

Andreas Nierhaus

Der „Anschluss“ und seine Bilder – Inszenierung, Ästhetisierung, Historisierung

Von Linz nach Wien über Amstetten, Melk und St. Pölten durch das herrliche ober- und niederösterreichische Land ist die Fahrt des Führers eine unvorstellbare Steigerung der Begeisterung und der bewegten Dankbarkeit, die in Wien ihre Krönung in einer Begrüßung findet von einem Ausmaß, wie es sicherlich die Welt noch nie erlebte. Worte und Begriffe sind zu schwach, um diesen triumphalsten Empfang, der je einem Volksführer bereitet wurde, um diese größte und beglückendste Heimkehr, die je einem Menschen beschieden war, zu beschreiben. Man hätte es nicht für möglich gehalten, dass die Huldigungen, die dem Führer auf seinem Wege bisher bereitet wurden, sich zu einem solchen Gipfel hinaufsteigern würden. Dieser urgewaltige seelische Aufbruch eines ganzen Volkes hat es uns eigentlich erst begreiflich gemacht, wie tief es geknechtet und gedrückt gewesen sein muß. So können sich nur Menschen freuen, die keine Rettung mehr vor Augen gesehen haben.¹

In den Worten von SS-Obergruppenführer und Reichspressechef Otto Dietrich, die dem von Heinrich Hoffmann 1938 herausgegebenen Bildband ›Hitler in seiner Heimat‹ vorangestellt sind, wird der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich als Resultat einer gewaltigen „Bewegung“ beschrieben.

¹ Otto Dietrich: Zum Geleit. In: Heinrich Hoffmann (Hrsg.): Hitler in seiner Heimat. Berlin o. J. [1938], o. S. Zur Editionsgeschichte vgl. Gerhard Jagschitz: Photographie und „Anschluss“ im März 1938. In: Oliver Rathkolb, Wolfgang Duchkowitsch, Fritz Hausjell (Hrsg.): Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich '38. Salzburg 1988, S. 52–87, hier S. 86f.



Umschlagbild zu Heinrich Hoffmann: Hitler in seiner Heimat. Berlin 1938 © AAC

Es ist ein militärischer und zugleich scheinbar friedlicher Marsch, ein „Triumphzug“ eines Retters, der – wie die Umschlagabbildung dieser Publikation suggeriert – mit pseudosakralem Gestus ein vermeintlich unterdrücktes Volk segnet.² Was sich tatsächlich während dreier Tage, vom 13. bis zum 15. März 1938 vollzog, wird im Zeitraffer fotografischer und filmischer Bilder zu einer einzigen Handlung verknüpft, die der Erfüllung der geschichtlichen „Aufgabe“ entgegenstrebt.

Die Bilder, die auf den Seiten des Buches ausbreitet sind, wurden als ikonische Visualisierungen dieser „Bewegung“ und „Erlösung“ konzipiert, hergestellt, ausgewählt und über verschiedene Medien verbreitet. Nicht zufällig wird die Publikation durch ein Foto eingeleitet, das Hitler mit der Lupe in der Hand angeblich „Im Flugzeug über der Karte von Österreich“³ zeigt: Es ist der privilegierte und prüfende „Über-Blick“, dem wir zu folgen gleichsam aufgefordert sind.⁴ Die daran anschließenden Bilder vermitteln individuelle Ekstase und kollektiven rauschhaften Taumel. Einstellungen, die den Jubel der Masse zeigen, sind mit Isolierungen einzelner Gesichter kontrastiert, die in „namenloser Freude“⁵ schwelgen.

Diese und ähnliche Bilder gehören heute – darauf hat der Historiker Gerhard Jagschitz erstmals hingewiesen⁶ – zum visuellen Kanon des „Anschlusses“, ohne allerdings in ihren spezifischen formalen Eigenschaften, in den Kontexten ihrer Entstehung und den Umständen und Prozessen ihrer Verbreitung analysiert worden zu sein.⁷

² Vgl. den Titel von Heinrich Hoffmann (Hrsg.): Hitler baut Grossdeutschland. Im Triumph von Königsberg nach Wien. Berlin o. J. [1938]. Zu Heinrich Hoffmann als wichtigstem Fotografen des NS-Regimes vgl. Rudolf Herz: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München 1994.

³ Bildunterschrift in Hoffmann, Heimat [Anm. 1].

⁴ Zur visuellen Metaphorik des „Über-Blicks“ in anderem Zusammenhang vgl. Irene Nierhaus: Big Scale. In: Irene Nierhaus, Felicitas Konecny (Hrsg.): Räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur. Wien 2002, S. 117–143.

⁵ Bildunterschrift in Hoffmann, Heimat [Anm. 1].

⁶ Jagschitz [Anm. 1]. Auch Peter Stachel hat betont, dass das Bild vom 15. März 1938 bis heute von der offiziellen Berichterstattung geprägt ist. Vgl. Peter Stachel: Mythos Heldenplatz. Wien 2002, S. 25.

⁷ Dass man von einer solchen kritischen Haltung und Sichtung noch weit entfernt ist, verdeutlicht die – trotz anders lautender Ankündigung im Vorwort – auf eine historische und medienge-

Der vorliegende Beitrag kann und will diese Lücke nicht schließen, sondern lediglich anhand einiger weniger Beispiele einzelne Aspekte einer kritischen Auseinandersetzung mit der Bildproduktion (im weitesten Sinn), mit Inszenierung, Ästhetisierung und der damit verbundenen Historisierung des „Anschlusses“ beleuchten.⁸

Geschichtsbilder

In einem bis dahin unbekanntem Ausmaß wurden 1938 neben den filmischen vor allem fotografische Bilder zur unmittelbaren visuellen Historisierung der aktuellen Ereignisse verwendet. „Das Bild wird in der Anschluß-Publizistik nicht als autonomes Medium eingesetzt, sondern hat einen streng umrissenen Platz im gesamten System der nationalsozialistischen Propaganda.“⁹ Dabei kam der möglichst weiten, flächendeckenden Verbreitung der Bilder zentrale Bedeutung zu. Die besondere Rolle des fotografischen Bildes bei der Erzeugung eines allgemeinen, visuell fundierten Bewusstseins für die historische Bedeutung des „Anschlusses“ kann anhand einer ganz speziellen Publikation deutlich gemacht werden: Im Jahr 1940 erschien unter dem Titel ›Wie die Ostmark ihre Befreiung erlebte. Adolf Hitler und sein Weg zu Großdeutschland‹ in Wien ein von Heinrich Hoffmann herausgegebenes Album, in das gesammelte „Zigarettenbilder“ mit Fotos der „historischen“ Ereignisse geklebt werden konnten.¹⁰ Indem jede(r) Einzelne durch das Sammeln, Ordnen und Einkleben der Bilder an der – selbstverständlich selektiv gesteuerten – Geschichtsreflexion gleichsam aktiv partizipierte, wurde

schichtliche Analyse der präsentierten Bilder weitgehend verzichtende Publikation von Hans Petschar: Anschluss. „Ich hole euch heim“. Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich. Fotografie und Wochenschau im Dienst der NS-Propaganda. Wien 2008.

⁸ Vgl. dazu allgemein und grundlegend Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen: Fotografie im NS-Staat. Dresden 2003 sowie auch die jüngst erschienene Studie von Werner Dreier, Eduard Fuchs, Verena Radkau, Hans Utz (Hrsg.): Schlüsselbilder des Nationalsozialismus. Fotohistorische und didaktische Überlegungen. Innsbruck 2008.

⁹ Jagschitz [Anm. 1], S. 61.

¹⁰ Zur Editions-geschichte vgl. Jagschitz [Anm. 1], S. 87. Ein Vorläufer ist das Album ›Deutschland erwacht‹, das 1933 anlässlich von Hitlers „Machtergreifung“ auf den Markt gekommen war.

quasi auch ein handelndes Mitwirken am geschichtlichen Prozess suggeriert, auch wenn sich die tatsächliche Aktivität auf das Einkleben von Bildern in ein vorhandenes Schema und somit darauf beschränkte, die „richtigen“ Visualisierungen zum vorgegebenen Text zu finden. Die Bilder aber sind mehr als bloße Illustrationen, sollen sie doch durch ihre fotografische Evidenz die Wahrhaftigkeit der im Text mit reportageartiger Unmittelbarkeit geschilderten Ereignisse bezeugen; die Bilder ergänzen nicht nur den Text, sondern werden ihm a posteriori wie Authentizitätsbeweise oder Quellenangaben hinzugefügt, und auch hier gilt: „Bilder produzieren Geschichtsbilder“¹¹.

Schmuck

Die vier Wochen zwischen dem Einmarsch deutscher Truppen am 13. März 1938 und der „Volksabstimmung“ am 10. April boten dem Publikum, vor allem jenem, das die synoptischen Wochenschauberichte in den Kinosälen verfolgte, ein regelrechtes Stakkato an Bildern von Massenaufmärschen, Reden, Truppenparaden, Ein-, Aus- und Umzügen. Die Heldenplatzrede Hitlers am 15. März und der „Tag des Großdeutschen Reiches“ am 9. April bildeten auch in der Berichterstattung die Wiener Höhepunkte des „Anschlusses“.¹² Straßen und Plätze wurden reich geschmückt und das dadurch erzeugte Bild überlagerte mit aller Deutlichkeit auch jene Dekorationen, die erst wenige Tage zuvor anlässlich der von Bundeskanzler Kurt Schuschnigg anberaumten, nie zustande gekommenen Volksabstimmung angebracht worden waren. Ein SA-Führer beschrieb die Wirkung des geschmückten Wiens wie folgt:

¹¹ Werner Telesko: *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.* Wien, Köln, Weimar 2006, S. 13.

¹² Der „Tag des Großdeutschen Reiches“ überbot dabei die eigentliche „Volksabstimmung“ am Tag darauf an Prominenz bei weitem – wohl auch deshalb, weil sich die „Volksabstimmung“ als schwierig visualisierbare und instrumentalisierbare Summe von individuellen Einzelentscheidungen und Einzelhandlungen – mochten sie auch noch so gesteuert sein – kaum zu einer vergleichbaren Inszenierung anbot.

In der im Reiche schon seit Jahren üblichen, uns aber noch ganz unbekanntem Art ist die Gestaltung des Straßenbildes organisiert. Dazu wurde die Parole ausgegeben, Geld spielt hierbei überhaupt keine Rolle. Und nun leuchtet von allen Häusern, Fenstern, Licht- und Tramwaymasten, von tausenden und tausenden rasch aufgestellten Fahnenstangen ein Fahnenmeer. [...] Am Ring, auf allen Straßen und Plätzen, durch die der Führer kommen wird, stehen Pylonen und andere Schaumäler in für die Begriffe der Wiener gigantischer Zahl. Aus Brettern zusammengestellt, durch einen Mörtelüberzug aber den Eindruck von Steinaufbauten erweckend, sind sie wirklich im Sinne des Wortes über Nacht aus der Erde gewachsen.¹³

Eine Wirkungsabsicht dieser Dekorationen machen mehrere Historienbilder deutlich, die, offenbar in Erinnerung an den „Anschluss“ von der Stadtregierung in Auftrag gegeben, dem Historischen Museum der Stadt Wien übereignet wurden und nicht etwa konkrete Ereignisse, sondern immer wieder die festlich geschmückte Stadt, ja sogar den Akt des Schmückens selbst visualisieren. Das Historische der März- und Apriltage 1938 wird dadurch vorwiegend am außergewöhnlichen Anblick des Straßenbildes fixiert und ablesbar, dieser äußerliche Zustand der Stadt erinnerungswürdig.¹⁴ Parallel zu der mit großem Aufwand betriebenen Neudekoration der Stadt wurden in den berüchtigten „Reibpartien“ jüdische Mitbürger sowie Vertreter des „Ständestaates“ unter reger Anteilnahme der Bevölkerung unter anderem dazu gezwungen, Parolen der Schuschnigg-Volksabstimmung aus dem Straßenbild zu entfernen, die Stadt gleichsam zu „säubern“ und damit auch Platz zu machen für die neuen Dekors.

¹³ Darstellung von SA-Führer Alfred Persche, o. J. [1947], zitiert nach dem Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): „Anschluß“ 1938. Eine Dokumentation. Wien 1988, S. 335–341.

¹⁴ Gottlieb Kempf: „Nordwestbahnhofshalle im Festschmuck zum 9. April 1938“, Wien Museum, HMW Inv. Nr. 58.933; nach Igo Pötsch: „Auffahrt des Führers zur Verkündung des Anschlusses Österreichs an das Großdeutsche Reich am 15. März 1938 auf dem Heldenplatz in Wien“, Wien Museum, HMW Inv. Nr. 69.472; Igo Pötsch: „Adolf Hitler meldet auf dem Heldenplatz die Heimkehr der Ostmark“, Wien Museum, HMW Inv. Nr. 67.110; zum im Bild festgehaltenen Straßenschmuck vgl. auch Ekke Ozlberger: „Wiener Staatsoper am 1. Mai 1938“, Wien Museum, HMW Inv. Nr. 65.981.

Die Wochen des „Anschlusses“ waren geradezu überschwemmt mit „theatralischer“ Dekoration. Eine ostentative und – wie ein Jahr später im Fasching 1939¹⁵ – perfekt organisierte Feier- und Feststimmung, die visuell durch die ungewöhnlichen und eindrucksvollen Dekors unterstrichen wurde, deckte das Land förmlich zu. Im Jahr 1940 sollte schließlich sogar ein Wettbewerb zur „ständigen Ausschmückung Wiens“ veranstaltet werden, der die dauernde Präsenz der an sich ephemeren Festdekorationen im Stadtbild gewährleisten hätte. Das Repertoire dieser nie realisierten Dekorationen einer andauernden Festlichkeit erschöpfte sich in riesigen Pylonen mit „Hoheitszeichen“, Fahnenmasten und Maibäumen.¹⁶ Die hier zum Vorschein kommende Dekorationswut im öffentlichen Raum ist dabei auch als ein Teilsymptom der „Ästhetisierung der Politik“¹⁷ im Faschismus zu bewerten.

Schauplatz

Eine Untersuchung der Inszenierungen des „Anschlusses“ muss den Schauplatz, die Bühne, das *Setting* besonders berücksichtigen. Gerade in Wien wurden die ephemeren Dekorationen der März- und Apriltage des Jahres 1938 einem Stadtraum appliziert, der selbst ein mit spezifischen architektonischen Mitteln „inszenierter“ Raum war und sich daher für eine solche „Aufführung“ besonders eignete. Die Wahl des Heldenplatzes als Ziel von Hitlers „Triumphzug“ durch Österreich am 15. März war geradezu selbstverständlich; neben der schieren Größe des Platzes verfügte kein innerstädtischer Freiraum über so zahlreiche Anknüpfungspunkte auf historischer und symbolischer Ebene wie der Platz vor der Hofburg.¹⁸ Der zur Verfügung stehende historische „Text“ des Heldenplatzes sollte und konnte umgehend

¹⁵ Vgl. Ruth Mateus-Berr: *Fasching und Faschismus* (Angewandte Kulturwissenschaften 8). Wien 2007.

¹⁶ Vgl. Hubert Matuschek, Josef Proksch: *Wettbewerbsbeiträge „Ständige Ausschmückung Wiens“, 1940*, Wien Museum, HMW Inv. Nr. 76.524 und 76.525.

¹⁷ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M. 1977, S. 44.

¹⁸ Zum Heldenplatz als „Erinnerungsort“ vgl. Ernst Hanisch: *Wien, Heldenplatz*. In: Étienne François, Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte Band 1*. München 2001, S. 105–121.

durch die neuen Machthaber erweitert und überschrieben werden. Einigermaßen abstrus wirkt dabei etwa der Vergleich, den der ›Völkische Beobachter‹ am 16. März 1938 für den Heldenplatz zu finden bemüht war:

Die Säulengänge der Neuen Hofburg umfassen wie schützende Arme die Terrasse. Sie verlängern sich in den anschließenden Gebäuden und stoßen zusammen zu einem mächtigen steinernen Kreis, der diese Thingstätte Großdeutschlands bergend umschließt.¹⁹

Den Heldenplatz zur „Thingstätte Großdeutschlands“ zu erklären, mag man als typische Phrase jener Tage beiseite schieben; sie zeugt jedoch bis zur unfreiwilligen Selbstkarikatur zugleich auch vom starken Bemühen, diesem tatsächlich nur schwer mit nationalistischen Begriffen zu fassenden Ort eine „deutsche“ („germanische“) Konnotation zu verpassen.

Der Heldenplatz konnte im Jahr 1938 allerdings auf eine noch relativ junge Karriere als öffentlicher Versammlungsort zurückblicken: Erst seit dem Ende der Monarchie war der Vorplatz der Burg zum politisch bedeutsamsten Ort im öffentlichen Leben des Landes geworden. Bereits 1925 hatte hier eine große Kundgebung für den „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich geworben, 1930 wurde das zehnjährige Bestehen des Österreichischen Bundesheeres hier gefeiert, im Juli 1931 fand eine große Kundgebung anlässlich der Arbeiter-Olympiade statt, im September 1932 eine Demonstration der Nationalsozialisten. Die Aussage des Heldenplatzes war imperial, dynastisch und militärisch und damit so vieldeutig, dass sie unterschiedlichen Gruppierungen Anknüpfungspunkte bot.²⁰ Mit dem Übergang zur Diktatur des Ständestaates im Jahr 1933 hatte die inhaltliche Besetzung des Heldenplatzes eine neue Dimension erhalten. Im Verständnis der Machthaber stand der Platz vor der Hofburg synonym für die imperiale habsburgische Vergangenheit des Landes, die für die eigene Politik in Anspruch genommen werden sollte. Der Umbau des Äußeren Burgtores zum Heldendenkmal 1933 war ein bedeutender Schritt auf

¹⁹ Völkischer Beobachter, Wiener Ausgabe. 16. 3. 1938, S. 4. Für den Hinweis auf dieses Zitat danke ich Werner Telesko sehr herzlich.

²⁰ Zur Nutzungsgeschichte des Heldenplatzes vgl. Stachel [Anm. 6].

dem Weg zu einer politischen Aktualisierung und Neu-
besetzung des Areals.²¹

Nach dem Mord an Bundeskanzler Dollfuß fand am
8. August 1934 auf dem Heldenplatz eine große Trauer-
kundgebung, eine „Heerschau der Trauer und der
Treue“²², mit mehr als zweihunderttausend Teilnehmern
statt. Vermutlich zum ersten Mal überhaupt wurde an
jenem Tag die Terrasse der Neuen Burg als monumentale
Rednertribüne verwendet:

Eine riesige Fahne in den vaterländischen Farben mit dem
Kruckenkreuz wallte von der schwarzumhangenen Estrade
nieder, darüber aber erhob sich auf breitem schwarzen
Fahmentuch, das bis zum First der Burg reichte, weiß und
mächtig das Bild der Totenmaske jenes Mannes, in dessen
Geiste sich hier alles zusammenfand vom höchsten bis zum
einfachsten Bürger des Staates, vom Greisenalter bis zur
Jugend [...].²³

Kurt Schuschnigg beschwor in seiner Rede „ein
Österreich [...], das sich berufen fühlt, das Erbe ver-
gangener Zeiten, das symbolisiert ist in der Krone Karls
des Großen in der Wiener Burg, zu hüten [...]“. Mit der
durch die schiere Anwesenheit der Massen erzeugten
Erinnerung an den ermordeten Kanzler sei nunmehr, so
Schuschnigg in einer bemerkenswerten Wendung, „ein
drittes Monument auf diesem Heldenplatz“ errichtet
worden, der beherrscht sei „von der steingewordenen
Erinnerung an die stolze österreichische Vergangen-
heit“.²⁴ Wie Gerhard Jagschitz festgestellt hat, war der
von Menschenmassen erfüllte Heldenplatz des Jahres
1938 also „kein prinzipiell neues Motiv der national-
sozialistischen Bildpublizistik“.²⁵ Die Motivation und

²¹ Zum Burgtor vgl. Barbara Feller: Ein Ort patriotischen Geden-
kens. Das österreichische Heldendenkmal im Burgtor in Wien. In:
Jan Tabor (Hrsg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei
und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion
1922–1956 (Ausstellungskatalog Wien). Baden 1994, S. 142–147 sowie
Irene Nierhaus: Nationale Narrationen. Zum staatlichen
Memorieren im städtischen Zeichengeflecht Wiens. In: Helmut
Engel, Wolfgang Ribbe (Hrsg.): Via Triumphalis. Geschichts-
landschaft „Unter den Linden“ zwischen Friedrichsdenkmal und
Schlossbrücke. Berlin 1997, S. 181–196.

²² Wiener Zeitung. 9. 8. 1934, S. 1.

²³ Wiener Zeitung [Anm. 22], S. 1.

²⁴ Kurt Schuschnigg, zitiert nach der Wiener Zeitung [Anm. 22],
S. 2f.

²⁵ Jagschitz [Anm. 1], S. 72.

Beschaffenheit der Massen jedoch war 1934 und 1938 eine durchaus unterschiedliche.

Inszenierung

Die Terrasse der Neuen Burg wurde 1934 mit Dollfuß' Porträtkopf wohl zum ersten Mal für die politische Ikonografie des Platzes aktiviert. Konzipiert hatten sie siebzig Jahre zuvor die Architekten Gottfried Semper und Carl Hasenauer als Teil des so genannten „Kaiserforums“, das die Hofburg im Zuge der Ringstraßenplanung zu einer gewaltigen Residenzanlage erweitern sollte, schließlich jedoch nur zu knapp zwei Drittel fertig gestellt werden konnte. Das Kaiserforum war selbst eine riesige architektonische „Aufführung“, der Platz, den es fassen sollte, der symbolische Versammlungsort der Völker des Kaisers, im Vorhof des kaiserlichen Palastes und zwischen den durch kaiserliche Munifizienz eben diesen Völkern zugänglich gemachten Hofmuseen. Das ganz im Sinne der historistischen Monumentalbautheorie²⁶ als „ideale Residenz“ gedachte Kaiserforum bezog seine Anziehungskraft nicht zuletzt aus seiner „bildhaften“ Existenz und Präsenz, ebenso wie der Platzraum, der keineswegs als realer Ort der Massen, sondern gleichsam metaphorisch als „Platz-Bild“ konzipiert war.

Innerhalb der Ringstraße sollte mit dem Kaiserforum ein ausdrücklich imperialer Raum geschaffen werden, der sich nach außen hin hermetisch gibt und seine eigentliche Ausdruckskraft erst in seinem Inneren entwickelt. Auffallend an den realisierten Bauten ist deren betont dramatische, ja „theatralische“ Konzeption auf hohen, stark rustizierten Sockeln, mit weit vorspringenden Risaliten und riesenhaften Freisäulen. Die kräftig gegliederten und stark rhythmisierten Fassaden erlangen dadurch eine Dynamik, die, von den Kuppeln der Museen gleichsam als „Ausrufezeichen“ begleitet, auf das Zentrum, den nie erbauten Thronsaal, zusteuert. Den gestalterischen Höhepunkt sollten die beiden spiegelbildlichen Palastflügel bilden, von denen nur der rechte als „Neue Burg“ realisiert wurde.

²⁶ Zum Monumentalbau des Historismus vgl. die noch immer maßgebliche Studie von Gottfried Fliedl: Monumentalbau im Historismus. Architektur als Legitimation, phil. Diss. (Manuskript), Wien 1977.



Neue Burg, nach 1918

©Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

Hier dehnt sich die Fassade zu einer konkaven Kolonnade korinthischer Doppelsäulen von größter Spannkraft, die durch das Einfügen eines massiven Mittelbaus gebündelt und konzentriert wird. Ein großer, aufgesockelter Triumphbogen mit vorgelagerter Terrasse bildet den Rahmen für den hier ausschließlich mit architektonischen Mitteln figurierten Herrscher, der selbst nicht mehr anwesend sein muss, da seine Präsenz in die Sprache der architektonischen Komposition abstrahiert ist und dennoch verständlich bleibt. Der Herrscher wird durch Architektur visualisiert und damit seine dauernde Anwesenheit gewährleistet. Das hier skizzierte architektonische Konzept dieser monumentalen „Schauwand“ – das Semper selbst auf das Stadion des Domitian am Palatin in Rom und damit ganz bewusst auf den prototypischen Herrscherpalast zurückführte²⁷ – muss berücksichtigt werden, will man die Wirkmacht dieses Motivs auch im Kontext jener politischen Ereignisse ernst nehmen, für die es im 20. Jahrhundert die bedeutungsvolle Folie abgegeben hat.

Das architektonische Pathos der Neuen Burg machte den Heldenplatz also zu einem idealen Ort der Konfrontation von „Masse“ und „Individuum“ und einer grandiosen Überhöhung dieses „Einzelnen“ durch Architektur. Der Heldenplatz bedarf kaum besonderer

²⁷ Semper hat diesen Vergleich bei der Beschreibung des Theaterprojekts für Rio de Janeiro angewandt, vgl. Heidrun Laudel: Sempers Theaterbauten – Stätten monumentaler Festlichkeit. In: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hrsg.): Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft. München, Berlin, London, New York, Zürich 2003, S. 133–137, hier S. 136.

Dekoration, stellt doch schon seine Architektur wie nur wenige andere Ensembles alle Mittel bereit, um die Aufmerksamkeit zu bündeln und zu zentrieren. Bereits als junger Mann soll Hitler den Heldenplatz „als eine geradezu ideale Lösung für Massenaufmärsche“ bezeichnet haben, „nicht bloß, weil das Halbrund der Gebäudekomplexe die versammelten Massen in einzigartiger Form zusammenschloß, sondern auch, weil jeder einzelne, der in der Masse stand, wohin er sich auch wandte, große monumentale Eindrücke empfing.“²⁸ Der Jugendfreund Kubizek, der diese Erinnerungen überliefert, berichtet glaubwürdig auch davon, dass Hitler einen Entwurf zur Vollendung des Kaiserforums geschaffen habe.²⁹

Auch Albert Speer betonte später, dass Hitler die Ringstraße und insbesondere auch die Bauten des „Kaiserforums“ sehr hoch geschätzt habe,³⁰ und es ist hinreichend bekannt, dass neben den Pariser Boulevards die Wiener Monumentalbauten ein wichtiges Vorbild für die städtebaulichen Planungen in Berlin war.³¹ Es ist auch kein Zufall, dass das Innere der als wichtigster Versammlungsraum von Albert Speer um 1938 konzipierten so genannten „Großen Halle“ in Berlin – neben den offensichtlichen und bekannten Assoziationen zum Pantheon in Rom – wie der Heldenplatz von einer ins Überdimensionale gesteigerten Nische als Würdemotiv und „Pathosformel“ zentriert wird. Der Versammlungsraum für Hunderttausende, der sich in Wien unter freiem Himmel ausbreitet, wird in Berlin in einen hypertrophen Innenraum verlegt. Dabei geht es weniger um das Aufzeigen womöglich direkter Einflüsse, sondern vielmehr um Topoi einer betont inszenierten, öffentlichen, sich selbst bewusst als politisch begreifenden, politischen Architektur, die immer auch im Bild vermittelbar sein muss. Die Abhängigkeit der Architektur des Faschismus in Deutschland von einer extrem bildhaften „Stimmungsarchitektur“ und den zeitgenössischen und früheren Theater- und Filmkulissen hat Dieter Bartetzko deutlich

²⁸ August Kubizek: Adolf Hitler. Mein Jugendfreund. Graz, Göttingen 1953, S. 207.

²⁹ Kubizek [Anm. 28], S. 307f.

³⁰ Vgl. Albert Speer: Erinnerungen. Berlin 1969, S. 89.

³¹ Vgl. Hans J. Reichhardt, Wolfgang Schäche: Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen. Berlin 1998, S. 98f.

gemacht.³² Mit einem formal völlig anderen Instrumentarium wurde das uralte Motiv der „inszenierten Mitte“ beinahe zeitgleich auch in einem Bauprojekt der „Roma Mussoliniana“ umgesetzt: Für den ersten Wettbewerb zum Bau des „Palazzo Littorio“, der in direkter Konfrontation mit dem Kolosseum und der Maxentiusbasilika an der neu angelegten „Via dell' Impero“ errichtet werden sollte, stellten bzw. schnitten die Architekten Giuseppe Terragni und Pietro Lingeri im Jahr 1934 die Mitte, den Rednerbalkon des „Duce“, in eine konkave Wand aus Stahlbeton, deren netzartige Binnenstruktur die bauphysikalisch motivierten, scheinbar von den Tragevorrichtungen ausgehenden Spannkkräfte des Materials in ein fast ornamentales Relief übersetzt und dadurch wiederum die maximale „Konzentration“ der Architektur zum Ausdruck bringt.³³

In Wien, Rom und Berlin, bei Semper, Terragni und Speer geht es jeweils darum, die Konfrontation von Masse und Individuum in Architektur zu übersetzen, und immer wird die für das Gelingen der Inszenierung essentielle Ausrichtung und Lenkung des Blickes auf das „Wesentliche“ mit rein architektonischen, wenn auch jeweils unterschiedlichen Mitteln vollzogen. Da die Inszenierung aber über Architektur stattfindet, wird sie zur Dauer, erhält das Ephemere des Ereignisses auch über dessen faktisches Ende hinaus ständige Präsenz in der und durch die Architektur. Dass genau dieser Anspruch schon den Monumentalbauten des späten 19. Jahrhunderts unterlegt wurde,³⁴ zeugt vom Weiterwirken dieses Konzepts bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.

³² Vgl. Dieter Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten. Reinbek bei Hamburg 1985.

³³ Vgl. die Abb. in Giorgio Ciucci (Hrsg.): Giuseppe Terragni. Opera completa. Mailand 1996, S. 250 oben.

³⁴ Gottfried Semper selbst beschreibt 1860 die Entstehung monumentaler Architektur wie folgt: Der Anlass zu „monumentalen Unternehmungen“ sei stets im Bestreben gelegen, feierliche Akte oder welthistorische Ereignisse „kommemorativ zu verewigen“. Der dazu aufgerichtete, reich dekorierte „Festapparat“ sei „das Motiv des bleibenden Denkmals, das den feierlichen Akt und das Ereigniss das in ihm gefestet ward den kommenden Generationen fortverkünden soll.“ Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik (1). Frankfurt/M. 1860, S. 229f.

Spuren

Bald nach März und April 1938 wurde der Heldenplatz selbst mit sichtbaren Spuren der jüngsten Ereignisse ausgestattet und so dem „Anschluss“ auch ein konkreter Ort gegeben. Jene Stelle, von der aus Hitler am 15. März 1938 gesprochen hatte, wurde durch eine runde Bodenplatte mit den Initialen „AH“ und dem Reichsadler als durch die Präsenz des „Führers“ gleichsam „geweihter“ Ort ausgezeichnet. Das Brüstungsfeld davor erhielt eine Bronzetafel mit den zentralen, auf die Schaffung „Großdeutschlands“ bezogenen Sätzen seiner Rede.



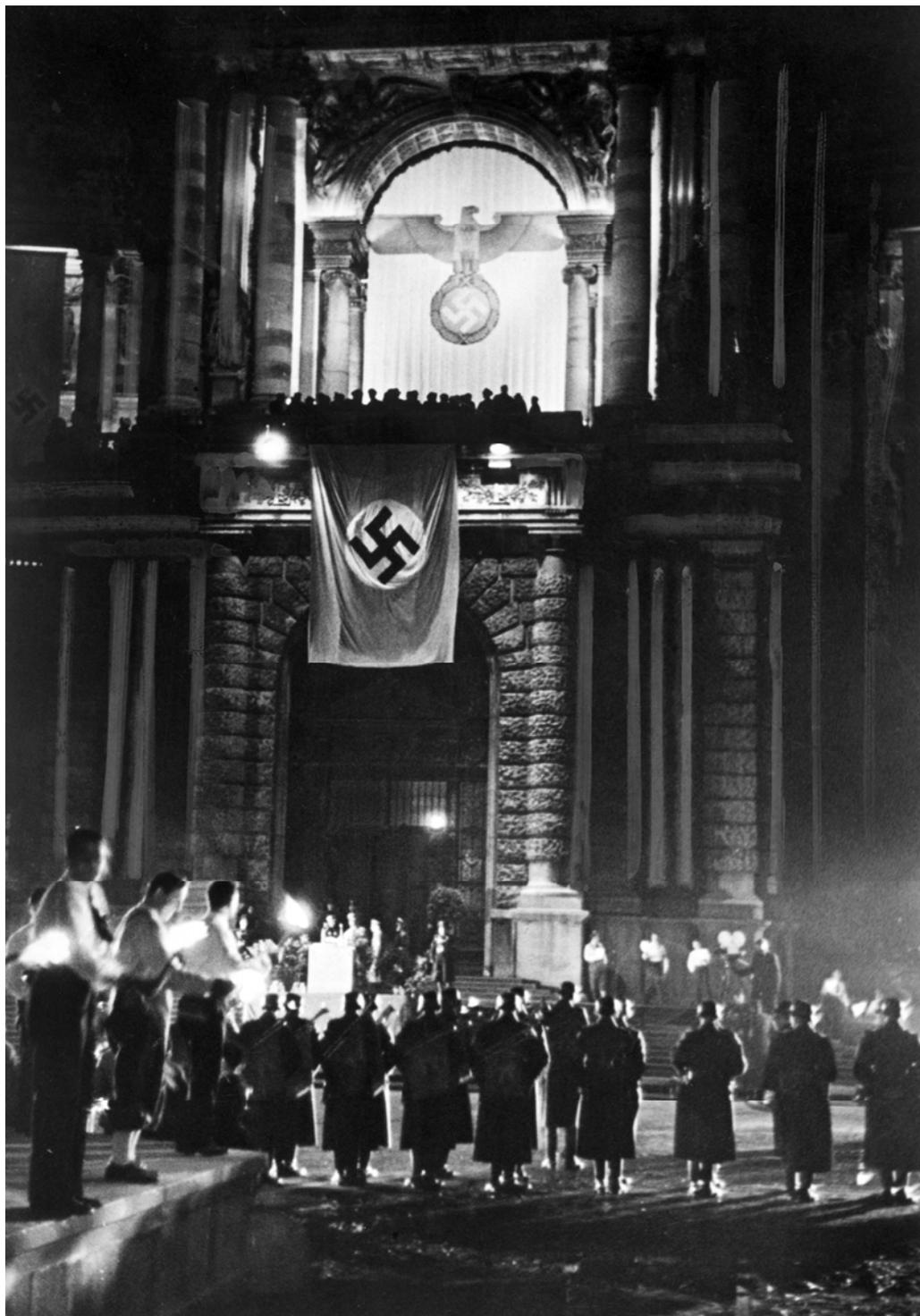
Terrasse der Neuen Burg, nach 1938
© Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Die Exedra der Neuen Burg wurde damit zu einem Symbol und Denkmal des „Anschlusses“ und des „Großdeutschen Reiches“, der „Führer“ auf der Exedra dauernd anwesend. Der wichtigste Historiograph der Wiener Hofburg, Alphons Lhotsky, schrieb 1939, die Rede Hitlers habe die Hofburg zu einem „Denkmal deutschen Schicksals im Südosten des Reiches“ gemacht,³⁵ und zwei Jahre später sekundierte Fritz Dworschak, damals Direktor des Kunsthistorischen Museums, dass die Neue Burg damit „für alle Zeiten eines der ehrwürdigen Denkmäler der Geschichte unseres Volkes geworden“ sei.³⁶ Vom Jahrestag des „Anschlusses“ 1939 ist ein Foto überliefert, das in einer gespenstischen nächtlichen Zeremonie nicht zufällig die Terrasse als „Ort des Geschehens“ zum eigentlichen Hauptakteur macht.³⁷

³⁵ Alphons Lhotsky: Führer durch die Burg zu Wien. Die Gebäude. Wien 1939, S. 14.

³⁶ Vorwort Fritz Dworschaks in: Alphons Lhotsky: Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg (Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien, I. Teil). Wien 1941, S. VI.

³⁷ Auch nach 1945 konnte die Terrasse der Neuen Burg, der „Hitlerbalkon“ als nunmehr historisch negativ besetzter Ort eine zentrale Bedeutung in der offiziellen Bildpolitik für sich beanspruchen. Bedenklich ist, dass bis in die Gegenwart die Ikonizität des Heldenplatzes im Rahmen staatlich-öffentlicher Repräsentationsstrategien nicht etwa kritisch unterwandert, sondern affirmativ weitergeschrieben wird. Im Jahr 2005, anlässlich des sechzigsten Jahrestags des Kriegsendes, wurde im Rahmen der von der Österreichischen Bundesregierung finanzierten Kunstaktion „25 peaces“ der Heldenplatz in ein historisch-ahistorisches Tableau verwandelt: Auf den Rasenflächen wurden Gemüsebeete angelegt, die von Freiwilligen besät, gepflegt und beerntet werden konnten. Die bundeseigene „Art for Art Theater-service GmbH“ versah die beiden Reiterstandbilder mit einer täuschend echten Luftschutz-Ziegelummantelung aus Pappe, die Nische der Exedra der Neuen Burg wurde mit einem mehr als zehn Meter hohen, ebenfalls gemalten schwarzen Marmorgrabstein mit der Inschrift „Den Opfern des Nationalsozialismus“ verkleidet – der Heldenplatz wurde zu einem historischen Themenpark für historisch naive Großstadtbewohner, der mit vergleichsweise weniger drastischen Auswirkungen des Krieges auf fast frivole Art spielte, während angesichts des „Hitlerbalkons“ offenbar nur mehr ein Grabstein half. Einmal mehr zeugt diese unbeholfene, von den Medien eifrig begleitete Aktion von der Faszination des topographisch angeblich fassbaren „Bösen“, das durch oberflächliche Überschreibungsversuche letzten Endes vielleicht sogar auch erträglicher gemacht werden soll.



Feiern zum Jahrestag des „Anschlusses“, 1939
© Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Kontext

Der am Tag vor der „Volksabstimmung“ vom 10. April 1938 in Wien abgehaltene „Tag des Großdeutschen Reiches“ brachte Wien nach dem 15. März einen zweiten Höhepunkt politischer Kundgebungen und Inszenierungen. Dem entsprechend gab Heinrich Hoffmann – neben der eingangs erwähnten Publikation über den Einmarsch deutscher Truppen in Österreich – 1938 auch einen zweiten, ähnlich aufgemachten und wohl als Pendant gedachten Bildband heraus: ›Hitler baut Großdeutschland. Im Triumph von Königsberg nach Wien‹. Thema des Buches ist die Schaffung des „Großdeutschen Reiches“ durch den „Anschluss“ Österreichs an Deutschland. Die Umschlagrückseite zeigt das Foto eines Berggipfels mit Hakenkreuzfahne und der Bildunterschrift: „Symbolhaft grüßt das Hakenkreuzbanner vom Großglockner, nunmehr Deutschlands höchstem Berg“.³⁸ Ähnlich wie auf dem Bild des mit der Lupe auf die Karte von Österreich blickenden Hitler in der zweiten Publikation Hoffmanns, tritt auch hier der territoriale Aspekt des „Anschlusses“ deutlich in den Vordergrund. Unter einer später berühmt gewordenen, im Buch enthaltenen Fotografie, die eine Wagenkolonne mit Hitler an der Spitze vor dem mit Fahnen geschmückten Burgtheater zeigt, steht die Unterschrift „Jauchzender Schlußakkord im deutschen Wien.“³⁹ Auf der gegenüber liegenden Seite des Bandes wird – sequenzartig montiert – der Rathausplatz bzw. das Rathaus (vom Dach des Burgtheaters aus) als Ziel der Wagenkolonne sichtbar. Nach Verkündigung des „Tages des Großdeutschen Reiches“ um 11.59 Uhr durch Joseph Goebbels vom Balkon des Rathauses herrscht um 12 Uhr

[i]m ganzen Reich 2 Minuten Verkehrsstille. Die Personen auf der Straße bleiben stehen. Es heulen Fabriksirenen und Sirenen der Schiffe. Die in Bewegung befindlichen Fahrzeuge der Eisenbahnen und anderer Verkehrsmittel, die nicht angehalten werden können, geben jedoch von 12.00–12.02 Uhr Signale. Sämtliche Kriegs- und Handelsschiffe der See- und Binnenschifffahrt flaggen über die Toppen.⁴⁰

³⁸ Hoffmann, Großdeutschland [Anm. 2], Umschlagrückseite.

³⁹ Bildunterschrift bei Hoffmann, Großdeutschland [Anm. 2], o. S.

⁴⁰ Minutenprogramm des Gauleiters Josef Bürckel, 8. April 1938, AVA, Bürckel-Akten, 1315. DÖW E 20.530.

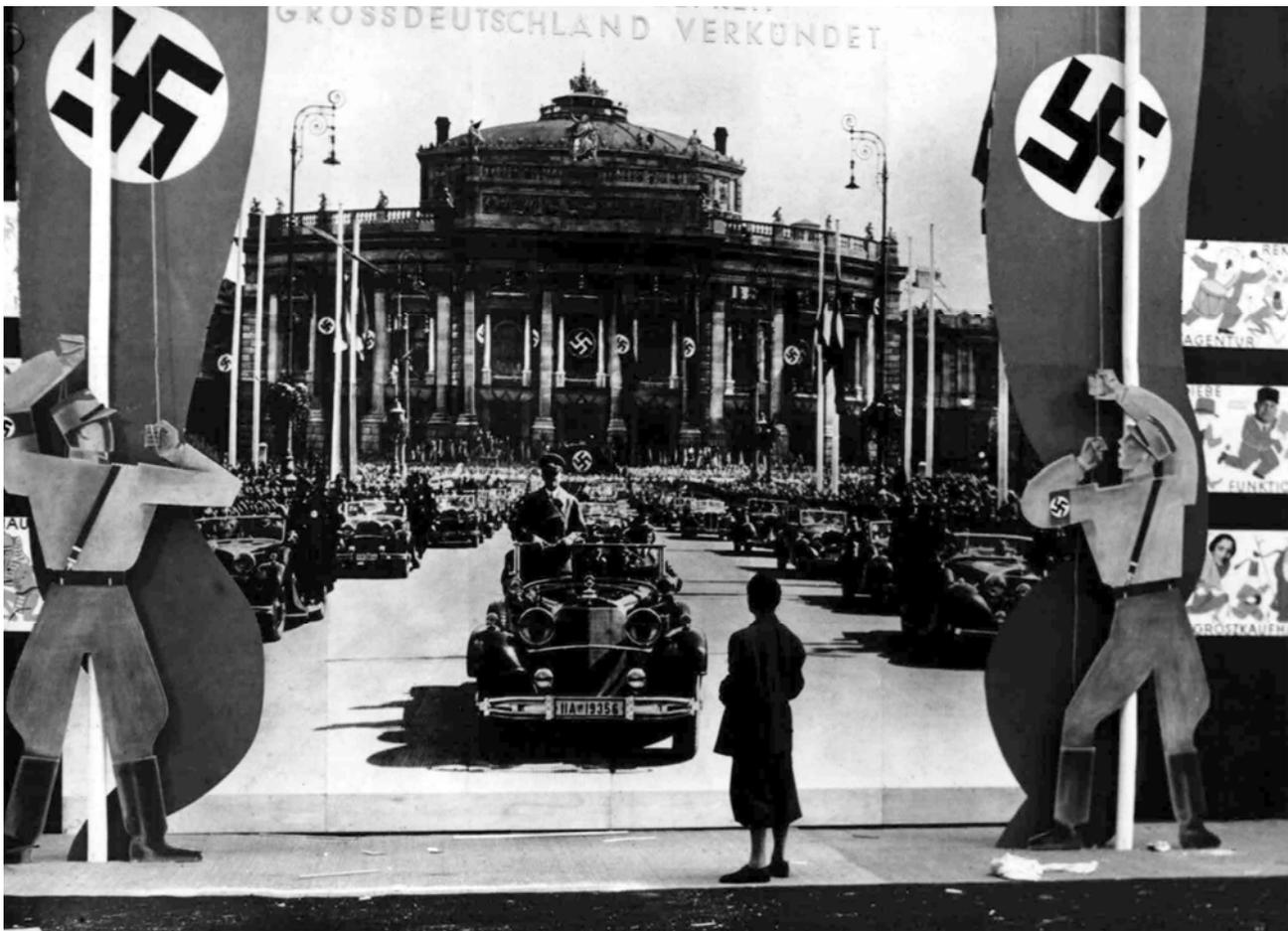
Nachdem Hitler danach auf dem Balkon des Rathauses vor der Menge nur „erschienen“ ist, ohne eine Rede zu halten, spricht er schließlich in der Halle des Nordwestbahnhofs und ein Beobachter schreibt:

Überhaupt bewährt sich hier wieder die Kunst der Massenföhrung, wie sie von der NSDAP entwickelt ist. Wohlgeordnet sind die Zehntausende herangeföhrt. Sie füllen nun die Bänke bis heran an den Platz des Föhriers, wo, in Gold gestickt, die Standarte Adolf Hitlers, des Föhriers und Reichskanzlers, an silbernen Nägeln schwebt. Feurige Weisen der Kampfmusik beherrschen den Raum.⁴¹

Vom „Eigenleben“ und Weiterwirken der Bilder, deren Deutung und Bedeutung stets im jeweiligen Kontext neu entsteht, zeugt schließlich die motorisierte Einfahrt Hitlers vom 9. April 1938, die wenige Monate nach dem „Anschluss“ in vielfacher Vergrößerung das dramatische Schlussbild in der Wiener Version der Ausstellung „Der Ewige Jude“ abgab.

Flankiert von SA-Männern, die Hakenkreuzfahnen hissen, rast die Wagenkolonne mit dem „Föhrier“ vor der Kulisse des „deutschen“ Burgtheaters dem Betrachter entgegen und seitlich davon fliehen böartige, stereotype und zugleich durch Fotos realer Personen individualisierte Karikaturen von zwergenhaften Juden, Klerikern, „Bolschewisten“ etc. in langen Strömen in alle Richtungen. Hatte sich der manipulative Gehalt der Fotografie in Hoffmanns Buch noch hinter dem Anschein einer Dokumentation von (Zeit-)Geschichte verborgen, so wird er nun im neuen Kontext dieser „ikonischen“ Einstellung, die jener im Buch publizierten annähernd entspricht, in der Inszenierung der Schandausstellung unübersehbar nach außen gestülpt. Hier werden Form und Einsatz der Fotografie als das krasse Gegenteil „objektiver“ Dokumentation entlarvt: Die mächtige Suggestion des scheinbar „authentischen“ fotografischen Bildes verdeckt seinen visuellen, politischen, symbolischen Konstruktcharakter. Auch wenn der Zusammenhang des Fotos mit Vertreibung und Vernichtung erst in der Ausstellung und dort durch Kontextualisierung und Inszenierung hergestellt wird, ist genau diese Lesart bereits in der ersten Publikation in Hoffmanns Bildband implizit angelegt.

⁴¹ Wiener Zeitung. 10. 4. 1938, zitiert nach: Wien 1938. Ausstellungskatalog zur 110. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien 1988, S. 100.



Schlussbild der Ausstellung „Der ewige Jude“, Wien, Nordwestbahnalle 1938
© Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Quellen

Die Gefahr, der fragwürdigen „Evidenz“ von Fotografien „aufzusitzen“ und sie kraft ihrer medialen Eigenschaften wider besseres Wissen einfach als „authentische“ und vor allem „erzählende“ Geschichtsdokumente zu akzeptieren, besteht trotz eines zunehmend vorsichtigen Umgangs mit fotografischen Bildern als historische „Quellen“ noch immer. Eine auch auf bildwissenschaftlichen Kriterien beruhende Auseinandersetzung mit den fotografischen Dokumenten des hier behandelten Zeitabschnittes würde helfen, ihre (bild)spezifische Aussagekraft neben dem vermeintlich

oder tatsächlich Abgebildeten zum Vorschein zu bringen. Es kann dabei nicht darum gehen, diesen Bildern ihren Quellenwert abzusprechen, sondern darum, aufzuzeigen, dass Fotografien, auch wenn sie sich als „Lichtbilder“ oder „Ablichtungen“ vom gezeichneten oder gemalten Bild rein technisch unterscheiden, auch in ihrer Eigenschaft als Dokumente von Geschichte mit ähnlichen Mitteln analysiert werden müssen.

Ein möglicher Zugang zur Integration fotografischer Bilder in die Auseinandersetzung mit Geschichte, zugleich ein Beitrag zur Analyse von Inszenierung, Visualisierung, Ästhetisierung historischer Ereignisse, sei am Ende dieser Ausführungen angedeutet: Georges Didi-Huberman hat jüngst aus einer Perspektive, die der Motivation der hier behandelten Bilder konträr ist – nämlich ausgehend von der ungleich rarerer und in jeder Hinsicht fragileren visuellen Überlieferung von Seiten der „Opfer“ – in einem beeindruckenden und in Frankreich kontrovers diskutierten Essay „Bilder trotz allem“ verteidigt und zugleich die „Unvorstellbarkeit“ der Shoah zur Diskussion gestellt.⁴² Didi-Hubermans Auseinandersetzung mit vier in jeder Hinsicht bestürzenden fotografischen Aufnahmen, die von Mitgliedern des „Sonderkommandos“ im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau hergestellt wurden, führt ihn zu einem intensiven Nachdenken über Faktizität und Unvollständigkeit des Bildes als historisches Dokument wie auch als ambivalente, problematische „Quelle“ für den Historiker⁴³ und zeigt eindringlich, welcher Grad an analytischer Differenzierung notwendig ist, um über diese Bilder sprechen und schreiben, sie „trotz allem“ in das Archiv der Geschichte integrieren zu können. „Jedes Bild stellt uns vor die Wahl, inwieweit wir es an unserer Praxis des Wissens und Handelns teilhaben lassen wollen. Wir können ein Bild annehmen oder ablehnen. Wir können es als einen Gegenstand des Trostes oder im Gegenteil als eine Quelle der Beunruhigung betrachten. Wir können es als Mittel der Befragung oder es als unumstößliche Antwort einsetzen.“⁴⁴

Auch wenn die Bilder des März und April 1938 andere Ursachen haben und andere Fragen aufwerfen, kann die

⁴² Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*. München 2007 (Originalausgabe: *Images malgré tout*, Paris 2003).

⁴³ Vgl. Didi-Huberman [Anm. 42], S. 57.

⁴⁴ Didi-Huberman [Anm. 42], S. 253.

Vielfalt und Dichte ihrer historisch-dokumentarischen Aussagekraft wohl nur auf eine ähnlich subtile, den medialen Eigenschaften adäquate Weise festgestellt werden. Dabei könnte der Weg auch weg von den offiziellen Bildberichten, hin zu den inoffiziellen, privaten, bewusst und ohne den Anspruch und die Codierung offizieller Historienbilder „subjektiven“ fotografischen Bildern und Filmen gehen, die uns heute von jenen Tagen, auch vom März und April 1938, auf eine viel unmittelbarere Weise deutlich mehr an „authentischer“ historischer Information zu liefern im Stande sind – wenn wir nur genau hinsehen.



Menschenmenge auf dem Heldenplatz, 15. März 1938, Foto: Herbert Glöckler
Aus Hans Petschar: Anschluss. „Ich hole euch heim“. Wien 2008, S. 87

