

Magdalena Bushart

Die Bildwerke auf dem Reichssportfeld in Berlin

Als sich die Stadt Berlin Anfang der neunziger Jahre für »Olympia 2000« bewarb, da verlagerte sich die öffentliche Debatte über den Umgang mit dem »Reichssportfeld« von 1936 schon bald von der Gesamtanlage auf dessen Skulpturenprogramm. Während man den Bauten ihre Funktionalität, den frühen Beginn der Planungen und die aufrechte Gesinnung ihres Architekten zugute hielt, galten die Figuren als reine »Dekoration der Gewalt«, die das menschenverachtende Rasseideal der Nationalsozialisten bis in die Gegenwart hinein transportierten, und dies so ungebroschen, daß sie rechtsradikalen Gruppierungen erneut als Leitbilder zu dienen vermochten. Daß vor solchen »Schreckbildern«, wie Tilmann Buddensieg sie nannte,¹ die gewünschten »heiteren« weltoffenen Spiele stattfinden könnten, daran zweifelten sogar jene Verfechter der Olympiabewerbung, die mit der abermaligen Nutzung des Stadions grundsätzlich keine Probleme hatten. Um der peinlichen Konfrontation ausländischer Olympioniken mit der deutschen Vergangenheit vorzubeugen, erwog man, für die Figuren den Denkmalschutz wenigstens zeitweilig aufzuheben. Die Vorschläge reichten von künstlerischer Verfremdung bis hin zur musealen Neuaufstellung auf dem Maifeld;² vereinzelt wurde sogar der Abtransport des »historischen Schrotts«³ gefordert. Es drängt sich der Eindruck auf, als habe man dem Bildschmuck die ganze Last der Geschichte zugeschoben, um dann mit dem restlichen Areal etwas unbefangener umgehen zu können. Skulpturen, und seien sie noch so groß, lassen sich leichter entfernen als Gebäude. So steht auch angesichts der aktuellen Überlegungen zur kommerziellen Nutzung des Olympiageländes zu befürchten, daß sie die ersten Opfer des Veränderungsdrucks sein und wie manches Werk vor ihnen auf einem Bauhof landen werden. Denn welcher Eigenheimbesitzer – um nur eines der Planspiele aufzugreifen – möchte schon gerne eine »Deutsche Nike« von Willy Meller (Abb. 1) in seinem Vorgarten haben? Dabei sind die Figuren, wie die Architektur und die Freiflächen auch, im Laufe des Entwurfsprozesses zu



1 Willy
Meller,
Deutsche
Nike,
1935/36,
Gauinger
Travertin,
Höhe 6 m,
inkl.
Postament;
Aufnahme
aus dem
Jahr 1992

Bestandteilen einer Gesamtkonzeption geworden, mit der an sich heterogene Elemente – zwei Stadien, ein Aufmarschfeld, eine Bühne und eine Sporthochschule – zu einer gestalterischen Einheit zusammengefaßt und zugleich hierarchisiert werden sollten. Bis auf zwei Ausnahmen, Georg Kolbes »Zehnkämpfer« (1933) und Josef Thoraks »Boxer« (1936), sind sie explizit für ihren jeweiligen Standort gearbeitet, auf den sie formal und inhaltlich Bezug nehmen. Jede Veränderung dieses genau kalkulierten Zusammenspiels würde die Zerstörung des einzigen Großprojekts aus dem »Dritten Reich« bedeuten, das erstens vollendet worden ist – die meisten Anlagen kamen bekanntlich und aus gutem Grund über das

Planungsstadium nicht hinaus –, zweitens den kulturpolitischen Zickzackkurs der Nationalsozialisten überstanden hat und drittens in den Nachkriegsjahren nicht klammheimlich als lästiges ideologisches Überbleibsel abgeräumt wurde.

Wie aber kam es zur Aufstellung der Figuren, und welche Funktion war ihnen innerhalb des »Gesamtkunstwerks« Reichssportfeld zuge-dacht?⁴ Dazu gilt es zunächst, einen Blick auf die historische Entwicklung zu werfen. Skulpturen und Plastiken gehörten bis in die zwanziger Jahre hinein zum selbstverständlichen Programmpunkt repräsentativer Sportbauten; wollte man diese doch nach dem Vorbild antiker Arenen weniger als Sportplätze denn als nationale Kunst- und Feierstätten verstanden wissen, in denen sich der »Kulturwille« eines Volkes manifestiere. In diesem Sinne galt etwa Otto Marchs »Deutsches Stadion« mit seinem aufwendigen Baudekor und reichen Bildschmuck den Zeitgenossen als »Stätte der Kunst«.⁵ Auch für Werner March bildete die Verbindung von Kunst und Sport den Ausgangspunkt seiner Planungen. So schlug er 1926 in seinem preisgekrönten Wettbewerbsprojekt für das »Deutsche Sportforum« ein mehrteiliges Hofschema vor, das durch hohe Pylonen und frei aufgestellte Plastiken aufgelockert wird. Mit dieser im Vergleich zu den Projekten der Mitbewerber Max Taut und Hans Poelzig etwas altmodisch wirkenden Lösung kam er nicht nur den Vorstellungen des Bauherrn, des Deutschen Reichsausschusses für Leibesübungen, entgegen, sondern knüpfte auch an das Konzept des Vaters an. Sechs Jahre später, als er den Umbau des Deutschen Stadions übernahm, hatte er sich davon jedoch verabschiedet. Plastische Arbeiten waren nun nicht mehr vorgesehen. Selbst die markante Säule an der ehemaligen Schwimmbahntribüne, die der Entwurf von 1926 noch zitiert hatte, war verschwunden und hatte einem überdimensionierten Fahnenmast Platz gemacht. Daß es nicht Sparsamkeit war, die March zu diesem Schritt bewog, zeigt ein Blick auf seinen Vortrag »Kunst und Technik im Stadionbau«, erschienen im September 1933.⁶ Anders als der Titel suggeriert, geht es darin nicht um »Kunst am Bau«,⁷ sondern ausschließlich um die gestalterische Lösung funktionaler Probleme. Der Kunstanspruch war vom Dekor auf die Architektur selbst übergegangen.

Daran änderte sich auch nichts, als die nationalsozialistische Regierung die Ausrichtung der Spiele übernahm und statt des Umbaus den weitaus größer dimensionierten Neubau vorgab. Hitlers Wunsch nach »etwas Grossartige[m] und Schöne[m]«⁸ bezog March vor allem auf den

Einsatz neuester Technik und eine besonders aufwendige Ausstattung – letzteres übrigens sehr zum Ärger der zuständigen Finanzbeamten. Die Gliederung des riesigen Areals übernahmen Türme und Brüstungsmauern, die wie plastische Elemente eingesetzt wurden; die großen Baukörper der Stadien, des Tribünenwalls und der Bühne verstand March als die eigentlichen »selbständigen Gebilde freier Kunstschöpfung«. ⁹ Erst im Spätsommer 1934 kamen die Skulpturen ins Spiel. In einer Denkschrift legte March dem zuständigen Staatssekretär des Innenministeriums Pfundtner seine Gedanken über die »harmonische Ausgestaltung der Bauten auf dem Reichssportfeld mit Werken der freien bildenden Kunst« dar. ¹⁰ Zwar ist die Denkschrift selbst nicht erhalten, doch dürften, wie der weitere Gang der Ereignisse zeigt, die darin geäußerten Vorstellungen nicht allzu konkret gewesen sein. Lediglich für das Sportforum, wo der Architekt auf alte Pläne und bereits vorhandene Sockel zurückgreifen konnte, und für die beiden Eckpfeiler der Dietrich-Eckart-Bühne waren sie so weit gediehen, daß mit der Suche nach geeigneten Künstlern begonnen werden konnte. Hingegen standen für Stadion und Aufmarschgelände offensichtlich weder Programm noch Platzierung fest; beides wurde erst im folgenden Jahr von einer eigens eingesetzten Kunstkommission erarbeitet. Was March überhaupt zu seinem Sinneswandel bewogen hat, ist nicht ganz klar. Möglicherweise gab er dem Druck einzelner Mitglieder des Bauausschusses nach. So hatte es wohl im Vorfeld zu diesem Thema Gespräche mit Eugen Hönig gegeben, dem Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste; ¹¹ auch der Präsident des Organisationskomitees der Spiele, Theodor Lewald, könnte seine Vorstellungen über eine künstlerische Ausstattung frühzeitig ins Spiel gebracht haben. ¹² Vielleicht aber waren dem Architekten selbst Bedenken gekommen, daß das Areal ohne Bildschmuck allzu monoton und nüchtern wirken könnte und seine Bestimmung als moderne Kultstätte nicht deutlich genug zum Ausdruck gebracht würde. In seinem Buch »Bauwerk Reichssportfeld« jedenfalls wies er 1936 den Skulpturen genau diese Funktion zu: nämlich die strenge architektonische und landschaftliche Gestaltung aufzulockern, sie zu »beseelen«. ¹³

Marchs Vorschlag wurde fast begierig aufgegriffen; so als hätten alle längst darauf gewartet. Für die Eingangspfeiler schrieb man einen Wettbewerb aus, für die Werke auf dem Sportforum sollte March zusammen mit Hönig geeignete Kandidaten zu Vorschlägen auffordern, die dann von dem bereits erwähnten »Kunstausschuß« begutachtet wurden.

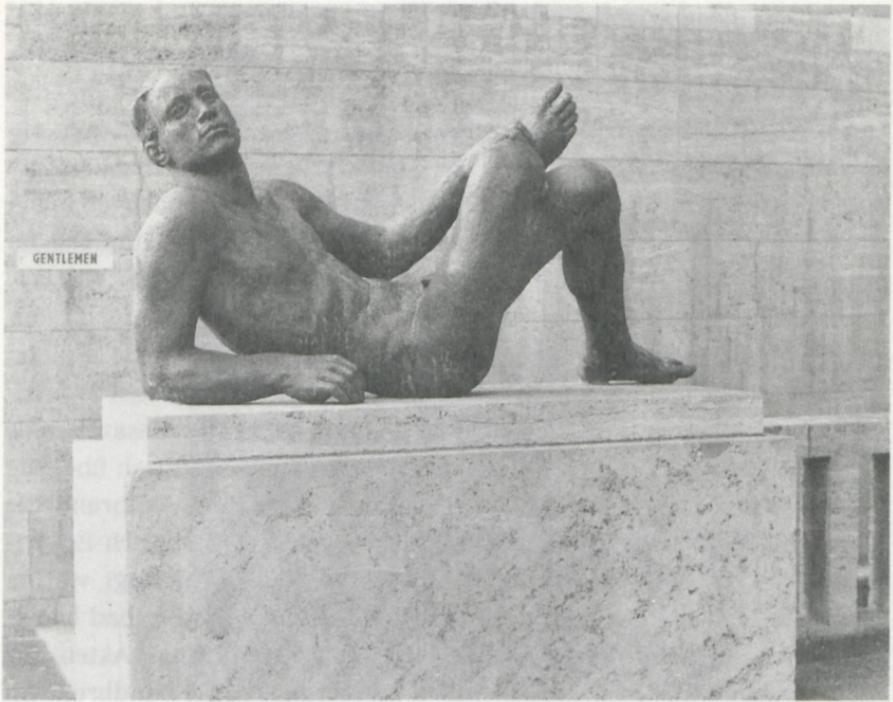
Die endgültige Entscheidung lag, wenigstens nominell, bei Hitler.¹⁴ Weil bislang keiner der Kostenvoranschläge einen Posten für künstlerische Ausgestaltung vorsah, wurde die Finanzierung unter den drei betroffenen Ministerien aufgeteilt: Ausschreibungs- und Vorbereitungskosten übernahm das für die Organisation der Spiele verantwortliche Innenministerium. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung beteiligte sich am Sportforum, das die Sporthochschule beherbergen sollte; das Propagandaministerium finanzierte die Reliefs an der Dietrich-Eckart-Bühne, die Reichskanzlei eine von Hitler favorisierte Boxer-Figur von Josef Thorak. Der Löwenanteil wurde durch die »Olympiaspende der deutschen Industrie« abgedeckt. Der Plan, nach dem Vorbild des »Foro Mussolini« den Figurenschmuck von Regionalverbänden, also von den Gauen der NSDAP, bezahlen zu lassen, scheint hingegen nicht ausgeführt worden zu sein.¹⁵

Noch bevor der erste Auftrag vergeben war, stand mit der Auswahl der Kommissionsmitglieder die ungefähre Richtung fest. Neben March und Hönig gehörten dem Ausschuß Vertreter der geldgebenden Ministerien an, ferner der Bildhauer Ludwig Isenbeck, Generalsekretär der Reichskammer der bildenden Künste und zugleich Spezialist für Kriegerehrenmale, der Münchner Akademieprofessor Joseph Wackerle, der sich durch seine Zusammenarbeit mit Hitlers Lieblingsarchitekten Paul Ludwig Troost für diese Aufgabe empfahl, sowie der Münchner Maler Fritz Erler, der als Vertreter eines heroischen Menschenbilds früh zu nationalsozialistischen Ehren gekommen war. Alles in allem konservative Künstler, die sich zudem durch eine gewisse Linientreue ausgezeichnet hatten. Insbesondere der Einfluß Wackerles scheint groß gewesen zu sein. Von ihm stammte die Idee der Skulpturenreihe am westlichen Abschluß des Stadionbaus. Sein kolossaler »Neptunbrunnen«, seit 1935 für den alten Botanischen Garten in München in Arbeit, gab überdies formale Orientierungshilfe für die Gestaltung der Berliner Figuren. Das Verfahren selbst trug groteske Züge. Zum einen nämlich schanzten sich die Kommissionsmitglieder die größten Brocken selbst zu. So gehen die »Rosseführer« am Marathontor auf einen Vorschlag Joseph Wackerles zurück, der auch gleich die Entwürfe dafür anfertigte und damit nicht allein die umfangreichste Arbeit auf dem Reichssportfeld übernahm, sondern vor allem mit einem Honorar von 90 000 Reichsmark die einträglichste.¹⁶ Zum anderen setzte der Ausschuß rigoros seine eigenen gestalterischen Vorstellungen durch. Der Wettbewerb für die Dietrich-

Eckart-Bühne wurde kassiert, die ersten Preisträger für unfähig befunden.¹⁷ Statt dessen ging der Auftrag an den jungen Bildhauer Adolf Wamper. Er war zwar im Hinblick auf etwaige Ankäufe erwähnt worden, sollte nun aber in Absprache einen ganz neuen Entwurf einreichen. Nicht viel anders verfuhr man mit Arno Breker, auch er unter den Wettbewerbsteilnehmern. Er wurde mit zwei Figuren für das »Haus des deutschen Sports« auf dem Sportforum betraut, die er nach den Anweisungen der Kommission so lange verändern mußte, bis sie endlich deren Vorstellungen von Architekturplastik entsprachen. Trotzdem lohnte sich für diese beiden Künstler der Einsatz, begann mit ihm doch ihre Karriere als Staatsbildhauer im »Dritten Reich«. Gerade in ihrer Anpassungsfähigkeit erwiesen sie sich als echte Talente im Sinne nationalsozialistischer Künstlerförderung.

Bei den übrigen Beteiligten scheint vor allem der persönliche Kontakt zu einem der Ausschußmitglieder wichtig gewesen zu sein. Waldemar Raemisch, Max Laeuger, Arno Lehmann und Adolf Strübe waren von Haus aus Maler beziehungsweise Kunstgewerbler und bislang nicht mit größeren bauplastischen Arbeiten in Erscheinung getreten. Lediglich Willy Meller, nach Wackerle der zweite Großverdiener an dem Projekt und mit insgesamt drei Aufträgen betraut, konnte mit seinen Kriegerdenkmälern und Skulpturen für die »Ordensburg Vogelsang« einschlägige Erfahrungen vorweisen. Die Bildhauerprominenz der Weimarer Republik dagegen wurde entweder ausjuriert, wie Wilhelm Gerstel, Ulfert Janssen, Rudolf Knecht, Bernhard Bleeker, oder, wie Karl Albiker und Richard Scheibe, erst im Nachgang bestellt. Eine Ausnahme bildete Georg Kolbe, dessen »Ruhender Athlet« (Abb. 2) von Anfang an zur Ausstattung gehörte, wenn auch an abgelegener Stelle im Sportforum; möglicherweise spielte hier die Tatsache eine Rolle, daß bereits im »Deutschen Stadion« eine Arbeit des Bildhauers gestanden hatte.¹⁸ Doch zeigt gerade sein Beispiel, daß sich die etablierten Vertreter der Zunft wohl kaum in gewünschtem Maße den Vorgaben der Kunstkommission untergeordnet hätten. Kolbe nämlich kam der Aufforderung der Kommission, seine Figur zu straffen, nicht nach, mit dem Ergebnis, daß sie als »einseitig künstlerisch« abqualifiziert wurde.¹⁹ Offenkundig war sie, wie der Bildhauer in einem Brief klagte, »gar nicht das, was man da draußen will [...]«²⁰

Was aber wollte man »da draußen«? In erster Linie eine Gestaltung, die die Figuren als Teile des Architekturensembles lesbar machen sollte.



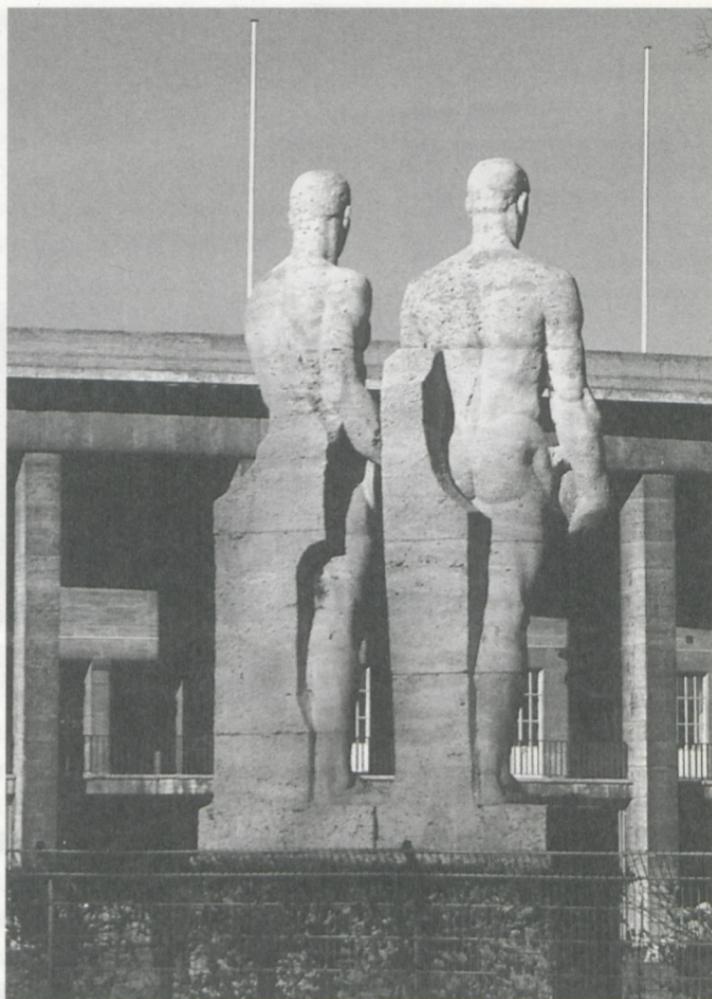
2 Georg Kolbe, *Ruhender Athlet*, 1935, Bronze, 117 x 238 cm, auf Travertinpostament; Aufnahme aus dem Jahr 1992

Um den angestrebten homogenen Eindruck zu erreichen, mußten sie sich in Material und Maßstab an den Bauten orientieren und darüber hinaus bestimmte stilistische Eigenheiten aufweisen wie geschlossenen Umriß, Statuarik, Verzicht auf lebhaftes Oberflächenbehandlung und Binnenzeichnung. Der Architekt begründete dies vordergründig mit dem Hinweis auf die neuartige Aufgabenstellung, implizit aber mit den veränderten politischen Verhältnissen, wenn er schrieb: »Gleich ihrer Schwesterkunst, der Architektur, fällt die Plastik unter die neuen Gesetze, die in gemeinsamem Streben aufzufinden sind und für die die Erfahrung aus bisherigem Schaffen nicht ausreicht.«²¹ Für die einzelnen Bildhauer bedeutete die Mitarbeit eine weitgehende Nivellierung der eigenen künstlerischen Auffassung. Das bekam etwa Gerhard Marcks zu spüren, dessen Vorschläge für eine Gruppe an der Osthecke des Stadions als nicht monumental genug abgelehnt wurden: »Ich [...] bedaure sehr«, schrieb March in seiner Absage, »daß eine Angleichung, wie ich nach verschie-

denen Ihrer neueren Arbeiten gehofft hatte, nicht möglich ist.«²² Marcks' Reaktion – »Schade um die schönen verpaßten Gelegenheiten; sie wissen nicht, was sie tun«²³ – belegt umgekehrt den hohen Stellenwert, den das Projekt im allgemeinen Bewußtsein einnahm. Schließlich schien hier ein Traum wahr zu werden, dem auch – oder gerade – die künstlerische Avantgarde bis in die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg nachgegangen war: der Traum von der stilbildenden Vereinigung aller Gattungen im »Gesamtkunstwerk«.

Die Themen waren zwar in der Regel nur vage formuliert, doch reduzierte sich die Auswahl letztlich auf archaisierende Männerakte. Frauen tauchen nur am Rande auf; zeitspezifische Sportplastik, in den zwanziger Jahren en vogue, war ganz verpönt. Innerhalb des Gesamtareals wurde nach verschiedenen Bereichen differenziert, so daß sich über die Ausstattung auch die Hierarchie der Bauteile erschloß. Während für die zentralen Bereiche Stadion, Aufmarschgelände und Dietrich-Eckart-Bühne Gleichförmigkeit, Monumentalität und Idealität gefragt waren, sollten im Schwimmstadion, das zugleich als öffentliches Freibad konzipiert war, Max Laeugers Keramikreliefs mit weiblichen Akten für »Anmut« und »menschliche Wärme« sorgen.²⁴ Die größte Bandbreite an Künstlern, Themen und Materialien hat das Sportforum mit seiner Mischung aus nichtöffentlichen Sport- und öffentlichen Repräsentationsbauten vorzuweisen – ein Umstand der sich aus der Planungsgeschichte erklären läßt, im Resultat aber durchaus gewollt war. Der beschaulichen Hofanlage am Jahnplatz mit den sogenannten »Wasserstieren« Adolf Strübes und Georg Kolbes liegendem Männerakt steht im Portikus des »Hauses des Deutschen Sports« jenes straff organisierte Zusammenspiel von Architektur und Plastik gegenüber, das den späteren Erfolg Arno Brekers begründen sollte. Die Figuren des »Zehnkämpfers« und der »Siegerin« richteten sich als unmittelbar erfahrbare, körperliche Vorbilder an die Sportler-Elite, die hier ausgebildet werden sollte. Mit ihrer starren Frontalität und mit den in die Pfeilerordnung integrierten Postamenten waren sie zugleich Teil der Säulenhalle des Gebäudes, in dem der Reichssportführer residierte. Der Betrachter konnte sich mit ihnen identifizieren und sah in ihnen zugleich sein Verhalten zur umgebenden Architektur respektive der hier residierenden Behörde vorgebildet. In diesem Sinne jedenfalls interpretierte sie wenig später die offizielle Kunstberichterstattung: Die »Siegerin«, so schrieb beispielsweise Hans Weigert 1942, stehe »draußen, vor einem Bau, der ihre

3 Karl
Albiker,
Diskuswerfer,
1935/36,
Muschelkalk,
Höhe 7 m,
inkl.
Postament;
Aufnahme
aus dem
Jahr 1997



Haltung ausrichtet, einen Aufmarsch mit Fanfaren erwartend, deren Glied sie ist.«²⁵

Von den riesigen Skulpturen auf dem Stadiongelände ließ sich Gleiches nicht sagen. In Muschelkalk gefertigt wie die Bauten und »geschichtet« wie diese, sind sie vielmehr Teil eines architektonischen Bezugssystems aus Straßen, Mauern und Türmen. Die beiden Männerpaare von Karl Albiker (Abb. 3) östlich des Stadions antworten sowohl auf dessen Pfeilergliederung als auch auf die Doppeltürme des Eingangs. Zusammen mit den »Siegerepochen« und der abschließenden Hecke zeichnen sie über-

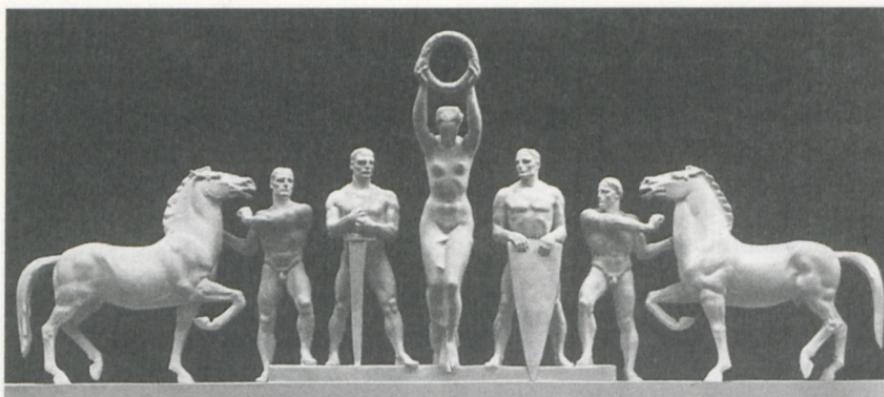


4 Joseph Wackerle, *Rosseführer*, 1935/36, Gauinger Travertin, Höhe je 6 m, inkl. Postament; Aufnahme aus dem Jahr 1992

dies die Form des Stadions ein zweites Mal nach. Ihre raumbildende Funktion wird durch die Gestaltung zusätzlich betont; die Bossen weisen sie als »Verkörperungen« von Architektur aus. Daß dies zu Lasten der körperlichen Idealität gehen mußte, wurde bereits von der zeitgenössischen Kritik bemerkt.²⁶ In vergleichbarer Weise eingesetzt sind die Figuren an der westlichen Begrenzung des Stadiongeländes. Hier kommt die wechselseitige Annäherung von architektonischen und figürlichen Elementen besonders deutlich zum Ausdruck. So nehmen die »Rosseführer« von Joseph Wackerle das Motiv des Marathontors auf, dessen Pfeiler ihrerseits wie Skulpturen ausgebildet sind. Gemeinsam mit den beiden Turmpaaren rechts und links akzentuieren sie die Zugänge vom Maifeld her. Die Reihe vertikaler Elemente wird an beiden Enden der Trennmur von Mellers »Deutscher Nike« und den sogenannten »Sportkameraden« von Sepp Mages fortgesetzt. Die »Nike« bildet den nördlichen Abschluß der Trennmur und fungiert als Eingangspfeiler vom Sportforum her. Die »Sportkameraden« im Süden sind zwar leicht aus der Reihe gerückt, doch erklärt sich dies aus ihrer doppelten Aufgaben-

stellung. Sie sind Bestandteile des Figuren-Turm-Ensembles und gleichzeitig als Blickfang vom Marchtunnel aus, der Zufahrtsstraße der Politprominenz, konzipiert.

Damit wären wir beim Problem der inhaltlichen Deutung angelangt. Während Albikers »Staffettenläufer« und »Diskuswerfer« eindeutig als Athletendarstellungen zu lesen sind und damit auf das olympische Ereignis unmittelbar Bezug nehmen – eine nationale Konnotation erhalten sie nur durch den Kranz der Siegerstelen, auf denen die deutschen Olympiasieger verzeichnet wurden und bis heute werden –, so ist dies bei den Figuren am Westabschluß nicht mehr der Fall. Wohl eher zufällig kristallisierte sich in den Sitzungen der Kunstkommission und anhand der eingereichten Entwürfe ein politisches Programm heraus, das die unterschiedlichen Funktionen der einzelnen Bereiche betonte. Anders als das – wenigstens während der Spiele – international genutzte Stadion, war das Maifeld von Anfang an ausdrücklich als nationale Feierstätte für die staatliche Selbstdarstellung in Kundgebungen und Aufmärschen ausgewiesen. Für sportliche Ereignisse konnte es überhaupt nur durch behelfsmäßige Einbauten tauglich gemacht werden. Die »Rosseführer« (Abb. 4), ein Motiv, das ganz allgemein die lenkenden Kräfte des Menschen symbolisiert, werden in diesem nationalen Kontext zum Sinnbild staatsmännischer Führung, die »Siegessäule« mit ihrer deutschen Eiche, die als profane Immaculata der Schlange des »Bösen« auf den Kopf tritt, steht für die siegreiche Bekämpfung des Feindes, die beiden »Kameraden«, die statt eines Sportgeräts das Schwert mit sich führen, für die Wehrhaftigkeit des neuen Reichs. Das gleiche Programm, natürlich in anderer Konzentration und Hierarchisierung, findet sich in den Entwürfen Josef Thoraks für das Märzfeld des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes (Abb. 5), dem Nachfolgebau des Maifelds. Hier stand die Siegesgöttin in der Mitte, »beschützt von Schwert- und Schildträger, die symbolisch die Waffenträger der Nation verkörpern, und umgeben von zwei Rosselenkern, die die Verkörperung der Staatsführung sein sollen«. ²⁷ Wie wichtig das Reichssportfeld für die Herausbildung einer politischen Ikonographie im »Dritten Reich« war, zeigen auch die Reliefs Adolf Wampers an der Dietrich-Eckart-Bühne. Das Männerpaar mit Schwert und Fackel, das die »Vaterländische Feier« – als Gegensatz zum »Musischen Wehspiel« – symbolisiert, wurde zwei Jahre später in Arno Brekers Figuren für die Neue Reichskanzlei als Fackel- und Schwertträger zu Verkörperungen von Partei und Wehrmacht.



5 Josef Thorak, *Figurenensemble für das Märzfeld des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes, Modell, 1941; aus: Die Kunst im Deutschen Reich, 1941*

Den zeitgenössischen Berichterstatern galten die Bildwerke auf dem Reichssportfeld als Ausweis der stilbildenden Kraft der nationalsozialistischen Ideologie. Das an sich schon fragwürdige Kunstideal von der Einheit der Künste war zum politischen Gleichnis mutiert. Die »neuen Gesetze« seien es, die Architektur und Plastik die Suche nach einer neuen Formensprache auferlegten, behauptete March – und das war durchaus doppelsinnig gemeint. Der Unterordnung der Bildhauer unter ein verbindliches Kunstideal wurde als Negativbeispiel der Stilpluralismus gegenübergestellt, den die verschiedenen Länderbeiträge der (internationalen) »Olympischen Kunstausstellung« vorführten: »Wieviel gesünder und künstlerisch stärker erweist sich im Gegensatz zu dieser Ausstellungskunst das, was draußen am Reichssportfeld an Bildwerken geschaffen wurde: aus zwingender Notwendigkeit geboren, an eine festumgrenzte Aufgabe gebunden, für alle Zeiten eingebaut in den Rahmen einer großen Architektur, hat diese Plastik nicht nur rein praktisch ihren zugehörigen Platz gefunden. Sie ist vielmehr auch ideell einbezogen in den Bezirk jenes neuen Geistes, von dem die Olympischen Spiele 1936 ein Beweis waren, die den Stempel *unserer Zeit* und *unseres Lebens* tragen.«²⁸

So gesehen war das Reichssportfeld in mehrfacher Hinsicht richtungweisend. Zum einen wurden hier neue Modelle für das Zusammenspiel von Architektur und Skulptur erprobt, die schließlich von Speer, Thorak und Breker in den riesigen Bauvorhaben für Nürnberg und Berlin

perfektioniert wurden. Zum anderen wurde die Gleichsetzung von künstlerischem und politischem Ideal erstmals in einem Prestigeprojekt dieser Größenordnung vorgeführt. War die stilistische Einheit 1936 aus den Vorgaben der Kunstkommission entstanden, so machte man es sich später einfacher, indem man den Kreis der offiziellen Bildhauer rigoros reduzierte und für Staatsaufträge praktisch nur noch zwei in Frage kamen: Arno Breker und Josef Thorak. Der Großeinsatz von architektonisierter Skulptur fand allerdings keine nennenswerte Nachfolge, sie eignete sich nur bedingt für die Darstellung körperlicher Idealität, wie sie Hitler 1937 in seiner Eröffnungsrede zur »Großen Deutschen Kunstausstellung« eingefordert hatte. Das einzige Projekt, das in seinen Dimensionen dem Berliner Vorbild vergleichbar war, die Düsseldorfer Reichsausstellung »Schaffendes Volk« von 1937, geriet deshalb zum Flop. Die Figuren entsprachen so wenig »den vom Führer gegebenen Richtlinien«, daß sie schon wenige Monate nach ihrer Aufstellung wieder abgeräumt wurden. Abbildungen der »Rossebändiger« Edwin Scharffs waren kurzfristig sogar in der Ausstellung »Entartete Kunst« zu sehen.²⁹ Verwendung fanden die tektonisierten Muschelkalkskulpturen in den folgenden Jahren vor allem an Verwaltungsgebäuden: Versicherungen, Bauten für Handel und Industrie, Finanzämtern. Sie sind, wie die Figurengruppen Adolf Wampers vor den Messehallen, oft erst in den letzten zwanzig Jahren und meist ganz nebenbei bei Umbaumaßnahmen aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwunden. Um so dringender ist trotz leerer Kassen die Erhaltung des Gesamtensembles »Reichssportfeld« anzumahnen. Nur wenn die Zeugnisse des »Dritten Reiches« noch in Augenschein zu nehmen sind, ist jenes von Hans-Ernst Mittag so nachdrücklich eingeforderte »kritische Betrachten« möglich, »das die Kunstwerke des Nationalsozialismus zum Begreifen des damals Geschehenen nutzt.«³⁰ Zugleich kann nichts so wirkungsvoll einer Mystifizierung der Skulpturen entgegenwirken wie die Konfrontation mit den Originalen an ihrem angestammten Platz.

Anmerkungen

BA = Bundesarchiv; GNM = Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

- 1 Gutachten zum Olympiagelände vom September 1992; zit. nach: Hilmar Hoffmann: Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin/Weimar 1993, S. 188.

- 2 Vgl. die »Stellungnahmen zum Umgang mit Nazi-Skulpturen auf dem Olympia-Gelände«, in: Hoffmann (Anm. 1), S. 188–207.
- 3 Björn Engholm, in: Hoffmann (Anm. 1), S. 195.
- 4 Zur Geschichte der Figuren auf dem Reichssportfeld vgl. Bettina Güldner, Wolfgang Schuster: Das Reichssportfeld. In: Skulptur und Macht. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin 1983, S. 37–60; Reinald Eckert, Wolfgang Schäche, Norbert Szymanski, Annette Tietenberg: Zu Geschichte und Bestand des ehemaligen Reichssportfeldes in Berlin-Charlottenburg. Denkmalspflegerisches Gutachten im Auftrage der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Mai 1992 (unveröffentlicht); Ursel Berger: Die Athleten von Olympia-Berlin. In: Der Tagesspiegel Nr. 14474 vom 19. 2. 1993.
- 5 Gerhard Krause: Das Deutsche Stadion und Sportforum. Berlin 1926, S. 30.
- 6 Werner March: Kunst und Technik im Stadionbau. In: Zeitschrift für Bauwesen 53, Sept. 1933, S. 497–506.
- 7 Vgl. hingegen Marchs Aufsatz »Die Kunst im Reichssportfeld«, in: die neue linie 7, August 1936, S. 16–18. Hier wurde ausschließlich der Bildschmuck behandelt.
- 8 Adolf Hitler, zit. nach den vertraulichen Aufzeichnungen Theodor Lewalds über die gemeinsame Besichtigung des Stadiongelandes am 5. 10. 1933. BA R 18/5608, 171–175; hier 173.
- 9 Werner March: Bauwerk Reichssportfeld. Berlin 1936, S. 41.
- 10 Vgl. das Schreiben von Staatssekretär Pfundtner an Eugen Hönig, 4. 9. 1934, BA R 18/5611, 3–4.
- 11 Vgl. das Schreiben von Staatssekretär Pfundtner an Werner March, 4. 9. 1934, in dem er auf Vereinbarungen zwischen Hönig und March Bezug nimmt; BA R 18/5611, 5.
- 12 Vgl. Lewalds Denkschrift vom 12. 10. 1934, in der er eine Ausschmückung mit Antikenkopien und Sportplastiken in der Tradition des »Deutschen Stadions« favorisiert, um damit der sporttreibenden Jugend »edle Vorbilder« vor Augen zu stellen; BA R 18/5611, 92–95.
- 13 »Die Einförmigkeit der Architekturen und kahlen Spielfelder, die Straffheit der Straßen- und Wegeführung verlangen nach rhythmisch verteilten Akzenten, nach Gliederung, nach Blickpunkten, vor allem aber nach einer Beseelung des Ganzen, die nur die freie Kunst zu schaffen vermag.« March (Anm. 9), S. 42.
- 14 Die Aufträge an die Künstler durften »erst nach ausdrücklicher Billigung der Entwürfe durch den Führer« erteilt werden (Schreiben Pfundtners an Werner March, 4. 10. 1935; BA R 18/5612, 289). Tatsächlich wurden Hitler im Dezember 1935 Fotos aller Arbeiten zur Genehmigung vorgelegt. Allerdings scheint die Kunstkommission mit ihrer Vorauswahl »ganze Arbeit« geleistet zu haben, indem sie künstlerisch oder inhaltlich problematische Entwürfe von vornherein aussortierte. Nach den erhaltenen Unterlagen zu schließen, machte Hitler nur in einem Fall noch vor der Konstituierung der Kommission von seinem Einspruchsrecht Gebrauch, als er im Oktober 1934 die Entwürfe Max Essers für den Adlerschmuck des »Hauses des Deutschen Sports« auf dem Sportforum ablehnte (BA R 43 II/729). Umgekehrt lagen die Dinge bei Josef Thoraks »Führerbüste« und seinem »Boxer«. Hier war dem Innenministerium seitens der Partei nahegelegt worden, den Bildhauer, der die besondere Wertschätzung Hitlers genieße, zur Ausstattung des Reichssportfeldes heranzuziehen (BA R 43 II/730).
- 15 Der Plan ging auf eine Anregung in Theodor Lewalds »Denkschrift« zurück, wonach sich die einzelnen Länder mit je einem Werk an der Ausschmückung des Geländes beteiligen sollten. Hitler griff den Vorschlag auf

- und ließ eine Anweisung an die Gauleiter ergehen (»Notwendig ist aber auch eine Ausschmückung des gesamten Reichssportfeldes mit Werken der bildenden Kunst. Es ist mein Wille, daß die NSDAP als Trägerin des Willens der Nation sich an dieser Arbeit in hervorragender Weise beteiligt. Jeder Gau hat ein Werk der bildenden Kunst für die Ausschmückung des Reichssportfeldes als Gabe darzubringen.« Schreiben vom 13. 11. 1934; BA R 43II/729) – sehr zum Unbehagen Marchs und der Kunstkommission, die auf eine einheitliche Ausstattung des Geländes setzten. Als Kompromißvorschlag sollten die Gauleiter an der Finanzierung der Arbeiten beteiligt werden (Schreiben Reichsleiter Bouhler an Staatssekretär Lammers, 20. 12. 1934; BA R 43II/727). Von diesem Finanzierungsmodell ist noch im Oktober 1935 die Rede (Schreiben des Innenministeriums an March, 4. 10. 1935; BA R 18/5612). Doch dann scheint man sich eines anderen besonnen zu haben, denn im März 1936 spricht Pfundtner von der »finanziellen Nichtbeteiligung der Partei an der künstlerischen Ausschmückung des Reichssportfeldes« (Schreiben an den Chef der Reichskanzlei Lammers vom 13. 3. 1936; BA R 18/5613).
- 16 Vgl. das Protokoll der ersten Sitzung des Kunstausschusses am 7. 3. 1935 (BA R 18/5612). Fritz Erler wußte sich ebenfalls mit einem Auftrag zu bedenken und »erklärte sich bereit«, die Glasfenster der Führerloge im Stadion zu gestalten. Vgl. Protokoll der Sitzung am 27. 6. 1935 (BA R 18/5612).
- 17 Die ersten Preisträger waren Konstantin Frick (München), Joseph Walz (Rottenburg) und Anton Fiedler (München); das Preisgericht war weitgehend identisch mit dem Kunstauschuß gewesen: Neben March und Hönig gehörten ihm Paul Schultze-Naumburg, Wilhelm Gerstel, Wilhelm Isenbeck und Joseph Wackerle an; Ersatzpreisrichter waren Ulfert Janssen und Georg Steinmetz.
- 18 Vgl. Krause 1926 (Anm. 5), S. 30.
- 19 Davon berichtet Georg Kolbe in einem Brief vom 1. 10. 1935; zit. nach: Ursel Berger: Georg Kolbe. Leben und Werk. Berlin 1990, S. 350.
- 20 Ebd.
- 21 March (Anm. 9), S. 42.
- 22 Brief vom 19. 11. 1935; GNM Nürnberg, NL Marcks, I B2.
- 23 Marcks in einem Brief vom 22. 11. 1935; zit. nach: Ursula Frenzel: Gerhard Marcks 1889–1981. Briefe und Werke. München 1988, S. 88.
- 24 March (Anm. 9), S. 43.
- 25 Hans Weigert: Geschichte der Deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942, S. 507.
- 26 Vgl. Adolf Abel: Von der Plastik des Reichssportfeldes. In: Baugilde 18, 1936, S. 957–975; hier S. 964.
- 27 Werner Rittich: Architektonische Plastik. Zu den Werken von Josef Thorak. In: Die Kunst im Deutschen Reich 5, 1941, S. 100–108; S. 104 f.
- 28 Abel (Anm. 26), S. 965.
- 29 Vgl. Magdalena Bushart, Bettina Güldner, Bernd Nicolai: Die Reichsausstellung »Schaffendes Volk« 1937. In: Skulptur und Macht. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin, und Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Berlin 1984, S. 159–174; hier S. 170.
- 30 Hans-Ernst Mittig: Kunst und Propaganda im NS-System. In: Monika Wagner (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 443–465, S. 461