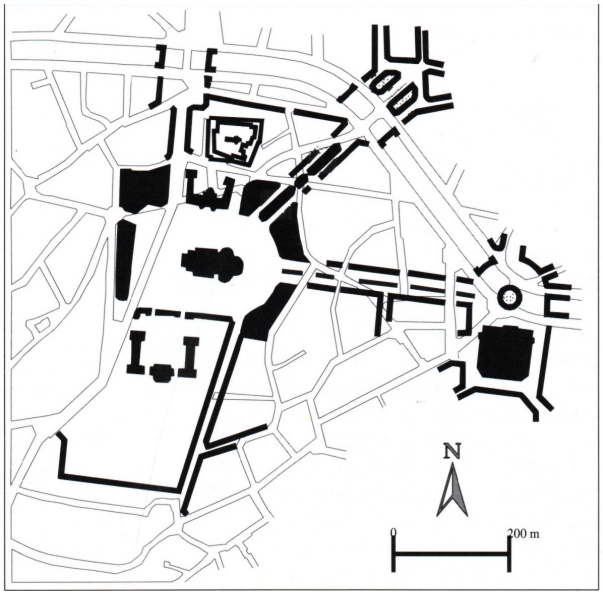

Abb. 71 Entwurf für eine Stadtkrone auf dem Arsenalhügel in Form der Kirche des Volkes von Sfintescu, Februar 1926.

Abb. 72 Casa Scânteii, 1948-1955, Foto: um 1965.

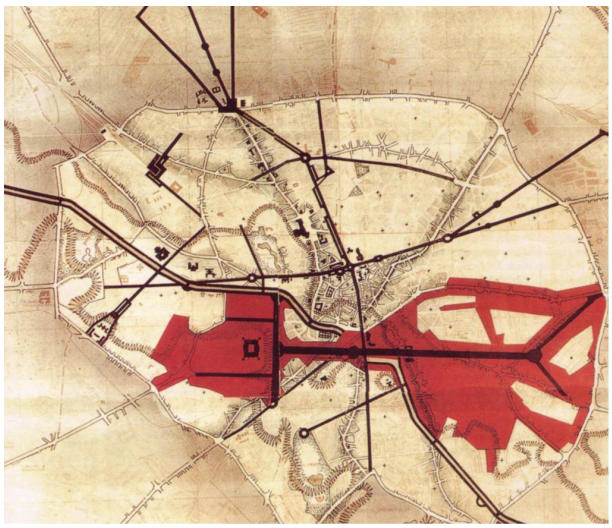
Abb. 73 Für den Bau des Centru Civic zerstörtes Areal (rot).

Abb. 74 Blick auf das Centru Civic mit dem Bulevardul Victoria Socialismului und der Casa Poporului im Hintergrund.

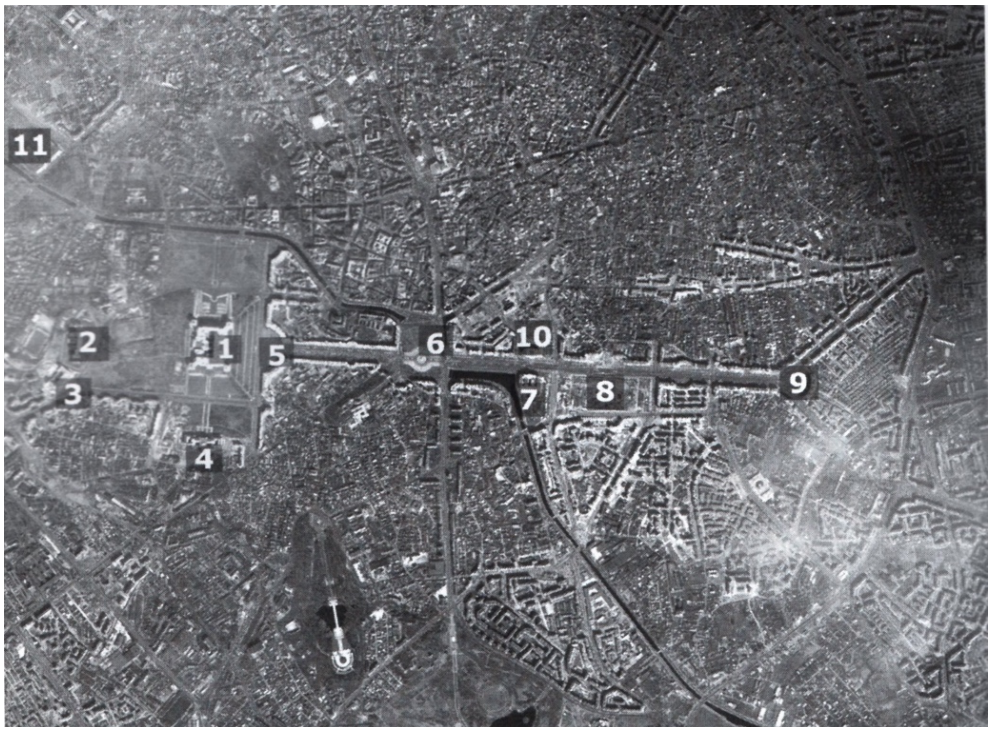

Abb. 75 1: Casa Poporului, 2: Verteidigungsministerium (nicht Teil des Neubauprogramms, Altbestand: Militärakademie), 3: Hotel, 4: Haus der Wissenschaften; 5: Ministerien; 6: Kaufhaus Unirea, 7: Nationalbibliothek, 8: Bauplatz eines geplanten Erholungszentrums (unausgeführt), 9: Platz Alba Iulia, 10: Kaufhaus Junior, 11: geplantes Kongresszentrum, 2000.

Abb. 76 Academia Română, 2016.

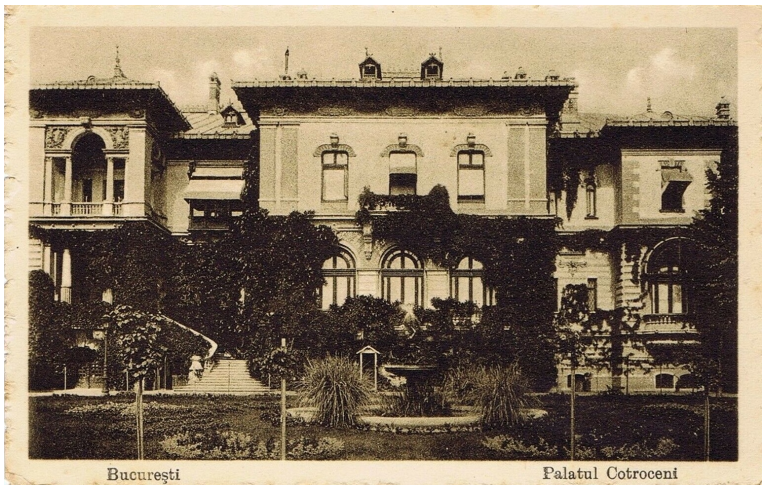

Abb. 77 Palatul Cotroceni, um 1900.

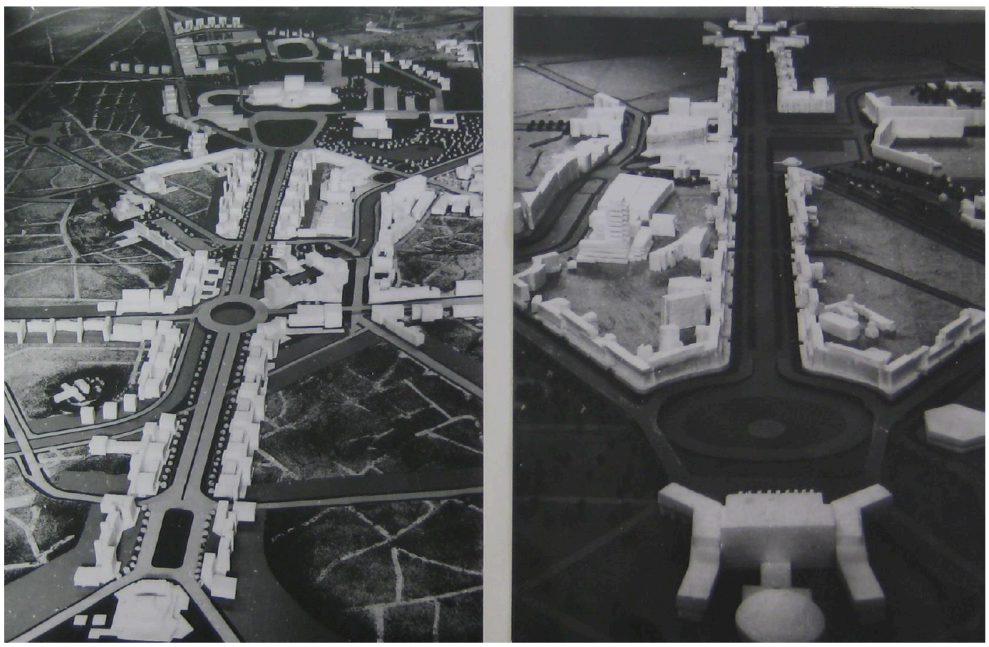
Abb. 78 Kollektiv Petrescu: Centru Civic, erste Wettbewerbsetappe, zwei Varianten, Juni 1977.

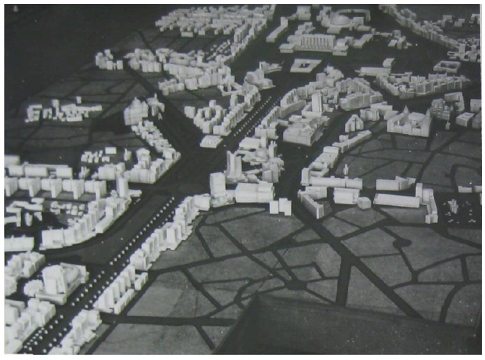

Abb. 79 Kollektiv Petrescu: Centru Civic, Oktober 1977.

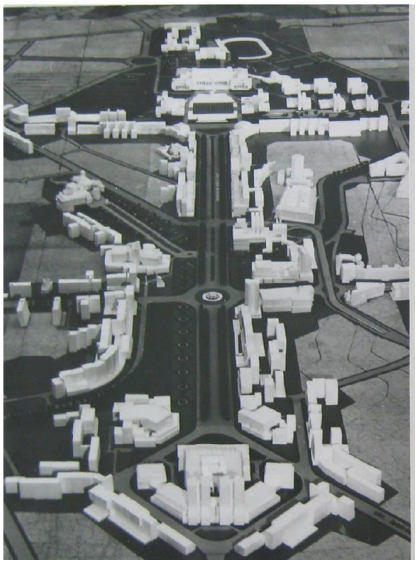

Abb. 80 Kollektiv Petrescu: Centru Civic, März 1978.

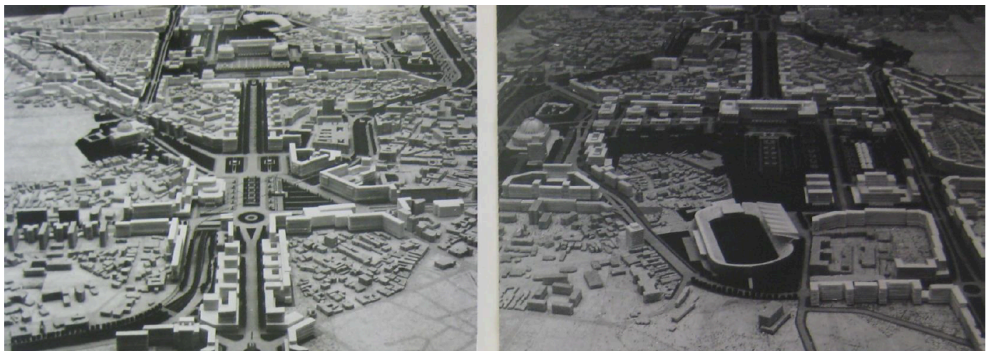

Abb. 81 Cezar Lăzărescu: Centru Civic, Mai 1978.

Abb. 82 Kollektiv Petrescu: Centru Civic, Juli? 1978.

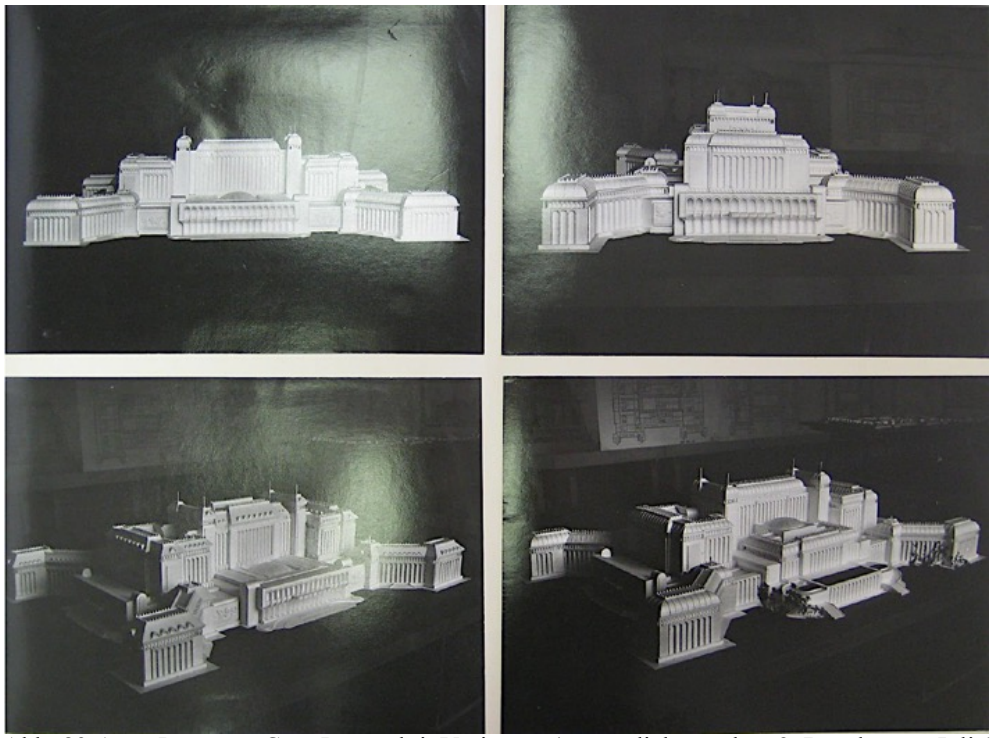

Abb. 83 Anca Petrescu: Casa Poporului, Varianten (vermutlich aus dem 2. Durchgang, Juli 1981). Links oben: Variante A.

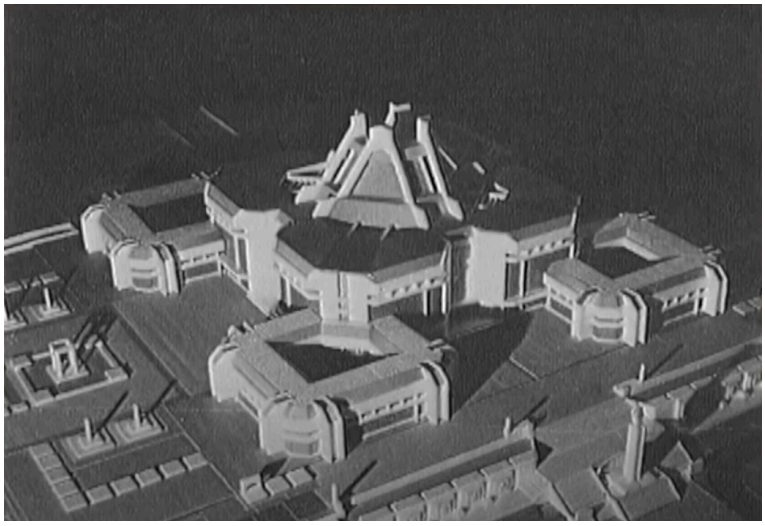

Abb. 84 Constantin Săvescu: Casa Poporului, Modell.

Abb. 85 Anca Petrescu: Modell der Wettbewerbsphase für die Casa Poporului, vermutlich 1981, im Bild: Anca Petrescu (v.l.) und Elena Ceaușescu (v.r.).

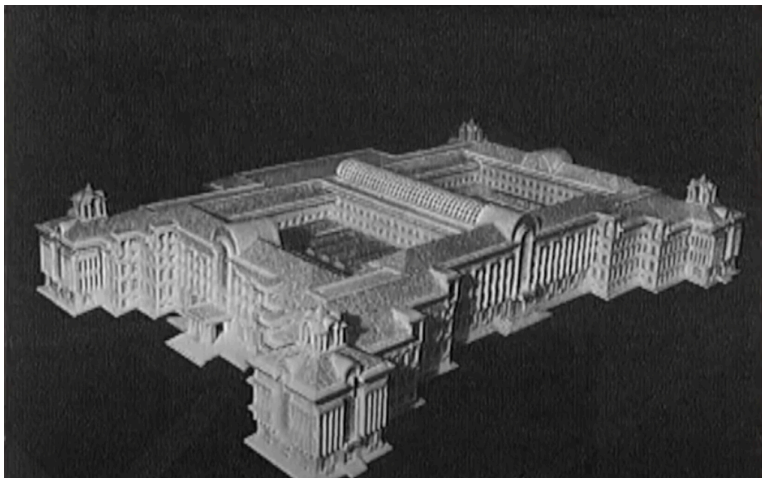

Abb. 86 Cezar Lăzărescu: : Casa Poporului, Modell.

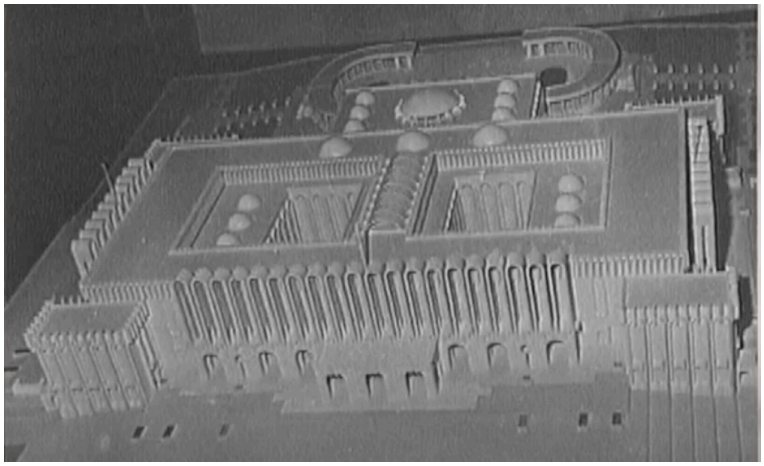

Abb. 87 Nicolae Vlădescu: Casa Poporului, Modell.

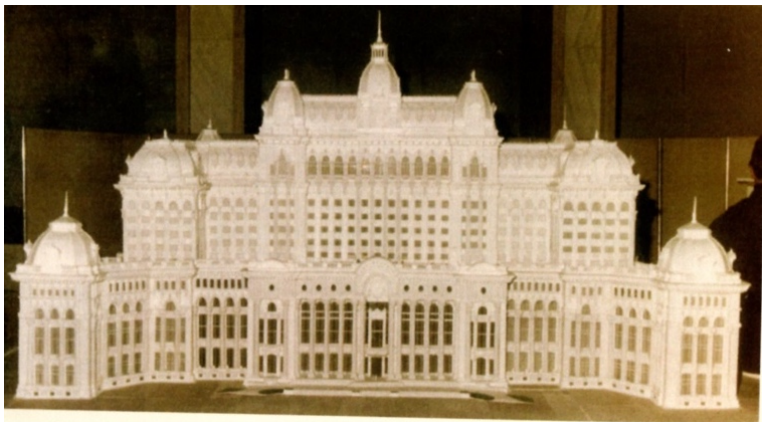

Abb. 88 Anca Petrescu: Casa Poporului, Modell mit deutlich erhöhter Fassade und rumänisch-europäischem Eklektizismus. Es zeigt sich hier die kolossale Arkade bereits als dominierendes Merkmal, spätere Wettbewerbsphase (vermutlich die vorletzte Etappe, 6 von 7).

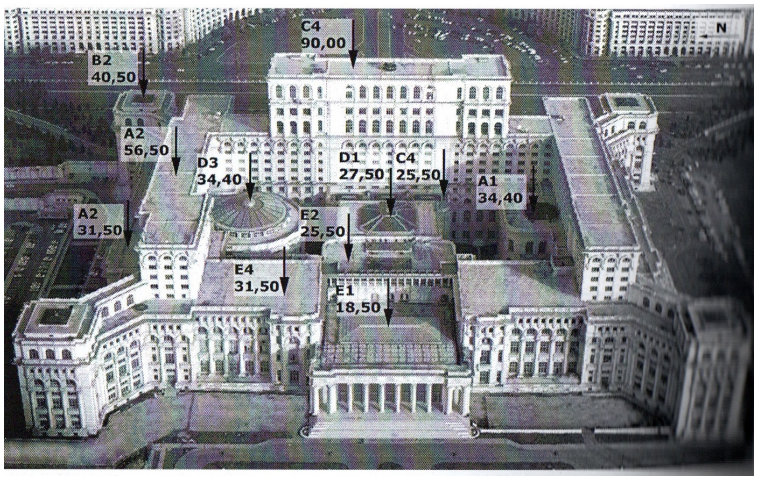

Abb. 89 Casa Poporului, Draufsicht.

Abb. 90 Casa Poporului, Ostfassade, 2016.

Abb. 91 Parlamentspalast von Norden, Seitenansicht, ca. 1990.

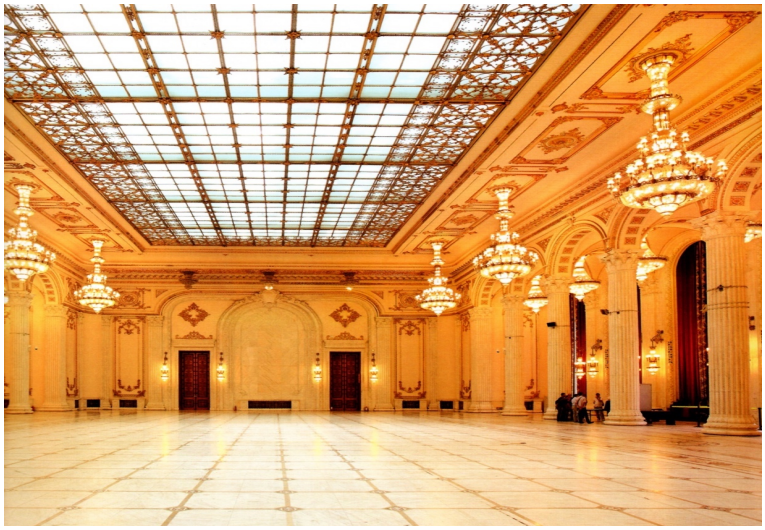

Abb. 92 Casa Poporului, Sala Unirii.

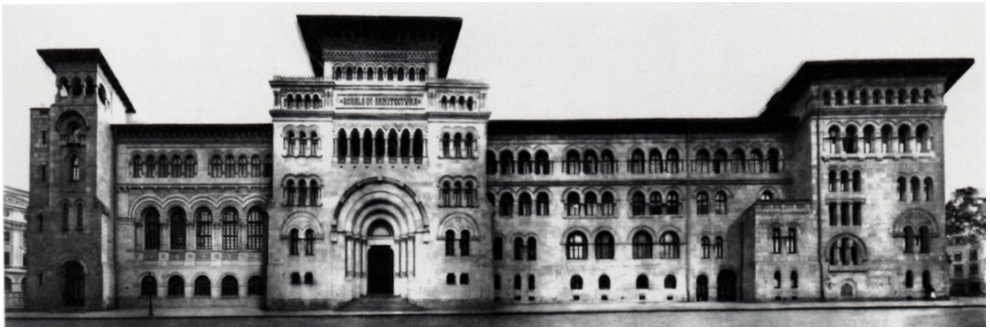

Abb. 93 Grigore Cerchez: Hochschule für Architektur, Bukarest, 1912-27.

Abb. 94 N. Nenciulescu/D. Dobrescu: Palatul Regal, Zustand nach 1937.

Abb. 95 Baluster mit brâncoveanuescem Tulpenmotiv, Loggia der Casa Poporului an der Hauptfassade.

Abb. 96 Blick auf von der Casa Poporului au den Piața Constituției und den Bulevardul Victoria Socialismului, 1990.

Abb. 97 Blick auf die Wohngebäude am Bulevardul Victoria Socialismului, ca. 1990.

Abb. 98 Blick auf den Bulevardul Victoria Socialismului, den Piața Constituției und die Casa Poporului.

Abb. 99 Wohngebäude am Bulevardul Victoria Socialismului, Vertikalgliederung, 2016.

Abb. 100 Letztes Gebäude am Bulevardul Victoria Socialismului, vor dem Übergang zur Piața Constituției.

Abb. 101 Petre Antonescu: Cladirea Romaneasca (links), Palatul Agricola Fonciera (rechts), Piața Națiunilor Unite, 1926.

7. 2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kostyuk 2019, S. 39.
Abb. 2: Chan-Magomedow 1983, S. 206.
Abb. 3: Poster, eigene Sammlung, Staatliches Schtschussew-Architekturmuseum, Moskau.
Abb. 4: Kat. Ausst. Berlin 1992/1993, S. 166.
Abb. 5: Kostyuk 2019 S. 137.
Abb. 6: gta Archiv ETH Zürich, in: Der CIAM-Protest, in: Flierl 2019.
Abb. 7: Chmelnizki 2004, S. 320.
Abb. 8: Kostyuk 2019, S. 139.
Abb. 9: Kreis, Barbara: Macht im Wandel. Vom Denkmal der III. Internationale zum Palast der Sowjets, in: Wissenschaftliche Zeitschrift, Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Nr. 39 (1993) 1/2, S. 87-93, S. 92.
Abb. 10: Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 156.
Abb. 11: Kostyuk 2019, S. 141.
Abb. 12: Boris Iofan / Tchoban Foundation, in: Meyer, Ulf: Daneben wirkte Albert Speers Pavillon für das „Dritte Reich“ blass. Stalins Architekt wird neu entdeckt, 8.2.2022, URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/boris-iofan-stalins-architekt-wird-neu-entdeckt-ld.1667518 (17.11.2022).
Abb. 13: Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 163.
Abb. 14: Kat. Ausst. Berlin 1992/1993, S. 184.
Abb. 15: Utopia Foundation Moskau, URL: http://www.utopia.ru/english/item.phtml?id=290&type=graphics&sortby=author&start=0 (11.05.2015).
Abb. 16: Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 1.
Abb. 17: Rodschenko: Die Rekonstruktion Moskaus, Moskau 1938, in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 47.
Abb. 18: Deutsche Bauakademie (Hrsg.): Große Sowjetenzyklopädie. Architektur der Völker der Sowjetunion, Berlin 1953, in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 1, S. 167.
Abb. 19: Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995, S. 78.
Abb. 20: Bundesarchiv, Bild 183-2008-0118-501, Mai 1937, CC BY-SA 3.0 de, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-2008-0118-501,_Modell_des_Reichsparteitagsgel%C3%A4ndes.jpg (12.8.2019).
Abb. 21: Pädagogisches Institut der Stadt Nürnberg, in: Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 2.
Abb. 22: Donath 2010, S. 7.
Abb. 23: Archäologisches Institut der Universität Hamburg (Photothek), in: Doosry 2002, S. 164.
Abb. 24: Nürnberger Schau, 1/1939, H. 5, in: Doosry 2002, S. 165.
Abb. 25: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, BayHStA, Abt. II, Slg.: Speer-Pläne 85, in: Doosry 2002, S. 128.
Abb. 26: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, BayHStA, Abt. II, Slg.: Speer-Pläne 151, in: Doosry 2002, S. 129.
Abb. 27: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, BayHStA, Abt. II, Slg.: Speer-Pläne 83, in: Doosry 2002, S. 130.

Abb. 28: URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nazi_party_rally_grounds_(1938)_3.jpg (kein copyright, 10.11.2022).
Abb. 29: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, BayHStA, Abt. II, Slg.: Speer-Pläne 150/1-3, in: Doosry 2002, S. 133.
Abb. 30: Kat. Ausst.: Bauen in Nürnberg 1933-1945, Architektur und Bauformen im Nationalsozialismus, Stadtarchiv Nürnberg, 11.8. – 31.10.1995, Nürnberg 1995, S. 123.
Abb. 31: Albert Speer: Neue Deutsche Baukunst, Berlin 1941, S. 60.
Abb. 32: Kat. Ausst.: Bauen in Nürnberg 1933-1945, Architektur und Bauformen im Nationalsozialismus, Stadtarchiv Nürnberg, 11.8. – 31.10.1995, Nürnberg 1995, S. 127.
Abb. 33: Archiv Holzmann AG Mappe Nr. 295, in: Schütze/Wischnewski 2014, S. 11.
Abb. 34: Foto: Tobias Bär, 6.1.2008, CC BY-SA 3.0, URL:
https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Kongresshalle_Reichsparteitagsgelaende_Detail_2.jpg (16.11.2022).
Abb. 35: Albert Speer: Neue Deutsche Baukunst, Berlin 1941, S. 18.
Abb. 36: Albert Speer: Neue Deutsche Baukunst, Berlin 1941, S. 20.
Abb. 37: Stadtarchiv Nürnberg Nr. 300, in: Schütze/Wischnewski 2014, S. 59, bearbeitet durch die Autorin.
Abb. 38: Postkarte, eigene Sammlung.
Abb. 39: Stadtarchiv Nürnberg, in: Nürnberg Kultur, Geländeinformationssystem ehemaliges Reichsparteitagsgelände, URL:
http://www.kubiss.de/reichsparteitagsgelaende/stationen/luitpoldhalle.htm (3.4.2020).
Abb. 40: Wolters, Rudolf: Albert Speer, Oldenburg 1943, in: Doosry 2002, S. 121.
Abb. 41: Musée de la révolution française, Vizille, CC BY-SA 4.0, URL:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fête_de_la_Fédération_1790,_Musée_de_la_Révolution_française_-_Vizille.jpg (7.2.2019).
Abb. 42: Bibliothèque Nationale de France, Paris, in: Tauber 2010, S. 142.
Abb. 43: Stadtarchiv Nürnberg, StadtAN, Repro 26/V, in: Doosry 2002, S. 208.
Abb. 44: Bundesarchiv, Bild 102-04062A / Foto: Georg Pahl / CC-BY-SA 3.0
Abb. 45: Bundesarchiv, Bild 183-1982-1130-502, 8.9.1936, CC-BY-SA 3.0, URL:
https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsparteitag#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-1982-1130-502,_N%C3%BCrnberg,_Reichsparteitag,_Lichtdom.jpg (14.10.2022).
Abb. 46: Bundesarchiv, Bild 183-1986-0424-304, Peter Heinz Junge, April 1986, CC-BY-SA 3.0, URL:
https://de.wikipedia.org/wiki/Palast_der_Republik#/media/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-1986-0424-304,_Berlin,_Palast_der_Republik.jpg (11.10.2022).
Abb. 47: Beutelschmidt/Novak 2001, S, 95.
Abb. 48: Deutsche Architektur, in: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, S. 231.
Abb. 49: Müller, Peter: Symbolsuche. Die Ost-Berliner Zentrumsplanung zwischen Repräsentation und Agitation, Berlin 2004, in: Kuhrmann 2006, S. 17.
Abb. 50: Durth/Düwel/Gutschow 1999, Bd. 2, in: Kuhrmann 2006, S. 18.
Abb. 51: Architektur der DDR / Deutsche Architektur 4/1958, in: Kuhrmann 2006, S. 19.
Abb. 52: Scheer, Thorsten/Kleihues, Josef Paul/Kahlfeldt, Paul (Hrsg.): Stadt der Architektur. Architektur der Stadt. Berlin 1900-2000, Berlin 2000, in: Kuhrmann 2006, S. 21.
Abb. 53: Architektur der DDR / Deutsche Architektur 8/1971, in: Kuhrmann 2006, S. 24.

Abb. 54: Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung (Erkner), in: Kuhrmann 2006, S. 35.
Abb. 55: Näther, Joachim (Berlin), in: Kuhrmann 2006, S. 33.
Abb. 56: Foto: Jörg Blobelt, 3.5.1986, CC BY-SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:19860503400NR_Berlin_Palast_der_Republik_Marx-Engels-Platz.jpg (7.9.2022).
Abb. 57: Foto: Ulrich Kohls, 21.8.1976, Bundesarchiv, Bild 183-R0821-400, CC-BY-SA 3.0, URL: Bundesarchiv_Bild_183-R0821-400,_Berlin,_Palast_der_Republik_cropped.jpg (10.11.2022).
Abb. 58: Landesdenkmalamt Berlin, Foto: Wolfgang Bittner, in: Kuhrmann 2006, S. 127.
Abb. 59: Palast der Republik 1976, S. 24.
Abb. 60: Foto: Jürgen Sindermann, 26.6.1976, Bundesarchiv, Bild 183-R0706-417, CC-BY-SA 3.0, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/deed.en, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-R0706-417,_Berlin,_Palast_der_Republik,_Jugendtanz.jpg (10.11.2022).
Abb. 61: Palast der Republik 1976, S. 17.
Abb. 62: Barbieri, Umberto: J.J.P. Oud, Zürich/München 1989, in: Kuhrmann 2006, S. 132.
Abb. 63: Architektur der DDR / Deutsche Architektur 4/1982, in: Kuhrmann 2006, S. 134.
Abb. 64: Postkarte, ungelaufen, eigene Sammlung.
Abb. 65: cotidianul.ro, URL: https://www.cotidianul.ro/ce-puteti-vedea-l-palatul-brancovenesc-de-la-mogosoaia/ (12.06.2018).
Abb. 66: Postkarte, Sammlung Vossen, in: Vossen 2004, S. 179.
Abb. 67: Joachim Vossen, in: Vossen 2004, S. 193.
Abb. 68: Postkarte, Sammlung Vossen, in: Vossen 2004, S. 182.
Abb. 69: Postkarte, Sammlung Vossen, ca. 1930, in: Vossen 2004, S. 183.
Abb. 70: Urbanismul, Nr. 1-6, 1935, S. 9.
Abb. 71: Vossen, S. 185.
Abb. 72: Foto: Mad Mike 3000, 20.1.2009, CC BY-SA 2.0, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Scanteii_(3212361925).jpg (4.9.2018).
Abb. 73: Harhoiu 2015, S.26.
Abb. 74: The Civic Centre, URL: https://www.inyourpocket.com/bucharest/The-Civic-Centre_73582f (17.11.2022).
Abb. 75: Satellitenphoto 2000, in: Iosa 2011, S. 16.
Abb. 76: Eigene Aufnahme, Juni 2016.
Abb. 77: Postkarte, ungelaufen, eigene Sammlung.
Abb. 78: Iosa 2009, S. 2 (veröffentlicht als Iosa, Iona: Bucarest. L'emblème d'une nation, Rennes 2011, aber ohne diese Abbildungen).
Abb. 79: Iosa 2009, S. 4 (veröffentlicht als Iosa, Iona: Bucarest. L'emblème d'une nation, Rennes 2011, aber ohne diese Abbildungen).
Abb. 80: Iosa 2009, S. 6 (veröffentlicht als Iosa, Iona: Bucarest. L'emblème d'une nation, Rennes 2011, aber ohne diese Abbildungen).
Abb. 81: Iosa 2009, S. 7 (veröffentlicht als Iosa, Iona: Bucarest. L'emblème d'une nation, Rennes 2011, aber ohne diese Abbildungen).
Abb. 82: Iosa 2009, S. 8. (veröffentlicht als Iosa, Iona: Bucarest. L'emblème d'une nation, Rennes 2011, aber ohne diese Abbildungen).

Abb. 83: Iosa 2009, S. 9. (veröffentlicht als Iosa, Iona: Bucarest. L'emblème d'une nation, Rennes 2011, aber ohne diese Abbildungen).
Abb. 84: Stirileprotv.ro: Arhitecta Casei Poporului, Anca Petrescu, internata in spital, in urma unui accident, 21.8.2013, in: Stirile Pro TV, URL: https://stirileprotv.ro/stiri/actualitate/arhitecta-casei-poporului-anca-petrescu-internata-in-spital-in-urma-unui-accident.html (3.7.2020).
Abb. 85: Still (9:21): Tarhon, Roxana: Adevăruri despre trecut. O republică într-o casă. Povestea construirii Casei Poporului [Wahrheiten über die Vergangenheit: Eine Republik in einem Haus. Die Geschichte des Baus des Volkshauses], in: Youtube, TVR 1, 31.3.2018, 24:19 min, URL: https://www.youtube.com/watch?v=8d7g69irwrM (25.3.2019).
Abb. 86: Still (9:15): Tarhon, Roxana: Adevăruri despre trecut. O republică într-o casă. Povestea construirii Casei Poporului [Wahrheiten über die Vergangenheit: Eine Republik in einem Haus. Die Geschichte des Baus des Volkshauses], in: Youtube, TVR 1, 31.3.2018, 24:19 min, URL: https://www.youtube.com/watch?v=8d7g69irwrM (25.3.2019).
Abb. 87: Still (9:12): Tarhon, Roxana: Adevăruri despre trecut. O republică într-o casă. Povestea construirii Casei Poporului [Wahrheiten über die Vergangenheit: Eine Republik in einem Haus. Die Geschichte des Baus des Volkshauses], in: Youtube, TVR 1, 31.3.2018, 24:19 min, URL: https://www.youtube.com/watch?v=8d7g69irwrM (25.3.2019).
Abb. 88: Palatul Parlamentului. Fotografii inedite din timpul construcției/Parlament's House. Unpublished photos during the construction, Bukarest 2015, S. 6.
Abb. 89: www.MTRomania.com, bearbeitet d. Ioana Iosa, in: Iosa 2011, S. 168.
Abb. 90: Eigene Aufnahme, Juni 2016.
Abb. 91: Marian Ghiteanu: Sectorul 5. Casa Poporului, a doua cea mai mare clădire din lume după Pentagon, 1.12.2020, in: https://cetateanul.net/stiri-de-ultima-ora/sectorul-5-casa-poporului-a-doua-cea-mai-mare-cladire-din-lume-dupa-pentagon/ (aufgerufen am 16.08.2022).
Abb. 92: Avanu 2011, S. 33.
Abb. 93: Kat. Ausst.: Rumänien. Momente der Architektur vom 19. Jahrhundert bis heute, Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Versicherung AG Wien, Salzburg/München 2007, S. 23.
Abb. 94: Foto: Nicubunu, 26.6.2011, CC BY-SA 3.0, Rand beschnitten, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muzeul_National_de_Arta,_Bucuresti.jpg (19.4.2019).
Abb. 95: Still (17:28): Roxana Tarhon: Adevăruri despre trecut. O republică într-o casă. Povestea construirii Casei Poporului [Wahrheiten über die Vergangenheit: Eine Republik in einem Haus. Die Geschichte des Baus des Volkshauses], in TVR 1, 31.3.2018, 24:19 min, URL: https://www.youtube.com/watch?v=8d7g69irwrM (25.3.2019).
Abb. 96: Foto: Andrei Bîrsan, 1990, in: City News Bucuresti: Bulevardul Victoria Socialismului 1990 vs Bulevardul Unirii 2018, 4.12.2018 (15.3.2021), URL: https://bucurestiticitynews.ro/bulevardul-victoria-socialismului-1990-vs-bulevardul-unirii-2018/ (15.11.2022). Nur obere Bildhälfte.
Abb. 97: Andrei Panait: Nașterea blocurilor comuniste: Victoria Socialismului, 24.10.2014, URL: https://hub.imobiliare.ro/piata-imobiliara/nasterea-blocurilor-comuniste-victoria-socialismului (17.11.2022), Foto: © Sorin Voicu.

Abb. 98: catavencii.ro, in: Olteanu Ana Maria: Palatul Parlamentului. Lucruri nestiute despre colosul Bucurestiului, 20.01.2018, in: https://momenteistorice.ro/palatul-parlamentului-lucruri-nestiute/ (17.11.2022).
Abb. 99: Eigene Aufnahme, Juni 2016.
Abb. 100: Eigene Aufnahme, Juni 2016.
Abb. 101: Postkarte, ca. 1930, Sammlung Vossen, in: Vossen 2004, S. 270.

7. 3. Literaturverzeichnis

Albrecht 2017: Albrecht, Dorothee: Fragen an Bruno Flierl zur Karl-Marx-Allee …. „Tea Pavilion“, Frankfurter Tor, Berlin, März 2017, in: vonhundert, URL: http://vonhundert.de/2017-03/743_dorothee-albrecht.php (1.7.2020).
Alkemeyer/Richartz 1993: Alkemeyer, Thomas/Richartz, Alfred: Inszenierte Körperträume: Reartikulationen von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus, in: Herrmann, Ulrich/Nassen, Ulrich (Hrsg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung, Weinheim/Basel 1993, S. 77-90.
Anderson 2010: Anderson, Richard: The future of history. The cultural politics of Soviet architecture 1928-41, Ann Arbor 2010 [Diss.].
Arndt 1973: Arndt, Karl: Baustelle Reichsparteitagsgelände 1938/39. Heft zu dem Film G 142 (1939), Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, Göttingen 1973.
Arnswald/Schütt 2010: Arnswald, Ulrich/Schütt, Hans-Peter (Hrsg.): Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie, KIT Scientific Publishing 2010.
Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin 1976: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Hrsg.): Der Palast der Republik und seine Erbauer 1973/1976, Berlin 1976.
Avanu 2011: Avanu, George: Bucharest Romania. The Parliament Palace, Bukarest 2011.
Baberowski 2012: Baberowski, Jörg: Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt, München 2012.
Baecker 1990: Baecker, Dirk: Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur, in: Luhmann, Niklas/Bunsen, Frederick D./Baecker, Dirk: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990, S. 67-104.
Baltzer 2010: Baltzer, Nanni: The Duce in the Street. Illumination in Fascism, in: Postoutenko, Kirill (Hrsg.): Totalitarian Communication. Hierarchies, Codes and Messages. Bielefeld 2010, S. 125–156.
Barbu 1989: Barbu, Daniel: Arta brancoveneasca. Semnele timpului si structurile spatiului, in: Paul Cernovodeanu/Florin Constantiniu: Constatin Brâncoveanu, Bukarest 1989, S. 233-261.
Bartetzko 1985: Bartetzko, Dieter: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten, Reinbek bei Hamburg 1985.
Bartetzko 2012: Dieter Bartetzko: Illusionen aus Stein. Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus, Berlin 2012.
Bartetzky/Dmitrieva/Kliems 2009: Bartetzky, Arnold/Dmitrieva, Marina/Kliems, Alfrun (Hrsg.): Imaginationen des Urbanen. Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa, Berlin 2009.
Bascomb 2004: Bascomb, Neal: Higher. A Historic Race to the Sky and the Making of a City, New York 2004.
Bauhaus-Kolloquium Weimar 1976: Beiträge des 1. Bauhaus-Kolloquiums Weimar, 27.-29. Oktober 1976, in: Universitätsbibliothek Weimar, Sammlung Bauhaus Universität Weimar, URL: https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/solrsearch/index/search/searchtype/collection/id/15999/search?rows=30 (17.9.2019).

Behrenbeck 1996: Behrenbeck, Sabine: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole. 1923 bis 1945, Greifswald 1996.
Benjamin 1980: Benjamin, Walter: Moskauer Tagebuch, Frankfurt/Main 1980
Benz 2000: Benz, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches, München 2000.
Berindei 1966: Berindei, Dan: Bukarest, Bukarest 1966.
Bernat/Tubach 2010: Bernat Rosner/Frederic C. Tubach et al.: An Uncommon Friendship. From Opposite Sides of the Holocaust, Berkeley/Los Angeles/London 2010.
Bernáth/Hárs/Plener 2006: Bernáth, Arpáth/Hárs, Endre/Plener, Peter (Hrsg.): Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien, Tübingen 2006.
Berndt/Lorenzer/Horn 1971: Berndt, Heide/Lorenzer, Alfred/Horn, Klaus (Hrsg.): Architektur als Ideologie, Frankfurt am Main 1971.
Bernhardt/Flierl/Welch Guerra 2012: Bernhardt, Christoph/Flierl, Thomas/Welch Guerra, Max (Hrsg.): Städtebau-Debatten in der DDR. Verborgene Reformdiskurse, Berlin 2012.
Berry 2004: Berry, David: The Romanian Mass Media and Cultural Development, Aldershot/Burligton 2004.
Beutelschmidt/Novak 2001: Beutelschmidt, Thomas/Novak, Julia M. (Hrsg.): Ein Palast und seine Republik. Ort, Architektur, Programm, Berlin 2001.
Bieber 2010: Bieber, Alain: Palastrevolution, 18.06.2010, in: http://www.art-magazin.de/szene/6957-rtkl-kunstszene-bukarest-rumaenien-palastrevolution (19.5.2016).
Bodenschatz/Flierl 2017: Bodenschatz, Harald/Flierl, Thomas: Von Adenauer zu Stalin, Die Tätigkeit des Kölner Stadtplaners Kurt Meyer in Moskau und der Einfluss des traditionellen deutschen Städtebaus in der Sowjetunion um 1935, Berlin 2017.
Bodenschatz/Post 2003: Bodenschatz, Harald/Post, Christiane: Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-1935, Berlin 2003.
Bodenschatz/Sassi/Welch Guerra 2015: Bodenschatz, Harald/Sassi, Piero/Welch Guerra, Max (Hrsg.): Urbanism and Dictatorship. A European Perspective, Basel 2015.
Böhme 2006: Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006.
Bohn 2002: Bohn, Thomas M.: Urbanisierung, in: Bohn, Thomas M./Neutatz, Dietmar (Hrsg.): Studienhandbuch Östliches Europa. Bd. 2: Russisches Reich und Sowjetunion, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 282-288.
Boia 2001: Lucian Boia: History and Myth in Romanian Consciousness, 2001
Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu 1934:
Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu: Planul director de sistematizare al municipiului Bucuresti. Memoriu justificativ, Bukarest 1934.
Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu 1935:
Bolomey/Cantacuzino/Davidescu/Marcu/Radulescu: Planul director de sistematizare. Rezumat al Memoriului justificativ, in: Urbanismul, Nr. 1-6 (Jan.-Juni 1935).
Böttcher 2007: Böttcher, Susanne: Berlin. Michelin – Der Grüne Reiseführer, München 2007.
Bown 1991: Bown, Matthew Cullerne: Kunst unter Stalin. 1924-1956, München 1991.
Brandt 2015: Brandt, Stephan: Von der Pferderennbahn Grunewald zum Olympiastadion. 1907- 1945, Erfurt 2015.
Brassat/Kohle 2003: Brassat, Wolfgang/Kohle, Hubertus: Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003.

Brechtken 2017: Brechtken, Magnus: Albert Speer. Eine deutsche Karriere, München 2017.
Broady 1966: Broady, Maurice: Social Theory in Architectural Design as architectural determinism, in: Arena. The Architectural Association Journal, Ausg. 81 (Januar 1966), S. 149-154.
Bruce 2008: Bruce, Susan (Hrsg.): Three Early Modern Utopias. Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines, Oxford/New York 2008.
Bruck 2016: Bruck, Jan: Palast der Republik. Abriss eines DDR-Monuments, in: Deutsche Welle, 18.01.2016, URL: https://www.dw.com/de/palast-der-republik-abriss-eines-ddr-monuments/a-18987811 (23.9.2017).
Brüninghaus 2010: Brüninghaus, Sebastian: Das Wort aus Stein. Bauen Im Nationalsozialismus, Hamburg 2010.
Buck-Morss 2000: Buck-Morss, Susan: Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West, Cambridge 2000.
Buck-Morss 2004: Buck-Morss, Susan: Revolutionary Art. The Bolshevik Experience (2004), in: Online Vorlesungen der Cornell University (Fall 2004), http://falcon.arts.cornell.edu/sbm5/documents/revolutionary%20art.pdf (11.07.2013).
Buggert 2012: Buggert: Anlage 1 zu D 72/2012: Dringlichkeitsentscheidungsantrag der Bezirksregierung Köln an den Landrat Euskirchen über die Eintragung der Ehemaligen Ordensburg Vogelsang und des ehemaligen Truppenübungsplatzes Camp Vogelsang in die Denkmalliste mit einem Gutachten über den Denkmalswert, 17.07.2012, URL: https://politik-bei-uns.de/file/5a42492044875ce977c2d76a (4.12.2019).
Bundesarchiv, Ministerratsbeschluss vom 21.4.1955: Bundesarchiv, Ministerium für Bauwesen, Teil I, Ministerium für Aufbau (1949-1958): Ministerratsbeschluss vom 21.4.1955, URL: http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DH1-24875/index.htm?kid=4bb70786-780d-4d7e-833c-c4deab8f3672 (2.4.2017).
Burbulla 2012: Burbulla, Julia: Total Experience. The Individual in Artistic Space at Nazi Party Rallies (1933-1938), S. 1097-1100, in: Großmann, Georg Ulrich/Krutisch, Petra (Hrsg.): The challenge of the object. Congress proceedings (Band 3). CIHA 2012, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Akten des 33. Internationalen Kunsthistoriker Kongresses, 15.7-20.7.2012, Nürnberg.
Burden 1967: Burden, Hamilton T.: Die programmierte Nation. Die Nürnberger Reichsparteitage, Gütersloh 1967.
Centrum Industriekultur Nürnberg 1992: Centrum Industriekultur Nürnberg (Hrsg.): Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände Nürnberg, München 1992.
Chan-Magomedow 1983: Chan-Magomedow, Selim O.: Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahren, Dresden 1983.
Cheauré 1997: Elisabeth, Cheauré: Kultur und Krise. Rußland 1987 – 1997, Berlin 1997
Cheredina/Lykoshin 2015: Cheredina, Irina/Lykoshin, Ivan: Sergey Chernyshev. Architect of The New Moscow, Berlin 2015.
Chmelnizki 2004: Chmelnizki, Dimitrij: Architektur Stalins. Ideologie und Stil. 1929-1960, Diss. Technische Universität Berlin 2004.
Chmelnizki 2007: Chmelnizki, Dimitrij: Die Architektur Stalins. Studien zu Ideologie und Stil, Stuttgart 2007.
Cioroianu 2005: Cioroianu, Adrian: Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc, Bukarest 2005.

Cîrstoiu 1974: Cîrstoiu, Cornel: Ianache Văcărescu. Viața și opera, Bukarest 1974.
Cojocaru 2012: Cojocaru, Maria-Dara: Die Geschichte von der guten Stadt. Politische Philosophie zwischen urbaner Selbstverständigung und Utopie, Bielefeld 2012.
Colquhoun 2002: Colquhoun, Alan: Modern Architecture, New York 2002, S. 122.
Cooke 1995: Cooke, Catherine: Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City, London 1995.
Cornea 2014: Cornea, Bogdan: Princely longing for Europe. Constantine II Brâncoveanu's Mogoşoaia Palace (1702) and the creation of a European identity, in: European Review of History/Revue européenne d'histoire, Vol. 21, No. 6, S. 837-855.
Cramer 2014: Cramer, Isabella: Utopische Aspekte in der Architektur der Sowjetunion in den 1920er und 1930er Jahren [Magisterarbeit LMU 2014, unveröffentlicht].
Crampton 1997: Crampton, Richard J.: Eastern Europe in the Twentieth Century – And After, London/New York 1997 (2).
Croitoru 2013: Croitoru, Mariana: Duiliu Marcu. Arhitectura de Interior a Locuintelor. Comanditari, 24.9.2013, in Arhitectura online, URL: https://arhitectura-1906.ro/2013/09/duiliu-marcu-arhitectura-de-interior-a-locuintelor-comanditari/
Czech/Doll 2007: Czech, Hans-Jörg/Doll, Nikola (Hrsg.): Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945, Dresden 2007.
Dahlke 2010: Dahlke, Sandra: Individuum und Herrschaft im Stalinismus. Emel'jan Jaroslavskij (1878 - 1943), Oldenburg 2010.
Danta 1993: Danta, Darrick: Ceausescu's Bucharest, in: Geographical Review, Ausg. 83, Nr. 2, 1993, S. 170-182.
De Bruyn 1996: de Bruyn, Gerd: Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken, Braunschweig 1996.
De Magistris 1997: de Magistris, Alessandro: Paesaggi dell´utopia stalinana, Mailand 1997.
Del Chiaro 1718: Del Chiaro, Fiorentino Anton-Maria: Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia, Venedig 1718.
Deletant 1995: Deletant, Dennis: Ceauşescu and the Securitate. Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989, London/New York 1995.
Delitz 2010: Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen, Frankfurt/New York 2010, [Diss. TU Dresden 2009].
Diehl 2009: Diehl, Paula: Die SS-Uniform als emblematisches Zeichen, in: Münkler, Herfried/Hacke, Jens (Hrsg.): Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation, Frankfurt am Main 2009, S. 127-150.
Dietzfelbinger 2014: Dietzfelbinger, Eckart: Nürnberg. Reichsparteitagsgelände und Justizpalast, in Reihe: Kaule, Martin (Hrsg.): Orte der Geschichte, Berlin 2014.
Dietzfelbinger/Liedtke 2004: Dietzfelbinger, Eckart/Liedtke, Gerhard: Nürnberg. Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erbe, Berlin 2004.
Dietzfelbinger/Liedtke 2008: Dietzfelbinger, Eckart/Liedtke, Gerhard: Nürnberg. Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erbe, Augsburg 2008 [Orig.: Berlin 2004].
Dinçkal 2013: Dinçkal, Noyan: Nach Sportlandschaften. Sport, Raum und (Massen-)Kultur in Deutschland 1880–1930, Göttingen 2013.
Djuvara 2012: Djuvara, Neagu: A Concise History of Romanians, North Charleston 2012.

Dolff-Bonekämper 2017: Dolff-Bonekämper, Gabi: Die Stalinallee. Der erste Bauabschnitt, in: Haspel, Jörg/Flierl, Thomas (Hrsg.): Karl-Marx-Allee und Interbau 1957. Konfrontation, Konkurrenz und Koevolution der Moderne in Berlin, Berlin 2017, S. 24-32.
Donath 2010: Nürnberg 1933-1945. Stadt der Reichsparteitage. Ein Architekturführer, Petersberg 2010.
Doosry 2002: Doosry, Yasmin: „Wohlauf, laut uns eine Stadt und einen Turm bauen…". Studien zum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Tübingen/Berlin 2002 [Diss. Universität Hamburg, 1991].
Dotzler/Müller 1995: Dotzler, Bernhard J./Müller, Ernst (Hrsg.): Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis, Berlin 1995.
dpa 2019: dpa (Deutsche Presse-Agentur): Palast der Republik. Untergegangen in Ruinen, 15. Mai 2019, URL: https://www.berlin.de/tourismus/insidertipps/1727324-2339440-palast-der-republik-untergegangen-in-rui.html (5.8.2019).
Drummond/Young 2020: Drummond, Lisa B.W./Young, Douglas (Hrsg.): Socialist and Post-Socialist Urbanisms. Critical Reflections from a Global Perspective, Toronto/Buffalo/London 2020.
Drutt 1999: Drutt, Matthew: El Lissitzky in Deutschland 1922-1925, in: Kat. Ausst.: El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation, Sprengel Museum Hannover, 17.1.1999 – 5.4.1999, München/Paris/London 1999, S. 9-24.
Dünnebier/Kittler 1990: Dünnebier, Michael/Kittler, Eberhard: Personenkraftwagen sozialistischer Länder, Berlin 1990.
Durandin 1990: Durandin, Catherine: Le systeme ceusescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire, Vingtième Siècle, Revue d'Histoire, Nr. 25, 1990, S. 85-96.
Durth 1994: Durth, Werner (Hrsg.): Architektur und Städtebau der 30er/40er Jahre. Ergebnisse der Fachtagung in München, 26. - 28. November 1993 des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bonn 1994.
Durth/Düwel/Gutschow 1999: Durth, Werner/Düwel, Jörn/Gutschow, Niels: Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven. Architektur und Städtebau der DDR, 2 Bände, Frankfurt/Main [u.a.] 1999 (2).
Eaton 2003: Eaton, Ruth: Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 2003.
Edelman 2005: Edelman, Murray: Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns, Frankfurt/New York 2005 (3).
Eggers 2006: Eggers, Erik: Von der Kampfbahn zur Arena, in: Stadionwelt (Hrsg.): Faszination Stadion 2006. Die WM-Stadien. Geschichte - Porträts – Ausblick, Brühl 2006, S.12-17.
Ellger 1999: Ellger, C. et al: Budapest und Bukarest. Systemwechsel und städtebauliche Transformation. Stadtgeographisches Geländepraktikum 1997. Ergebnisbericht, Berlin 1999.
Endlich 2005: Endlich, Stefanie: „Historische Kommentierung" am Berliner Olympiastadion, in: Verein Aktives Museum. Faschismus und Widerstand in Berlin, Mitgliederrundbrief, Nr. 53, Juni 2005, S. 12-16, URL: https://www.aktives-museum.de/fileadmin/user_upload/Extern/Dokumente/rundbrief_53.pdf (5.8.2019).
Engelmann 1906: Engelmann: Das Warenhaus von A. Wertheim an der Leipzigerstraße in Berlin, in: Zeitschrift für Bauwesen, Nr. 1 (1906), S. 64-78.
Engler 2012: Engler, Harald: Das institutionelle System des DDR-Bauwesens und die Reformdebatte um den Städtebau in den 1980er Jahren. Ein Problemaufriss, in: Bernhardt,

Christoph/Flierl, Thomas/Welch Guerra, Max (Hrsg.): Städtebau-Debatten in der DDR. Verborgene Reformdiskurse, Berlin 2012, S. 71-104.
Eppelmann 2004: Eppelmann, Rainer: Der Anfang vom Ende. Die DDR-Kommunalwahl vom 7. Mai 1989, in: Onlinedokumentation der Konrad-Adenauer-Stiftung zur Veranstaltung vom 12.5.2004, URL: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=7e9bcfb6-5b99-1552-24b4-dd21892d2cfb&groupId=252038 (5.10.2019).
Erben/Tauber 2016: Erben, Dietrich/Tauber, Christine (Hrsg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, Passau 2016.
Erich 2014: Erich, Agnes: The Printing Press in the Brâncoveanu Epoch by Victor Petrescu, in: Journal of Balkan Libraries Union, Bd. 2, Ausg. 2 (November 2014)
Erren 2002: Erren, Lorenz: Die großen Industrieneubauten des ersten Fünfjahrplans und das Scheitern der „Sozialistischen Stadt", in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge, Ausg. 50, Nr. 4 (2002), S. 577-596.
Eser 2006: Eser, Thomas: „Deutschlands Nabel" und „Europas Mitte". Nürnbergs Ruf und Stellung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Purchla, Jacek (Hrsg.): Krakau und Nürnberg in der europäischen Zivilisation. Materialien der internationalen Tagung im Internationalen Kulturzentrum Krakau, 6. - 7. Dezember 2004, Krakau 2006, S. S. 27-62.
Essaïan 2014: Essaïan, Élisabeth: Inventer la Grande Moscou. Contenu, formes et supports de diffusion du plan stalinien de 1935, Paris, Dezember 2014, in: Inventer le Grande Paris. Histoire croisée des métropoles 1919-1944, URL: http://www.inventerlegrandparis.fr/link/?id=659 (7.1.2016).
Etlin 2002: Etlin, Richard A. (Hrsg.): Art, culture, and media under the Third Reich, Chicago/London 2002.
Evans 2005: Evans, Richard J.: Das Dritte Reich. Diktatur, München 2010 (The Third Reich in Power, London 2005.
Fatland 2017: Fatland, Erika: Die Hauptstadt von Absurdistan, in: Welt, 8.4.2017, URL: https://www.welt.de/print/die_welt/reise/article163530406/Die-Hauptstadt-von-Absurdistan.html (3.6.2019).
Filitti 2016: Filitti, Georgeta: Podul Mogoșoaii – Calea Victoriei, 23.5.2016, in: Ziarul Metropolis, URL: https://www.ziarulmetropolis.ro/podul-mogosoaii-calea-victoriei/ (8.2.2019).
Fischer-Lichte 2005: Fischer-Lichte, Erika: Theatre, Sacrifice, Ritual, London/New York 2005.
Fischer/Delitz 2009: Fischer, Joachim/Delitz, Heike (Hrsg.): Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie, Bielefeld 2009.
Flierl 2012: Flierl, Thomas (Hrsg.): Standardstädte. Ernst May in der Sowjetunion 1930-1933. Texte und Dokumente, Berlin 2012.
Flierl 2018: Flierl, Thomas (Hrsg.): Der Architekt, die Macht und die Baukunst. Hermann Henselmann in seiner Berliner Zeit 1949-1995, Berlin 2018.
Flierl 2019: Flierl, Thomas: Der CIAM-Protest. Von Moskau zur Patris II (1932), in bauhaus imaginista, Ed. 3, URL: http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6633/der-ciam-protest (7.9.2020), zuerst veröffentlicht in: Marion von Osten und Grant Watson (Hrsg.): bauhaus imaginista, Zürich 2019, S. 194–201.
Frei 2009: Norbert Frei: 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewusstsein der Deutschen, München 2009.

Fuchs 1991: Fuchs, Peter: Chronik zur Geschichte der Stadt Köln. Band 2: Von 1400 bis zur Gegenwart, Köln 1991.
Fuhrmeister 2001 (1): Fuhrmeister, Christian: Klatschmohn und Ochsenblut. Zur Ikonographie der Kriegsgräberstätten des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge, in: Gröning, Gert/Schneider, Uwe: Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur, Worms 2001, S. 119-134.
Fuhrmeister 2001: Fuhrmeister, Christian: Beton.Klinker.Granit. Eine Materialikonographie, Berlin 2001 [Diss. Universität Hamburg 1998].
Gabanyi 1975: Gabanyi, Annelli Ute: Partei und Literatur in Rumänien, München 1975.
Gaßner/Gillen 1984: Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart: Revolutionskunst. Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934, Ostfildern 1984.
Gaßner/Kopanski/Stengel 1992: Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hrsg.): Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992.
Gausmann 1992: Gausmann, Dagmar: Der Ernst-Reuter-Platz in Berlin. Die Geschichte eines öffentlichen Raumes der fünfziger Jahre, Münster 1992.
Gelius 2014: Gelius, Peter: Vom „typischen" Satellitenstaat zum sultanistischen Posttotalitarismus. Das Ceauşescu-Regime als Sonderfall des europäischen Kommunismus, in: Deutsch-Rumänische Hefte, Nr. 1 (2014), S. 19-21.
Gerdes 2004: Gerdes, Hilke: Was wird aus dem Haus des Volkes?, in: Perlentaucher. Das Kulturmagazin, 23.7.2004, URL: http://www.perlentaucher.de/post-aus-der-walachei/was-wird-aus-dem-haus-des-volkes.html (17.9.2016).
Geschichte für Alle e.V. 1999: Geschichte für Alle e.V. (Hrsg.): Ein Gebäude – viele Namen. SS-Kaserne, Merrell-Barracks, Bundesamt. Eine Gebäudegeschichte, Nürnberg 1999.
Giurescu 1966: Giurescu, Constantin C.: Istoria Bucureştilor. Din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, Bukarest 1966.
Göckede 2016: Göckede, Regina: Spätkoloniale Moderne. Le Corbusier, Ernst May, Frank Lloyd Wright, The Architects Collaborative und die Globalisierung der Architekturmoderne, Basel 2016.
Graffunder/Beerbaum/Murza 1977: Graffunder, Heinz/Beerbaum, Martin/Murza, Gerhard: Der Palast der Republik, Leipzig 1977.
Gray 2010: Gray, Christopher: Streetscapes. For the Car, and Far From Pedestrian, in: The New York Times, 27.6.2010.
Gröning 2001 (1): Gröning, Gert/Schneider, Uwe: Naturmystifizierung und germanische Mythologie – Die Heldenhaine, ein na- tionalistisches Denkmalskonzept aus dem Ersten Weltkrieg, in: Gröning, Gert/Schneider, Uwe: Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur, Worms 2001, S. 94-118.
Gröning 2001: Gröning, Gert: Nationale und regionale Tendenzen in der Gartenarchitektur Deutschlands nach 1900. Das Beispiel des Heidemotivs, in: Gröning, Gert/Schneider, Uwe: Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur, Worms 2001, S.135-145.
Gröning 2004: Gröning, Gert: Landschaftsarchitektur und Nationalsozialismus. Immer noch ein unbequemes Thema im ausgehenden 21. Jahrhundert, S. 31-46, in: Werner Lorenz,

Torsten Meyer (Hrsg.:): Technik und Verantwortung im Nationalsozialismus, u.a. Münster/München/New York 2004.
Grösel/Schröter 1977: Grösel, Wolfgang/Schröter, Manfred: Berlin. Palast der Republik, Leipzig 1977.
Grösel/Schröter 1979: Grösel, Wolfgang/Schröter, Manfred: Berlin. Palast der Republik, Leipzig 1979 (2).
Groys/Hansen-Löve 2005: Groys, Boris/Hansen-Löve, Aagen (Hrsg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt am Main 2005.
Grumpelt-Maaß 2001: Grumpelt-Maaß, Yvonne: Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde 1900 – 1935, St. Augustin 2001.
Grützner 1998: Grützner, Felix: Gartenkunst zwischen Tradition und Fortschritt. Walter Baron von Engelhardt (1864-1940), Bonn 1998 [Diss. Universität Bonn].
Guillén 2009: Guillén, Mauro F.: The Taylorized Beauty of the Mechanical. Scientific Management and the Rise of Modernist Architecture, Princeton/Oxford 2009 [orig. 2006].
Hain 1999: Hain, Simone: Von Meistern und Kollektiven, in: Zeit Punkte Nr. 6 (1999), S. 62-67.
Hain/Schroedter/Stroux 1996: Hain, Simone/Schroedter, Michael/Stroux, Stephan: Die Salons der Sozialisten: Kulturhäuser in der DDR, Berlin 1996.
Haltern 2000: Haltern, Utz: Krone und Palast. Zur politischen Metaphorik des Bürgertums, S.121-155, in: Egon Boshof (Hrsg.): Archiv für Kulturgeschichte, Köln/Weimar/Wien 2000, URL: http://www.digizeitschriften.de/dms/resolveppn/?PID=PPN391118072_0082
Hannover 2007: Hannover, Birgitta Gabriela: Rumänien entdecken. Kunstschätze und Naturschönheiten, Belin 2007 (3).
Hannover Moser 2015: Birgitta Gabriela: Bukarest: Die rumänische Hauptstadt und ihre Umgebung, Berlin 2015 (3).
Hapke/Scheer 2005: Hapke, Andrea/Scheer, Evelyn: Moskau und der Goldene Ring. Altrussische Städte an Moskva, Oka und Volga, Berlin 2005 (3).
Hardtwig 2003: Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): Utopie und politische Herrschaft im Europa der Zwischenkriegszeit. Kolloquium zur Politischen Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit vom 5. bis 8. Mai 2001 im Historischen Kolleg in München, München 2003.
Harhoiu 2015: Harhoiu, Dana: Bucharest. A city between East and West, 2015, URL: https://issuu.com/archbauzhaw/docs/carte_blanche_43a (8.10.2018).
Hartmann 2007: Hartmann, Anne: Thomas Morus in Moskau. Die Sowjetunion der 1930er Jahre als Utopia, in: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hrsg.): Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland, Bonn 2007, S. 103-117.
Hartung 2001: Ulrich Hartung: Zwischen Bauhaus und Barock. Zur Ästhetik des Palastes der Republik, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2001, S. 1-11.
Haspel 1996: Haspel, Jörg: Zwischen Hohenzollernschloss und Palast der Republik. Konservatorische Anmerkungen zur Behandlung des Denkmalortes, in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Kier, Hilturd (Hrsg.): Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, Berlin 1996, S. 235-247.
Hauner 2020: Hauner, Franz: Licht, Luft, Sonne, Hygiene. Architektur und Moderne in Bayern zur Zeit der Weimarer Republik, Berlin/Boston 2020 [Diss. LMU München],

Hausmann 2002: Hausmann, Guido (Hrsg.): Gesellschaft als lokale Veranstaltung. Selbstverwaltung, Assoziierung und Geselligkeit in den Städten des ausgehenden Zarenreiches, Göttingen 2002.
Henderson 2018 [1940]: Henderson, Nevile: Failure of a Mission. Berlin 1937-1939, ebook, Auckland 2018 [Oirig. 1940].
Henschke 2019: Henschke, Ekkehard (Hrsg.): Taesler, Werner: Flüchtling in drei Ländern. Ein Bauhaus-Architekt und Sozialist in Deutschland, der Sowjetunion und Schweden, Stuttgart 2019.
Heyden 1995: Heyden, Thomas: Ludwig Ruff (1878 – 1934). „Des Führers zweiter Baumeister", in: Kat. Ausst.: Bauen in Nürnberg 1933-1945. Architektur und Bauformen im Nationalsozialismus, Stadtarchiv Nürnberg, 11.8.1995 – 31.10.1995, Nürnberg 1995, S. 180-203.
Hillgruber 1977: Hillgruber, Andreas, „Karl I.", in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 260 f., URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119278219.html (26.1.2018).
Hitchins 2004: Hitchins, Keith: Românii. 1774–1866, Bukarest 2004.
Holfelder 2008: Holfelder, Moritz: Palast der Republik. Aufstieg und Fall eines symbolischen Gebäudes, 2008.
Hölscher 1996: Hölscher, Lucian: Utopie, in: Utopian Studies, Ausg. 72, Nr. 2 (1996), S. 1-65.
Hoye 2005: Hoye, William J.: Die Grundstrukturen des guten Menschen nach Josef Pieper. Die vier Kardinaltugenden, in: Fechtrup, H./Schulze, F./Sternberg, T.(Hrsg.):Wissen und Weisheit. Zwei Symposien zu Ehren von Josef Pieper (1904-1997), in: Dokumentation der Josef Pieper Stiftung, Bd. 6, Münster 2005, S. 173-197.
Huber 2007: Huber, Werner: Moskau. Metropole im Wandel. Ein architektonischer Stadtführer, Köln/Weimar/Wien 2007.
Hübner 2018: Hübner, Ralf: Das drittgrößte DDR-Warenhaus, in: Sächsische SZ, 05.10.2018, URL: https://www.saechsische.de/article-4026789.html
Huse 1997: Huse, Norbert: Unbequeme Baudenkmale. Entsorgen? Schützen? Pflegen?, München 1997.
Huss 2018: Huss, Till Julian: Für eine Ästhetik der Simultaneität. Ästhetische Theorie im interdisziplinary turn, in: Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e.V.: Kongress-Akten des X. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 14.2.2018-17.2.2018 Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, URL: http://www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/ (7.2.2019).
Ignat o. J.: Ignat, Vlad: Povestea unei străzi, ohne Datum, in: historia.ro, in: Historia, URL: https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/povestea-unei-strazi (2.5.2019).
Ikonnikov 1990: Ikonnikov, Andreï: L'architecture russe de la période soviétique, Brüssel 1990.
Iosa 2006: Iosa, Ioana, L'heritage urbain de Ceausescu. Fardeau ou caut en avant? Le centre civique de Bucarest, Paris 2006.
Iosa 2009: Iosa, Ioana: Zusammenfassung: Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Frey. IUP/Paris-Est. Titel: Nationalisme roumain et monumentalité. Le Centre civique comme affirmation de réussite nationale, Paris 2009.
Iosa 2011: Iosa, Ioana: Bucarest. L´emblème d´une nation, Rennes 2011 [Diss. Universität Parist-Est 2009].

Isbăşoiu 2015: Isbăşoiu, Iulian: The Personality of the Saintly Prince Constantin Brâncoveanu as Revealed in the Prefaces of the Books Printed in his Age, in: International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication Nr. 1 (2015), S. 39-48.
Iwanow/Semjonow/Karpinski/Glesermann/Michailow 1950: Iwanow, N.K./Semjonow P.S./Karpinski W.A./Glesermann, G.J./Michailow, N.N.: Der Gesellschaftliche und staatliche Aufbau der UdSSR [Berlin 1950, zuletzt geändert am 02.07.2007], in: http://www.red-channel.de/mlliteratur/sowjetunion/ussr.pdf (19.08.2013).
Jahn 1990: Jahn, Hubertus F.: The Housing Revolution in Petrograd 1917-1920, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas38/2, (1990), S. 212-227.
James-Chakraborty 2002: James-Chakraborty, Kathleen: The Drama of Illumination. Visions of Community from Wilhelmine to Nazi Germany, in: Etlin, Richard A.: Art, culture, and media under the Third Reich, Chicago 2002, S. 181-201.
Jameson 1988: Jameson, Fredric: The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986. The Syntax of History, Bd. 2, Minneapolis/Markam 1988.
Jaskot 2002: Jaskot, Paul B.: Heinrich Himmler and the Nuremberg Party Rally Grounds. The Interest of the SS in the German Building Economy, in: Etlin, Richard A.: Art, culture, and media under the Third Reich, Chicago 2002, S. 230-256.
Jenni 2006: Jenni, Rolf: Learning from Moscow. Planning principles of the 1935 General Plan for Reconstruction and its political relevance (Mai 2006), in: Raumbureau.Büro für Architektur und Städtebau, URL: http://www.raumbureau.ch/files/Learning_from_Moscow.pdf (09.08.2013).
Jeute 2013: Jeute, Paul: Bukarest. Mythen, Zerstörung, Wiederaufbau. Eine architektonische Stadtgeschichte, Bonn/Hermannstadt 2013.
Jochmann 1982: Jochmann, Werner (Hrsg.): Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941-44. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, München 1982.
Jung 2016: Jung, Martin: In Freiheit. Die Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte in Rumänien (1989 bis 2009), Berlin 2016 [Diss. Universität Jena 2015].
Kailitz 2009: Kailitz, Steffen: Varianten der Autokratie im 20. und 21. Jahrhundert, in: Totalitarismus und Demokratie, Nr. 6 (2009), Göttingen 2009, S. 209-251, URL: http://www.hait.tu-dresden.de/TDv/TD_06_02_Kailitz.pdf (6.2.2016).
Kaminsky 2018: Kaminsky, Anna (Hrsg.): Museen und Gedenkstätten. Zur Erinnerung an die Opfer der kommunistischen Diktaturen, Dresden 2018.
Kämmerer 2016: Kämmerer, Christine: Sportparks. Großsportanlagen der 1920er Jahre, Marburg 2016 [Diss. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2012].
Kat. Ausst. Barcelona/Madrid/London u.a. 2011/2012: Kat. Ausst.: Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur 1915-1935, Caxia Forum Barcelona 2011/Caxia Forum Madrid 2011/ Royal Academy of Arts London 2011/2012, Martin-Gropius-Bau Berlin 2012, Essen 2011.
Kat. Ausst. Berlin 1992/1993: Kat. Ausst.: Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets. Moskau 1931 – 1933, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur Berlin, 4.12.1992 – 31.1.1993, Berlin 1992.
Kat. Ausst. Berlin 2016: Kat. Ausst.: Marschordnungen. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Dokumentationszentrum Topographie des Terrors, Berlin, 13.04.2016 – 28.08.2016, Berlin 2016.
Kat. Ausst. Hamburg 2012: Kat. Ausst.: Müde Helden. Ferdinand Hodler. Aleksandr Dejneka. Neo Rauch, Hamburger Kunsthalle, 17.02.2012 – 13.05.2012, München 2012.

Kat. Ausst. London/Barcelona/Berlin 1995/1996: Kat. Ausst.: Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Hayward Gallery London 1995/1996/Centro de Cultura Contempoània de Barcelona 1996/Deutsches Historisches Museum Berlin 1996, Köln 1996.
Kat. Ausst. Mainz 2002: Kat. Ausst.: Sprachen des Nahen Ostens und die Druckrevolution. Eine interkulturelle Begegnung, Gutenbergmuseum zu Mainz, 30.08.2002 – 03.11.2002, Westhofen 2002.
Kat. Ausst. München/Wien 1994/1995: Kat. Ausst.: Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien 1994/Museum Villa Stuck München 1995, München 1994.
Kat. Ausst. Nürnberg 2006: Kat. Ausst.: 200 Jahre Franken in Bayern. 1806 - 2006, Museum Industriekultur Nürnberg, 4.4.2006 – 12.11.2006, Augsburg 2006.
Kat. Ausst. Nürnberg 2010: Kat. Ausst.: Mythos Burg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8.7.2010 – 7.11.2010, Dresden 2010.
Kat. Ausst. Paris 2019: Kat. Ausst.: Rouge. Art et utopie au pays des Soviets, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 20.3.2019 – 1.7.2019, Paris 2019.
Kat. Ausst. Potsdam 2017: Kat. Ausst.: Dürfen Kommunisten träumen? Die Galerie im Palast der Republik. Eine Dokumentation (parallel zu der Ausstellung: Hinter der Maske. Künstler in der DDR, Museum Barberini Potsdam, Oktober 2017 – Februar 2018, München/London/New York 2017.
Kat. Ausst. Rostock 2019: Kat. Ausst.: Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum, Kunsthalle Rostock, 1.6.2019 – 13.10 2019, Halle (Saale) 2019.
Kat. Ausst. Wien 1994: Kat. Ausst.: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Künstlerhaus Wien 1994, Baden 1994.
Kazakov 2019: Kazakov, Gleb: Der „Tag der Einheit des Volkes“. Eine neue Erinnerung an die alte Geschichte Russlands, 3.5.2019, in: Erinnerungskulturen. Erinnerung und Geschichtspolitik im östlichen und südöstlichen Europa, URL: https://erinnerung.hypotheses.org/6695 (7.5.2020).
Kershaw 2002: Kershaw, Ian: Hitler. 1889-1936, München 2002 [orig.: Kershaw, Ian: Hitler. 1889-1936, London 1998].
Ketelsen 2004: Ketelsen, Uwe-K.: Völkische Nationenbildung. Das Thingspiel, in: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur, Nr. 2 (2004), S. 31-33.
Kiaulehn 1997: Kiaulehn, Walther: Berlin. Schicksal einer Weltstadt, München 1997 [Orig. 1958].
Kingsepp 2015: Kingsepp, Eva: Die Macht der Schwarzen Sonne. (Ok)kulturelle Perspektiven auf die Nazi/SS-Esoterik, in: Zeitschrift für Anomalistik, Bd. 15 (2015), S. 88-109.
Kivelitz 2000: Kivelitz, Christoph: Die Propagandaausstellung in europäischen Diktaturen: Konfrontation und Vergleich: Nationalsozialismus, italienischer Faschismus und UdSSR der Stalinzeit, Bochum 2000 [Diss. HU Berlin 1999].
Klein 2004: Klein, Lars: Was sagt Lyotard zur Postmoderne? (2004), in: Textportal von Lars Klein (Professor für moderne und zeitgenössische Geschichte an der Georg-August-Universität Göttingen), http://www.lars-klein.com/start/literatur/postmoderne/postmodernelyotard.html (28.8.2013).

Klein/Göring 1995: Klein, Horst G./Göring, Katja: Rumänische Landeskunde, Tübingen 1995.
Klemm 2019: Klemm, Bettina: Der Architekt, der den Kulturpalast entworfen hat, in: Sächsische Zeitung online, 7.10.2019, URL: https://www.saechsische.de/plus/der-architekt-der-den-kulturpalast-entworfen-hat-5126290.html (12.4.2020).
Kling 2015: Kling, Barbara: Die Rolle der französischen Sprache und Kultur in Rumänien, 7.2.2015, in: Büro für Sprache, Kultur & Bildung Bielefeld, URL: http://www.bielingua.de/blog/Rolle_franzoesische_Sprache_Rumaenien (2.7.2018).
Kloke 1999: Kloke, Andreas: Nationale Frage und Marxismus. Zur Problematik von Theorie und Praxis der marxistischen Klassiker (1844-1940) und zur Aktualität der Thematik (1999), http://okde.org/keimena/de_nation_und_marxismus_juni1999.htm (26.7.2013).
Kloth 2000: Kloth, Hans Michael: Vom „Zettelfalten" zum freien Wählen. Die Demokratisierung der DDR 1989/90 und die „Wahlfrage", Berlin 2000.
Knappitsch/Zifko 2007: Knappitsch, Evelyn/Zifko, Theresa: Denkmäler. Aus: Reformation, in: historicum.net (erstellt: 19.07.2007, zuletzt geändert: 08.01.2009), http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/5157/ (12.06.2013)
Knipping 2011: Knipping, Detlef: Heimatstil und Antisemitismus. Der Pleikershof von Julius Streicher, in: Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege: Denkmalpflege Informationen, Nr. 148 (März 2011), S. 40-42.
Koenen 2010: Koenen, Gerd: Was war der Kommunismus?, Göttingen 2010.
Kohlrausch 2007: Kohlrausch, Martin: Die CIAM und die Internationalisierung der Architektur. Das Beispiel Polen, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2007, URL: www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1433.
Kossok 1982: Kossock, Manfred: Revolutionen der Neuzeit 1500-1917, Vaduz 1982.
Kostyuk 2019: Kostyuk, Maria: Boris Iofan. Architect behind the Palace of the Soviets, Berlin 2019.
Kotkin 1988: Kotkin, Stephen: Magnetic mountain. City building and city life in the Soviet Union in the 1930's. A study of Magnitogorsk, Berkeley 1988.
Kötzing 2016: Kötzing, Andreas: Grünes Licht aus Moskau. Die SED-Führung am Vorabend des „Kahlschlag"-Plenums, in: Deutschland Archiv, 10.6.2016, URL: www.bpb.de/228714 (27.6.2017).
Kracauer 2017: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 2017 (13) [Orig. 1927].
Krämer 2010: Krämer, Steffen: Das Denkmal der III. Internationale und der Palast der Sowjets. Architektonische Utopien in der Sowjetunion von der Revolution bis zum frühen Stalinismus, in: architectura Ausg. 40, Nr. 2 (2010), S. 167-188.
Krämer 2013: Krämer, Steffen: Das Denkmal der III. Internationale und der Palast der Sowjets. Architektonische Utopien in der Sowjetunion von der Revolution bis zum frühen Stalinismus, in: Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Textbeitrag Nr. 9, Dezember 2013, S. 2-32.
Kranz 1992: Kranz, Gisbert: Warum wurden sie Despoten? Herodes, Nero, Richard III., Iwan der Schreckliche, Robespierre, Stalin, Ceausescu, Hitler, Gernsbach 1992.
Krauter 1997: Krauter, Anne: Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer. „Das grosse Licht", Dissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1997.

Krieger 1998: Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 1998.
Kruft 1989: Kruft, Hanno-Walter: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit, München 1989.
Kruft 1991: Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1991.
Kruk 2008: Kruk, Sergei: Semiotics of visual iconicity in Leninist monumental propaganda, in: Visual Communication 7 (Februar 2008), S. 27-56.
Kuhrmann 2006: Kuhrmann, Anke: Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses, Petersberg 2006.
Kunze 2000: Kunze, Thomas: Nicolae Ceausescu. Eine Biographie, Berlin 2000.
Kutz 2006: Kutz, Jens Peter: Thesenpapier zur Examensprüfung (Diss. Politikwissenschaft) an der Leibniz Universität Hannover (24.08.2006), http://www.jenspeterkutz.de/thesenpapier_1.pdf (22.08.2013).
Kuzaj 2017: Kuzaj, Thomas: Das Hertie-Kaufhaus an der Obernstraße. „Verschwunden". Glas und glitzernder Granit, 27.03.2017, in: kreiszeitung.de, URL: https://www.kreiszeitung.de/lokales/bremen/glas-glitzernder-granit-8039749.html (5.6.2019).
Lallukka 2003: Lallukka, Seppo: From fugitive peasants to diaspora. The Eastern Mari in tsarist and federal Russia, Helsinki 2003.
Lambru/Cîrjan 2017: Lambru, Steliu /Cîrjan, Daniela: Unabhängigkeitskrieg 1877. Erster Schritt in der Entstehung des modernen Rumänien, in: Radio România Internaţional, 31.7.2017, URL: https://www.rri.ro/de_de/unabhaengigkeitskrieg_1877_erster_schritt_in_der_entstehung_des_modernen_rumaenien-2564579 (13.6.2018).
Landesdenkmalamt Berlin 2007: Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.): Staatsratsgebäude, 2007, in: Berlin.de, URL: https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/denkmalpflege/erkennen-und-erhalten/oeffentliche-anlagen/staatsratsgebaeude-641123.php (3.7.2018).
Langbehn 1890: Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher, Leipzig 1890.
Langner 1990: Langner, Gudrun: Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die Überwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov, Frankfurt am Main 1990.
Laurentiu 2012: Laurentiu, Stefan: Who governs Romania? Profiles of Romanian Political Elites before and after 1989, Bukarest 2012.
Leeds 1977: Leeds, David J. (Hrsg.): Newsletter. EERI Earthquake Engineering Research Institute. Earthquake in Romania. March, 4 1977. A preliminary report, Nr. 11 (3B), Mai 1977, URL: http://www.eeri.org/lfe/pdf/Romania_Vrancea_PrelimReport_May77.pdf (20.3.2020).
Lenin 2006: Lenin, Wladimir Iljitsch: Staat und Revolution, Bd. 1, Berlin 2006 [Orig. russ. 1918].
Lessau 2018: Lessau, Hanne: Vergessene Schicksale. Spurensuche nach den Kriegsgefangenen des Lagers Nürnberg-Langwasser, in: Museenblog Nürnberg, 25.6.2018, URL: https://museenblog-nuernberg.de/2018/06/25/kriegsgefangene-lager-langwasser/ (8.10.2019).

Liebel 1938: Liebel, Willy (Hrsg.): Fünf Jahre Stadt der Reichsparteitage. Ein Bericht über die nationalsozialistische Aufbauarbeit in der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg, Nürnberg 1938.
Lissitzky 1965: Lissitzky, El: Rußland. Architektur für eine Weltrevolution, Berlin 1965.
Lizon 1971: Lizon, Peter: The Palace of the Soviets. Change in direction of Soviet Architecture, Ann Arbor 1972 [Diss. University of Pennsylvania, 1971].
Loiperdinger 1993: Loiperdinger, Martin: „Sieg des Glaubens". Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda, in: Herrmann, Ulrich/Nassen, Ulrich (Hrsg.): Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung, Weinheim u.a. 1993, S. 35-48.
Lotz 1937 (1): Wilhelm Lotz: Ein Denkmal des Stolzes. Die Bauten auf dem Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg, in: Die Kunst im Dritten Reich, Nr. 3 (März 1937), S. 76-87.
Lotz 1937 (2): Wilhelm Lotz (—tz.): Deutsches Stadion. Der Entwurf Professor Speers für die Nürnberger Großkampfanlage, in: Deutsche Bauzeitung, Kunstdruckteil, Nr. 8 (Oktober 1937), S. 208-212.
Lowry 1991: Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991.
Lübbeke 1991: Lübbeke, Wolfram 1987: Denkmäler des Übertreffens. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg als Denkmal und Gedenkstätte, in: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte, Band 41 (1987), München/Berlin 1991, S. 210-222.
Mäder 2010: Mäder, Denis: Fortschritt bei Marx, Berlin 2010.
Maglio 2002: Maglio, Andrea: Hannes Meyer. Un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930-54, Mailand 2002.
Mählert 1998: Mählert, Ulrich: Kleine Geschichte der DDR, München 1998.
Maran/Juwig/Schwengel u.a. 2006: Maran, Joseph/Juwig, Carsten/Schwengel, Hermann/Thaler, Ulrich (Hrsg.): Constructing Power. Architecture, Ideology and Social Practice/Konstruktionen der Macht. Architektur, Ideologie und soziales Handeln, Hamburg 2006.
Markuševič 1970: Markuševič, Aleksej I.: Das Volksbildungswesen der Sowjetunion (UDSSR), in: International Review of Education/Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaft/Revue Internationale de l'Education 16/3 (1970), S. 381-384.
Mauch 2011: Mauch, Judith: Der Palast der Republik in der deutschen Presse, Saarbrücken 2011.
May 1999: May, Ruth: Planstadt Stalinstadt. ein Grundriß der frühen DDR - aufgesucht in Eisenhüttenstadt, Dortmund 1999.
Mayer 2007: Mayer, Hartmut: Paul Ludwig Troost. „Germanische Tektonik" für München, Tübingen/Berlin 2007.
Mazierska 2011: Mazierska, Ewa: European Cinema and Intertextuality. History, Memory and Politics, New York 2011.
Meier 1978: Meier, Viktor: „Ceaușescu Freude an den Dakern", in: FAZ, 18. Juli 1978, S. 8.
Melcher 2009: Melcher, Sergei: Sozialistische und postsozialistische Stadtentwicklung Bukarests – ein Überblick. In: Waldmann, J., C. Smigiel und F. Feigs (Hrsg.): Rumänien, Bulgarien, Istanbul. Essay Sammlung, Münster 2009, S. 8-19.

Melcher 2011: Melcher, Sergei: Das „neue politisch-administrative Zentrum“ der rumänischen Hauptstadt Bukarest. „Monumentalbauten, die Jahrhunderte überdauern werden“, in: Deutsch-Rumänische Hefte. Halbjahresschrift der Deutsch-Rumänischen Gesellschaft, Nr. 2 (Winter 2011), S. 6-9.
Metzger 2018: Metzger, Marc: Das Berliner Schloss, Geschichte, Wiederaufbau, Humboldt-Forum, Berlin 2018 (2).
Meuser 2009: Meuser, Philipp (Hrsg.): Zwischen Stalin und Glasnost. Sowjetische Architektur 1960–1990, Berlin 2009
Meyer 2001: Meyer, Christine: Vom Kulturhaus zum Freizeitzentrum. Entwicklungslinien von Kulturbauten in der DDR, in: Barth, Holger (Hrsg.): Grammatik Sozialistischer Architekturen. Lesarten historischer Städtebauforschung zur DDR, Berlin 2001, S. 187-198.
Mihm 2005: Mihm, Andrea: Die Rolltreppe – Kulturwissenschaftliche Studien zu einem mechanisch erschlossenen Zwischenraum, Marburg 2005 [Diss. Philipps-Universität Marburg 2005].
Möbius 2015: Möbius, Thomas: Russische Sozialutopien von Peter I. bis Stalin. Historische Konstellationen und Bezüge, Münster 2015.
Molnár 2013: Molnár, Virág: Building the State. Architecture, Politics, and State Formation in Postwar Central Europe, London/New York 2013.
Morus 2009: Morus, Thomas: Utopia, Stuttgart 2009.
Moylan/Baccolini 2007: Moylan, Tom/Baccolini, Raffaela (Hrsg.): Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming, Bern 2007.
Müller 1999: Müller, Peter: Symbol mit Aussicht. Der Berliner Fernsehturm, Berlin 1999.
Müller 2005: Müller, Peter: Symbolsuche. Die Ost-Berliner Zentrumsplanung zwischen Repräsentation und Agitation, Berlin 2005.
Müller 2018: Müller, Annett: Der Mann, der Kirchen versetzte, 20. Mai 2018, in MDR, URL: https://www.mdr.de/heute-im-osten/rumaenien-kirchen-umsetzen-ceausescu-100.html (7.6.2020).
Müller-Heinze 2018: Müller-Heinze, Annett: Orthodoxe Kirche weiht Prestigebau ein, in: MDR, 25.11.2018, URL: https://www.mdr.de/heute-im-osten/orthodoxe-kathedrale-einweihung-bukarest-rumaenien-100.html (25.3.2019).
Mumford 2000: Mumford, Eric Paul: The CIAM Discourse on Urbanism. 1928-1960, Cambridge 2000.
Münkler 2003: Münkler, Herfried: Republik, Demokratie und Diktatur. Die Rezeption von drei antiken Begriffen im politischen Denken der Neuzeit, in: Seidensticker, Bernd/Jens, Walter (Hrsg.): Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne, Berlin/New York 2003, S. 69-98.
Nash 1999: Nash, Eric Peter: Manhattan Skyscrapers, New York 1999.
Neubert 1998: Neubert, Ehrhart: Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989, Berlin 1998 (2).
Neutatz 2011: Neutatz, Dietmar: Beschluss des Plenums des ZK VKP(b) Über die Moskauer städtische Wirtschaft und die Entwicklung der städtischen Wirtschaft in der UdSSR, 15. Juni 1931 (17. September 2011), in: 100(0) Schlüsseldokumente zur russischen und sowjetischen Geschichte der Bayerische Staatsbibliothek, http://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0008_gen_de.pdf (23.07.2013).
Nicolae 2015: Nicolae, Florentina: Constantin Brâncoveanu. Patron of the Arts at a Global Scale, in: International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental

Communication, Special Issue: Constantin Brâncoveanu's Legacy from Cross-Cultural Perspectives Nr. 1 (SI), Nr. 4 (2015), S. 9-14.
Niculae 2012: Niculae, Raluca Livia: Architecture, a career option for women? Romania case, in: Review of Applied Socio-Economic Research, Ausg. 4, Nr. 2 (2012), S. 1-11, URL: ftp://ftp.repec.org/opt/ReDIF/RePEc/rse/wpaper/22_Niculae_Reaser4_170-180.pdf (27.9.2017).
Nolte 1972: Nolte, Ernst: Art. „Diktatur", in: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 900-924.
Nolzen 2009: Nolzen, Armin: „Volksgemeinschaft". Mythos der NS-Propaganda, wirkungsmächtige soziale Verheißung oder soziale Realität im „Dritten Reich"? Zwischenbilanz zu einer kontroversen Debatte, Tagungsbericht zu: Niedersächsisches Forschungskolleg „Nationalsozialistische ‚Volksgemeinschaft'? Konstruktion, gesellschaftliche Wirkungsmacht und Erinnerung vor Ort, 02.10.2009 – 03.10.2009 Hannover, in: H-Soz-Kult, 16.10.2009, URL: www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-2805 (21.3.2017).
North 2015: North, David: Die Russische Revolution und das unvollendete Zwanzigste Jahrhundert, Essen 2015 [orig.: The Russian Revolution and the Unfinished 20th Century, Oak Park 2014].
Novak 2008: Novak, Ivan: Das politische System Rumäniens 2008.
NSDAP 1935: NSDAP (Hrsg.): Der Parteitag der Freiheit vom 10. bis 16. September 1935. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden, München 1935.
NSDAP 1937: NSDAP (Hrsg.): Reden des Führers am Parteitag der Arbeit 1937, Berlin 1937.
Nüßlein 2012: Nüßlein, Timo: Hitlers Architekten. Paul Ludwig Troost, Wien/Köln/Weimar 2012.
O'Neill 2009: O'Neill, Bruce: The political agency of cityscapes. Journal of Social Archaeology, Ausg. 9, Nr.1 (2009), S. 92-109.
Oancea 2005: Oancea, Daniela: Mythen und Vergangenheit. Rumänien nach der Wende, München 2005 [Diss. LMU München].
Ogan/Weiß 1992: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W.: Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus, Nürnberg 1992.
Olărescu 2008: Olărescu, Daniela: Die Rezeption der rumänischen Literatur in Deutschland zwischen 1945 und 1989, Bern 2008.
Pacepa 1990: Pacepa, Ion Mihai: Red Horizons. The True Story of Nicolae and Elena Ceausescus' Crimes, Lifestyle, and Corruption, Washington D.C. 1990.
Page 2019: Page, Benjamin: Die Regimeeliten der DDR während der Krisen 1953 und 1989. Eine komparative Krisenstudie aus der Perspektive des Politbüros der SED, Wiesbaden 2019 [Diss. TU Chemnitz 2018].
Palast der Republik 1976: Palast der Republik (Hrsg.): Palast der Republik. Berlin. Hauptstadt der DDR, Berlin 1976.
Palla 1997: Palla, Rudi: Schöne neue Welt. Erziehungsvorstellungen in Utopia am Beispiel von Thomas More, Tommaso Campanella, Robert Owen, Charles Fourier, Ferdinand Amersin, Aldous Huxley und B.F. Skinner, in: Palla, Rudi (Hrsg.): Die Kunst, Kinder zu kneten. Ein Rezeptbuch der Pädagogik, Frankfurt am Main 1997, S. 33-96.

Panaitescu 2016: Panaitescu, Alexandru: Consacrarea Fracturii – Momentul 1952, 19.12.2016, URL: http://arhitectura-1906.ro/2016/12/consacrarea-fracturii-momentul-1952/ (14.3.2018).
Panaitescu 2017: Panaitescu, Alexandru: Scurt Istoric al Organizării profesionale a Arhitecților din Romania, 1. Februar 2017, S. 1-40, überarbeitete Fassung des von Mariana Celac und Alexandru Panaitescu in der Zeitschrift Arhitectura No. 3-4 / 2016 publizierten Artikels (Mariana CELAC (perioada 1860-1950) şi Alexandru BELDIMAN (perioada 1989-1999)), URL: https://www.uniuneaarhitectilor.ro/istoric (3.11.2019).
Petcu 1999: Petcu, Constantin, 1999: Totalitarian City. Bucharest 1980-9. Semio-clinical files, in: Leach, Neil (Hrsg.): Architecture and Revolution. Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe. London, S. 177-187.
Petrescu 2006: Petrescu, Anca: Herrschaftsträume. Träume der Macht (Vortrag in München 2006), in: Denkzeit, Bayerischer Rundfunk, 7.10.2006.
Petsch 2002: Petsch, Joachim: Vielfalt oder Uniformität? - Architektur im Nationalsozialismus, in: Bollenbeck, Georg/La Presti, Thomas (Hrsg.): Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik II, Wiesbaden 2002, S. 128-142.
Pevsner 1967: Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur, München 1967.
Philipp 1990: Philipp, Klaus Jan: Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer klassischen Architektur, Braunschweig 1990.
Pistorius 1992: Pistorius, Elke (Hrsg.), Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte. Rußland 1920-1932, Basel/Berlin/Boston 1992.
Plaggenborg 2006: Plaggenborg, Stefan: Experiment Moderne. Der sowjetische Weg, Frankfurt am Main 2006.
Popa 2016: Popa, Maria Raluca: Understanding the urban past. The transformation of Bucharest in the late Socialist period, in: Rodger, Richard/Herbert, Joanna (Hrsg.): Testimonies of the City. Identity, Community and Change in a Contemporary Urban World, London/New York 2016 [orig. 2007], S. 159-186.
Popescu 2004: Popescu, Carmen: Le style national roumain. Construire une nation à travers l´architecture. 1881-1945, Rennes 2004.
Post/Oswalt 2005: Post, Christiane/Oswalt, Philipp: Russischer Desurbanismus, in: Philipp Oswalt (Hrsg.): Schrumpfende Städte, Band 2. Handlungskonzepte, Ostfildern 2005, Seite 196-203.
Pott 2009: Pott, Philipp: Moskauer Kommunalwohnungen 1917 bis 1997. Materielle Kultur, Erfahrung, Erinnerung, Zürich 2009.
Prölß-Kammerer 2000: Prölß-Kammerer, Anja: Die Tapisserie im Nationalsozialismus. Propaganda, Repräsentation und Produktion. Facetten eines Kunsthandwerks im „Dritten Reich“. Studien zur Kunstgeschichte Bd. 137, Hildesheim/Zürich/New York, 2000 [Diss.]
Radu 1993: Radu, Florin: Bukarest. Fragmente eines Kriegstagebuchs, in: Werk, Bauen + Wohnen, Nr. 48 (1993), S. 59-61.
Reichard 2017 (1): Reichard, Tobias: Gefährliches (Zusammen)spiel. Eine Tagung zum Forschungsprojekt „Inszenierung von Macht und Unterhaltung“, in: Impuls. Das Magazin des Staatstheater Nürnberg, Mai/Juni 2017, S. 44-45.
Reichard 2017 (2): Reichard, Tobias: Tagungsbericht. Hitler.Macht.Oper, 2.6.2017-4.6.2017, Forschungsinstitut für Musiktheater/Universität Bayreuth/Staatstheater Nürnberg/Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände Nürnberg, in: H-Soz-Kult,

29.07.2017, URL: https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7268 (4.8.2018).
Reichel 1993: Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt am Main 1993 [Orig. 1991].
Reith/Meyer 2003: Reith, Reinhold/Meyer, Torsten: Luxus und Konsum. Eine historische Annäherung, Münster 2003.
Richter 2009: Richter, Hedwig: Die DDR, Stuttgart 2009.
Roesler 2016: Roesler, Jörg: Aufholen, ohne einzuholen. Ostdeutschlands rastloser Wettlauf. 1965-2015. Ein ökonomischer Abriss, Berlin 2016.
Rogowin 2000: Rogowin, Wadim S.: Gab es eine Alternative? Vor dem Grossen Terror. Stalins Neo-NÖP, Band 3, Essen 2000 [Orig. 1994].
Roos 2014: Roos, Daniel: Julius Streicher und „Der Stürmer" 1923–1945, Paderborn 2014 [Diss. Würzburg 2013].
Rosenberg 2009 (1): Rosenberg, Raphael: Architekturen des „Dritten Reiches. Völkische Heimatideologie versus internationale Monumentalität, Heidelberg 2009, in: URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1501 (2.7.2019), S. 1-19.
Rosenberg 2009: Rosenberg, Harald: Geologische und hydrogeologische Untersuchungen inklusive geologischer Diplomkartierung (1 : 5000) im südöstlichen Nürnberger Becken mit 3D-Modellierung der Keuperoberfläche und Untersuchungen der Schadstoffe im Wasserkörper des Silbersees [Diplomarbeit, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg], Erlangen 2009.
Ruland 2015: Ruland, Ricarda (2015). Die deutsche Einheit im Spiegel des Städtebaulichen Denkmalschutzes, in: Informationen zur Raumentwicklung, Nr. 5 (2015), S. 519-529, URL: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-65296-0 (4.7.2018).
Rüsen/Fehr/Rieger 2004: Rüsen, Jörn/Fehr, Michael/Rieger, Thomas W.: Thinking utopia. Steps into other worlds, New York [u.a.] 2004.
Rüthers 2007: Rüthers, Monica: Moskau bauen von Lenin bis Chruščev. Öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag, Wien [u.a.] 2007.
Rüthers/Scheide 2003: Rüthers, Monica/Scheide, Carmen (Hrsg.): Moskau. Menschen, Mythen, Orte, Köln 2003.
Saage 2004: Saage, Richard: Wie zukunftsfähig ist der klassische Utopiebegriff?, in: Utopie kreativ 165/166 (2004), S. 617-636.
Sabrow 2009: Sabrow, Martin (Hrsg.): Erinnerungsorte der DDR, München 2009.
Salomon 2016: Salomon, Toni: Bauen nach Stalin. Architektur und Städtebau der DDR im Prozess der Entstalinisierung 1954-1960, Berlin/Tübingen 2016 [Diss. TU Chemnitz, 2015].
Sauter/Hartmann/Katz 2011: Sauter, Hanns M./Hartmann, Arno/Katz, Tarja: Einführung in das Entwerfen. Band 1. Entwurfspragmatik, Wiesbaden 2011.
Schäfers 2014: Schäfers, Bernhard: Architektursoziologie, Grundlagen. Epochen. Themen, Wiesbaden 2014 (3).
Schellack 1988: Schellack, Fritz: Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste, in: Dieter Düding, Peter Friedemann, Paul Münch (Hrsg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Hamburg 1988, S. 278-297.
Scherle 2018: Scherle, Dana Alexandra: Wie „mobile Kirchen" Ceausescus Diktatur überlebten, in: Deutsche Welle, 05.06.2018, URL: https://www.dw.com/de/wie-mobile-kirchen-ceausescus-diktatur-überlebten/a-43978153 (5.8.2019).

Schippel/Barbu 2009: Schippel, Larisa/Barbu, Daniel: Die abwesende Republik, Berlin 2009.
Schlögel 1992: Schlögel, Karl: Moskau - offene Stadt. Eine europäische Metropole, Reinbek bei Hamburg 1992.
Schlögel 2008: Schlögel, Karl: Terror und Traum. Moskau 1937, München 2008.
Schmarsow 2015 [orig. 1894]: Schmarsow, August Das Wesen der architektonische Schöpfung, 1894, in: Dünne Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie, Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2015 (8), S. 470-484.
Schmidt 2002: Schmidt, Alexander (Hrsg.): Geländebegehung. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Nürnberg 2002.
Schmidt 2005: Schmidt, Alexander: Kultur in Nürnberg 1918-1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz, Nürnberg 2005.
Schmidt 2013: Schmidt, Alexander: Nürnberg. Die „deutscheste aller deutschen Städte"? Das Bild des spätmittelalterlichen Nürnberg in der nationalsozialistischen Propaganda, in: Bruno Reudenbach/Maike Steinkamp (Hrsg.:): Mittelalterbilder im Nationalsozialismus, Berlin 2013, S. 137-152.
Schmidt 2016: Schmidt, Alexander: Gleichgeschaltete Landschaft. Zum Umgang mit Natur und Landschaft beim Bau des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg, in: Klaus Werk/Nils Franke (Hrsg.): Geisenheimer Beiträge zur Kulturlandschaft Band 1. Naturschutz am ehemaligen Westwall. NS-Großanlagen im Diskurs (Tagungsband zu Tagung „Naturschutz an NS-Großanlagen" am 17. und 18.2.2016 im Landesmuseum Mainz, Hochschule Geisenheim University), Geisenheim 2016.
Schmidt 2017: Schmidt, Alexander: Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, Nürnberg 2017.
Schöttker 2011: Schöttker, Detlev: Architekturtheorie zwischen Gesellschafts- und Kulturtheorie. Von Adorno zu Sloterdijk, in: Leviathan, Ausg. 39, Nr. 1 (2011), S. 3-19.
Schultz 1966: Schultz, Lothar: Die verfassungsrechtliche Entwicklung der Sozialistischen Republik Rumänien seit dem Zweiten Weltkrieg, S. 407-470, in: Leibholz, Gerhard (Hrsg.): Jahrbuch des Öffentlichen Rechts der Gegenwart, Neue Folge, Band 15, Tübingen 1966.
Schulz 2019: Schulz, Bernhard: Architekt der Macht. Das Moskauer MUAR präsentiert das Gesamtwerk von Boris Iofan, einem der einfluss-reichsten Planer der Stalinzeit, in: Bauwelt Nr.7, 2012, URL: https://www.bauwelt.de/themen/Architekt-der-Macht-Moskauer-MUAR-Ausstellung-Boris-Iofan-Stalinzeit-2101216.html/vgl (2.11.2019).
Schütze/Wischnewski 2014: Schütze, Arthur/Wischnewski, Nadine: Die Kongresshalle Nürnberg, Ingenieurprojekt „Bildarchiv der Philipp Holzmann AG" der FH Potsdam, Januar 2014, URL: https://docplayer.org/13422039-Die-kongresshalle-nuernberg.html.
Schwarz 2013: Schwarz, Karl-Peter: Rumänischer Offizier Pacepa. Der Kronzeuge soll verstummen, in: FAZ, 16.11.2013, URL: https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/europa/rumaenischer-offizier-pacepa-der-kronzeuge-soll-verstummen-12667564-p2.html (17.7.2019).
Schwentker 2006: Schwentker, Wolfgang: Megastädte im 20. Jahrhundert, Göttingen 2006.
Schyma 2015: Schyma, Angelika: Abgeordnetenhochhaus „Langer Eugen", in: KuLaDig. Kultur.Landschaft.Digital, 2015, URL: https://www.kuladig.de/Objektansicht/O-21102-20111109-3 (23.5.2018).

Sebestyen 2015: Sebestyen, Monica: Urban image and national representation. Bucharest in the 19th and the beginning of the 20th century, in: Planning Capital Cities. Belgrade, Bucharest, Sofia, Graz 2015, S. 44-61.
Seibert 2014: Seibert, Thomas: Ein Prunkbau für Erdogan, 29.10.2014, in: Der Tagesspiegel, URL: https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/tuerkei-ein-prunkbau-fuer-erdogan/10901586.html (24.7.2016).
Seitz 2017: Seitz, Norbert: Der SED-Diktatur droht das Vergessen, 12. März 2017, in: deutschlandfunk.de, http://www.deutschlandfunk.de/ddr-geschichte-der-sed-diktatur-droht-das-vergessen.724.de.html?dram:article_id=381066 (17.8.2017).
Service 2012: Service, Robert: Trotzki. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2012 [orig. 2009].
Shearer 2014: Shearer, David: Stalinistische Repressionen und das Problem der sozialen Umgestaltung, S. 23-40, in: Baberowski, Jörg/Kindler, Robert: Macht ohne Grenzen. Herrschaft und Terror im Stalinismus, Frankfurt am Main 2014.
Sigel 2000: Sigel, Paul: Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen, Berlin 2000.
Sniegon/Prendel 1976: Sniegon, Peter/Prendel, Werner: Zu Fragen des Städtebaus in der SR Rumänien, in: Architektur der DDR, April 1976, S. 230-233.
Speer 1969: Speer, Albert: Erinnerungen, Berlin 1969.
Spiegel 1971: o. A.: Rumänien. Stumpfer Kampfgeist, Der Spiegel 47 (1971), 15.11.1971, S. 132-137, URL: https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44914778.html (4.9.2018).
Spies 1995: Spies, Bernhard: Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit, Würzburg 1995.
Sporea/Wädekin 1977: Sporea, C. /Wädekin, K.-E.: Land-Stadt-Wanderung und Pläne zur Dorferneuerung in Rumänien, in: Osteuropa, Ausg. 27, Nr. 2 (Februar 1977), S. 125-130.
Stadelmann 2013: Stadelmann, Matthias: Beschluss des ZK VKP(b) Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen, 23. April 1932, http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_ru&dokument=0008_ssp&object=pdf&st=KUNST&l=de (12.06.2013).
Stan 2016: Stan, Simina: Președinți ai SAR-UARPR, UARSR-UAR, in: Arhitectura online, 18. Dezember 2016, URL: https://arhitectura-1906.ro/2016/12/presedinti-ai-sar-uarpr-uarsr-uar/ (4.6.2017).
Stanescu 2015: Stanescu, Diana: Rumänien, Erlangen 2015 (2).
Stefoi 1996: Stefoi, Elena: Übergangsökonomie und städtischer Alltag, in: StadtBauwelt 131 (1996), S. 2016-2023.
Sterescu/Pleşea 2014: Pleşea, Luana/Sterescu, Alex: Der Brâncoveanu-Stil in der rumänischen Baukunst, aus dem Radiointerview mit Alexandru Beldiman, in: Radio România Internaţional, 16.8.2014, URL: http://www.rri.ro/de_de/der_brâncoveanu_stil_in_der_rumaenischen_baukunst-21079 (3.12.2016).
Steuwer 2017: Steuwer, Janosch: „Ein Drittes Reich wie ich es auffasse“. Politik, Gesellschaft und privates Leben in Tagebüchern 1933-1939, Göttingen 2017.
Stracke 2008: Stracke, Matthäus: Avantgarde und Sozialistischer Realismus. Sowjetische Architektur zwischen Kunst und Politik (1917-1937), Magisterarbeit Universität Wien 2008, URL: https://core.ac.uk/download/pdf/11582225.pdf.

Straßmann 2013: Straßmann, Burkhard: Der letzte Weg des Karpatengenies, in: Die Zeit, Nr. 47 (2013), 14. November 2013. URL: https://www.zeit.de/2013/47/rumaenien-ceausescu-museum (3.3.2018).
Stricker 1997: Stricker, Gerd: Deutsche Geschichte im Osten Europas. Rußland, München 1997.
Stumberger 2010: Stumberger, Rudolf: Der Palast des großen Führers, in: Focus Online, 31.5.2010, http://www.focus.de/reisen/staedtereisen/tid-18405/bukarest-der-palast-des-grossen-fuehrers_aid_512512.html (24.6.2016).
Tarchanow/Kawtaradse 1992: Tarchanow, Alexej/Kawtaradse, Sergej: Stalinistische Architektur, München 1992.
Tauber 2010: Tauber, Christine (Hrsg.): Armand-Guy Kersaint: Abhandlung über die öffentlichen Baudenkmäler. Paris 1791/92/Discours sur les monuments publics, Heidelberg 2010.
Täubrich 2014: Täubrich, Hans-Christian (Hrsg.): Die Kongresshalle Nürnberg. Architektur und Geschichte, Petersberg 2014.
Tauranac 2014: Tauranac, John: The Empire State Building. The Making of a Landmark, Ithaca/London 2014 [Orig. 1996].
Taut 1919: Taut, Bruno: Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, Jena 1919, URL: https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Taut/Stadtkrone/Taut1919a.htm.
Taut 2007: Taut, Bruno: Was bringt die Revolution der Baukunst?, 1918, in: Speidel, Manfred (Hrsg.): Bruno Taut: Ex oriente lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine Sammlung von Schriften 1904-1938, Berlin 2007, S. 113-115.
Teodorescu/Niculae/Telea/Birsan 2012: Teodorescu, Sidonia/Niculae, Raluca/Telea, Vasile/Birsan, Andrei: Dicţionar al arhitecturii româneşti moderne (sec. XIX, XX, XXI). Literele A-C, Bukarest 2012.
Teodorovici 2010: Teodorovici, Dan: G. M. Cantacuzino (1899-1960). Dialogik zwischen Tradition und Moderne 2017 [Diss. Universität Stuttgart 2010].
Teodorovici 2017: Teodorovici, Dan: Randbemerkungen zum Stadtentwicklungsplan von 1934/1935. Urbane Moderne und Bukarester Stadtentwicklung, in: DRH 2/2017, S.4-6, S.4f., URL: https://www.deruge.org/wp-content/uploads/2018/12/DRH_2017-02.pdf
Tesch 2016: Tesch, Sebastian: Albert Speer. 1905–1981, Wien 2016.
Theodorescu o. J.: Theodorescu, Răzvan: Despre „stilul Carol al II-lea", ohne Datum, in: Historia, URL: https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/despre-stilul-carol-al-ii-lea (7.3.2020).
Thöne 1979: Thöne, Albrecht W.: Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus. München 1979.
Tomita/Ishii 2014: Tomita, Hideo/Ishii, Masato: The Influence of Hannes Meyer and the Bauhaus Brigade on 1930s Soviet Architecture, in: Journal of Asian Architecture and Building Engineering, Vol. 13, Nr. 1, 2014, S. 49-56.
Tönnesmann 1997: Tönnesmann, Andreas: Politische Architektur. Der Palast der Republik als Baudenkmal, in: Landesdenkmalamt Berlin: Denkmalpflege nach dem Mauerfall. Eine Zwischenbilanz (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, 10), Berlin 1997, S. 129-132.
Topfstedt 1996: Topfstedt, Thomas: Die nachgeholte Moderne. Architektur und Städtebau in der DDR während der 50er und 60er Jahre, in: Dolff-Bonekämper, Gabi/Kier, Hiltrud: Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, München 1996, S. 39-54.

Trimborn 2002: Trimborn, Jürgen: Riefenstahl: Eine deutsche Karriere. Biographie, Berlin 2002.
Udovicki-Selb 2020: Udovicki-Selb, Danilo: Soviet Architectural Avant-Gardes. Architecture and Stalin's Revolution from Above. 1928-1938, London 2020.
Udrea 2013: Udrea, Andreea: Bucureștiul interbelic. Urbanism si societate. Planurile de sistematizare ale Bucureștiului, Diss. Ion Mincu Universität Bukarest 2013.
Ufer 2020: Ufer, Peter: Kulturpalast. Denkmal mit DDR-Charme, in: Sächsische Zeitung online, 8.2.2020, URL: https://www.saechsische.de/plus/dresden-serie-vier-zeiten-vier-ansichten-kulturpalast-altmarkt-5170508.html (4.6.2020).
Ullrich 2010: Ullrich, Wolfgang: Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie, in: Kat. Ausst. Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie, Deutsches Historisches Museum Berlin, 19.2.2010 – 13.6.2010, Berlin 2010, S. 10-33.
Urban 2007: Urban, Markus: Die Konsensfabrik. Funktion und Wahrnehmung der NS-Reichsparteitage, 1933-1941, Göttingen 2007.
Ursprung 2006: Ursprung, Daniel: Die Walachei als historische Region. Schnittstelle europäischer Verflechtungen an der Peripherie, in: Kahl, Thede/Metzeltin, Michael/Ungureanu, Mihai-Razvan (Hrsg.): Rumänien. Raum und Bevölkerung, Geschichte und Geschichtsbilder, Kultur, Gesellschaft und Politik heute, Wirtschaft, Recht und Verfassung, historische Regionen, Wien 2006, S. 807-824, URL: http://www.daniel-ursprung.ch/pdf/walachei.pdf (27.02.2013).
Ursprung 2007: Ursprung, Daniel: Herrschaftslegitimation zwischen Tradition und Innovation. Repräsentation und Inszenierung von Herrschaft in der rumänischen Geschichte in der Vormoderne und bei Ceauşescu, Kronstadt 2007.
Urussowa 2004: Urussowa, Janina: Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917 - 1941, Köln 2004.
Vachon 1993: Vachon, Michael: Bucharest. The House of the People, in: World Policy Journal, Ausg. 10, Nr. 4 (1993/1994), S. 59-63.
Vais 2016: Vais, Dana: The paradoxes of efficiency. Housing production in Romania in the early 1970s, S. 164-177 , in: James-Chakraborty, Kathleen (Hrsg.): Proceedings of the fourth International Conferende of the European Architectural History Network, Dublin 2016.
Verdery 1995: Verdery, Katherine: National Ideology under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceausescu´s Romania, Berkeley/Los Angeles/London 1995.
Verseck 2007: Verseck, Keno: Rumänien, München 2007 (3).
Vetter 1996: Matthias Vetter: Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert. Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Wiesbaden/Opladen 1996.
Vierecke 2010: Vierecke, Andreas: Ist die Zeit der politischen Utopien vorbei? – Drei Fragen an Richard Saage [März 2010], in: Goethe-Institut e. V., URL: http://www.goethe.de/ges/pok/pan/de5657176.htm (13.3.2013).
Vogt 1990: Vogt, Adolf Max: Russische und französische Revolutions-Architektur. 1917, 1789, Braunschweig 1990.
Vöhringer 2007: Vöhringer, Margarete: Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion, Göttingen 2007
Völkl 1995: Völkl, Ekkehard: Rumänien. Vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Regensburg 1995.

von Beyme 1987: von Beyme, Klaus: Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten, München u.a. 1987.
von Beyme 2004: von Beyme, Klaus: Politische Ikonologie der modernen Architektur, in: Schwelling, Birgit (Hrsg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen, Wiesbaden 2004, S. 351-372.
Vossen 2004: Vossen, Joachim: Bukarest. Die Entwicklung des Stadtraums. Berlin 2004.
Warnke 1984: Warnke, Martin: Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft, Ostfildern 1984.
Weber 1972: Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972.
Weber 2000: Weber, Hermann: Geschichte der DDR, München 2000 (2).
Weber 2012: Weber, Hermann: Die DDR 1945-1990, München 2012 (5).
Weiß 2011: Weiß, Peter Ulrich: Deutsch-deutsche Kulturkonkurrenz in Rumänien in den 1960er Jahren. Doppelter Goethe, S. 16-19, in: Deutsch-Rumänsiche Hefte, Heft 1 (Sommer 2011).
Welsch 2002: Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Berlin 2012.
Welte 1936: Welte, Adolf: Die räumlichen Grundlagen der geschichtlichen Entwicklungen in Franken, in: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Nr. 9 (1936), S. 349-375, URL: https://periodika.digitale-sammlungen.de/zblg/kapitel/zblg09_kap16 (8.3.2020)
Wigginton 1997: Wigginton, Michael: Glas in der Architektur, Stuttgart 1997.
Windsheimer 2010: Windsheimer, Bernd: Nürnberg-Gibitzenhof. Mit Werderau und Sandreuth, Nürnberg 2010.
Wolf 1918: Wolf, Georg Jacob: Das Bamberger Klerikal-Seminar, in: Die Kunst, 38. Bd., 1918.
Wolf 2012: Wolf, Tobias Michael: Bautyp DDR-Warenhaus? Deutsche Warenhausarchitektur der Nachkriegszeit im Vergleich, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 29.11.2012, URL: https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147759/bautyp-ddr-warenhaus (6.11.2016).
Wolschke-Bulmahn 2001: Wolschke-Bulmahn, Joachim: Findlinge, Landschaftsgestaltung und die völkische Suche nach nationaler Identität im frühen 20. Jahrhundert, in: Gröning, Gert/Schneider, Uwe: Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur, Worms 2001, S. 76-93.
Wolschke-Bulmahn 2009: Wolschke-Bulmahn, Joachim: Gärten, Natur und völkische Ideologie, in: Hering, Rainer: Die Ordnung der Natur. Vorträge zu historischen Gärten und Parks in Schleswig-Holstein, Veröffentlichungen des Landesarchivs Schleswig-Holstein, Bd. 96, Hamburg 2009, S. 143-187.
Wolschke-Bulmahn/Gröning 2002: Wolschke-Bulmahn, Joachim/Gröning, Gert: The National Socialist Garden and Landscape ideal. Bodenständigkeit (Rootedness in the Soil), in: Etlin, Richard (Hg.), Art, Culture, and Media under the Third Reich, Chicago/London 2002, S. 73-97.
Wünsch/Thuy 2007: Wünsch, Ulrich/Thuy, Peter (Hrsg.): Handbuch Event-Kommunikation. Grundlagen und Best Practice für erfolgreiche Veranstaltungen, Berlin 2007.
Zahariade 2011: Zahariade, Ana Maria: Architecture in the Communist Project Romania 1945-1989, Bukarest 2011.

Zalivako 2010: Zalivako, Anke: Siedlungen und Wohnungsbauten des Russischen Konstruktivismus, in: Symposium der Architektenkammer Berlin (Siedlungen der Moderne und ihre Zukunft – Kulturerbe in Berlin und Ost-Europa) (17.02.2010), http://www.ak-berlin.de/publicity/ak/internet.nsf/0/53966420E3872529C1257792002A8C8D/$FILE/Zalivako_Siedlungen_online.pdf (06.07.2013).
Zelnhefer 1991: Zelnhefer, Siegfried: Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feierjahr, Nürnberg 1991 [Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1990].
Zelnhefer 2002: Zelnhefer, Siegfried: Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg, Nürnberg 2002.
Zervosen 2016: Zervosen, Tobias: Architekten in der DDR. Realität und Selbstverständnis einer Profession, Bielefeld 2016 [Diss. ETH Zürich 2013].
Zetschke 1906: Zetschke, C.: Von der Bayrischen Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg 1906, in: Architektonische Rundschau Nr. 11 (1906), S. 81-88, URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/architektonische_rundschau1906/0010/scroll.
Zimmermann/Binder-Iijima 2015: Zimmermann, Silvia Irina/ Binder-Iijima, Edda (Hrsg.): Das erste Königspaar von Rumänien Carol I. und Elisabeta. Aspekte monarchischer Legitimation im Spiegel kulturpolitischer Symbolhandlungen, Stuttgart 2015,
Zitko 2000: Zitko, Hans (Hrsg.): Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis, Heidelberg 2000.
Zumpe 2006: Zumpe, Manfred: Ein integrer Architekt und Hochschullehrer. Prof. em. Dr. h.c. Leopold Wiel zum 90. Geburtstag, in: Dresdner Universitätsjournal, Nr. 8, 2006 (3. Mai 2006), URL: https://tu-dresden.de/tu-dresden/newsportal/ressourcen/dateien/universitaetsjournal/uj_pdfs/uj_2006/UJ08-06.pdf?lang=de#page=8 (4.4.2020).