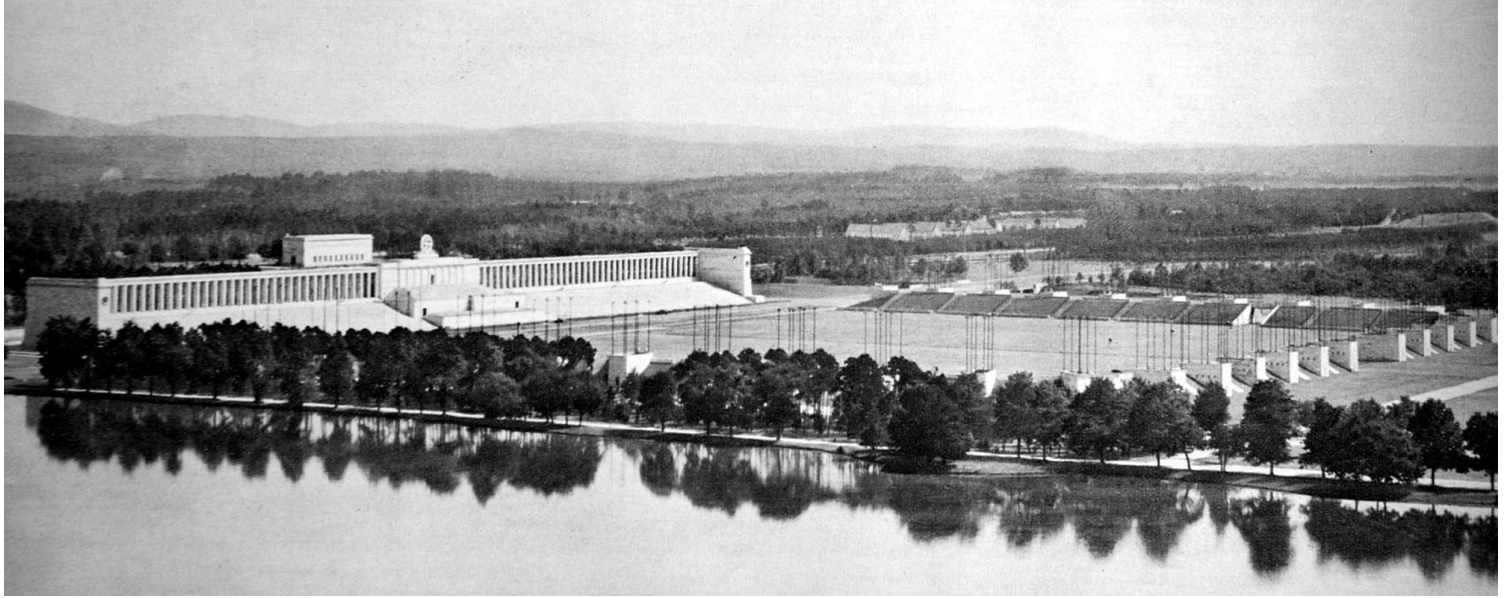




Εγκώμιο θανάτου: Η αρχιτεκτονική του ναζισμού

Σωκράτης Γεωργιάδης - 30/09/2019

Δημοκρατία και αρχιτεκτονική

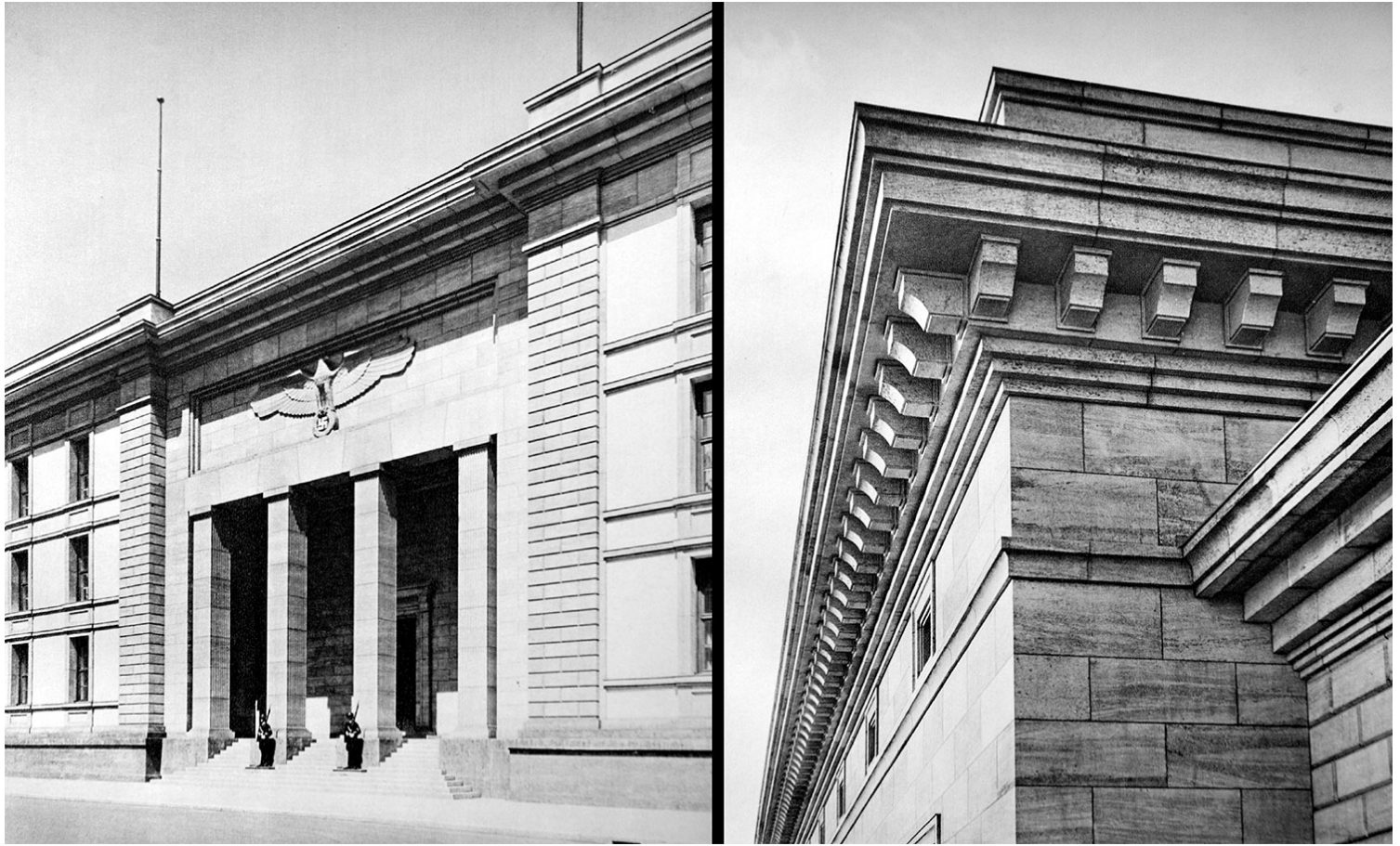
Αρχιτεκτονική και Εθνικοσοσιαλισμός: η από κοινού εκφορά των δυο αυτών λέξεων οδηγεί τη σκέψη αναπόφευκτα στην πραγματική αρχιτεκτονική κληρονομιά του λεγόμενου Τρίτου Ράιχ: αφανισμένα αστικά τοπία, απέραντες εκτάσεις ερειπίων, όχι μόνο στη Γερμανία αλλά σε ολόκληρη την Ευρώπη και πέραν αυτής, δείγματα αρχιτεκτονικού πολιτισμού αιώνων μεταμορφωμένα σε συντρίμια και στάχτη μετά τη δωδεκάχρονη δικτατορία και τον πόλεμο, μια επαναλαμβανόμενη *tabula rasa* απόλυτης καταστροφής (**εικ. 1**). Ο πόλεμος και η καταστροφή είναι ασφαλώς φαινόμενα αλληλένδετα. Για τους πρωταγωνιστές του ναζισμού ωστόσο -εδώ ακριβώς έγκειται η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης-, η καταστροφή δεν ήταν το αναγκαίο συνεπακόλουθο του πολέμου, αλλά προγραμματικός τους στόχος: αρχιτεκτονικός στόχος. «Οι κατεστραμμένες πόλεις -έλεγε ο Χίτλερ το 1944- θα ξαναγεννηθούν ωραιότερες από πριν». «Αυτό το έργο της καταστροφής θα αποδειχθεί ευλογία... Δεν χύνουμε ούτε ένα δάκρυ για το μεγαλύτερο μέρος της καταστροφής των κτιρίων», έλεγε ο Konstanty Gutschow, ένας από τους αρχιτέκτονες του, με αξεπέραστο κυνισμό.¹ Τέτοιου είδους διατυπώσεις δεν είχαν μόνο ρητορικό χαρακτήρα, αλλά συγκροτούσαν το ίδιο το πυρετικό όνειρο της χιλιετούς αυτοκρατορίας. Η ολοκληρωτική ανοικοδόμησή της απαιτούσε τον «ολοκληρωτικό πόλεμο» (Goebbels) και την ολοκληρωτική καταστροφή.



(Εικ. 1) Αμβούργο 1943

Όμως στα δώδεκα χρόνια της δικτατορίας του Χίτλερ αναπτύχθηκε και μια σύγχρονη καθεστωτική αρχιτεκτονική. Γι' αυτή την αρχιτεκτονική δεν θα έπρεπε να ξοδέψει κανείς ούτε κουβέντα, έλεγε ο ιστορικός της αρχιτεκτονικής Nikolaus Pevsner μερικά χρόνια μετά το τέλος του Β' παγκόσμιου πολέμου.² Ο Pevsner ήταν βέβαια ένθερμος θιασώτης του Μοντέρνου, ενώ απεχθανόταν τον πομπώδη ψευτοκλασικισμό π.χ. ενός Albert Speer (**εικ. 2 α,β**), που ήταν ο πρώτος αρχιτέκτονας του «φύρερ». Επρόκειτο, κατά τη γνώμη του, περί κακής αρχιτεκτονικής, και στην προκειμένη περίπτωση ίσχυε προφανώς η ρήση τού Βάλτερ Μπένγκιαμιν περί «αδυναμίας κριτικής θεώρησης του κακού.»³ Η θέση του Pevsner ήταν κατανοητή, ωστόσο από μια άλλη άποψη παρέπεμπε σε μια συνθήκη χαρακτηριστική κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, όχι μόνο για την αρχιτεκτονική συζήτηση αλλά για την κοινωνία συνολικά, τουλάχιστον στη Δυτική Γερμανία. Τάσεις απώθησης και άρνησης της ενοχής έπαιζαν σημαντικό ρόλο σ' αυτό το πλαίσιο. Οι ψυχολόγοι Alexander και Margarete Mitscherlich χαρακτήριζαν το 1967 τη στάση αυτή ως «ανικανότητα του πενθείν»⁴, εννοώντας την αντίσταση στην κριτική επεξεργασία του ναζιστικού παρελθόντος, από τη μεταπολεμική γερμανική κοινωνία και την απόσχιση κάθε σχετικής ευθύνης εκ μέρους της. Ειδικά στην

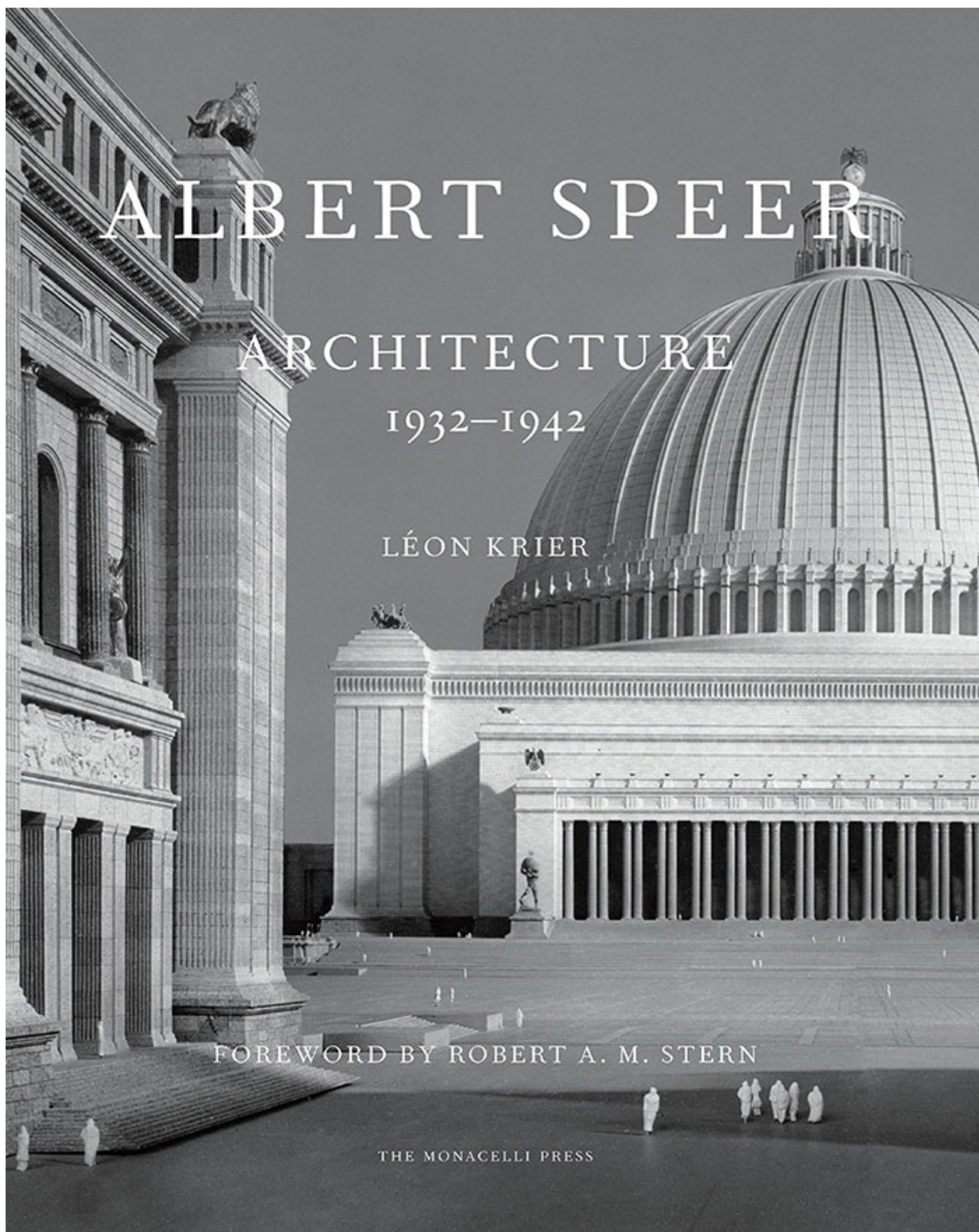
περιοχή της αρχιτεκτονικής, υπήρχε η γενική πεποίθηση ότι η επανασύνδεση με το Μοντέρνο των δεκαετιών 1920 και 1930 ήταν η μόνη ορθή ακολουθητέα οδός. Κατά τα άλλα επιλέχθηκε η στάση πλήρους σιωπής. Δεν υπήρχε στη νεότερη γερμανική ιστορία της αρχιτεκτονικής μια περίοδος κατά την οποία οι αρχιτέκτονες αποδεικνύονταν τόσο απρόθυμοι να αρθρώσουν λόγο για την τέχνη τους: για το παρελθόν, για το παρόν και για το μέλλον της. Η επιλογή αυτή θεμελίωσε μια παράδοση θεωρητικής «εγκράτειας» ή και αποχής, η οποία εν μέρει διαρκεί μέχρι σήμερα.



(Εικ. 2α,β) Albert Speer, Καγκελαρία στο Βερολίνο, 1939 (α. Είσοδος στη Voßstraße πίσω από την οποία βρισκόταν η αίθουσα υποδοχής, β. Λεπτομέρεια). Η κύρια είσοδος του κτιρίου βρισκόταν στη στενή του πλευρά, στη Wilhelmsplatz. Με αυτόν τον τρόπο, μέχρι να φθάσει στην αίθουσα υποδοχής, ο επισκέπτης έπρεπε να διανύσει απόσταση 300 μ. Η διάταξη αυτή επιλέχθηκε κατόπιν επιθυμίας του ίδιου του Χίτλερ, ο οποίος θεωρούσε ότι, όπως έλεγε στον αρχιτέκτονά του, όποιος διένυε αυτόν τον δρόμο «θα έπαιρνε μια ιδέα της ισχύος και του μεγαλείου του Γερμανικού Ράιχ».

Το έργο της ιστορικής αποτίμησης της αρχιτεκτονικής των ναζί ανέλαβε τελικά μια γενιά ιστορικών, γεννημένων σχεδόν στο σύνολό τους μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Οι σχετικές προσπάθειες κορυφώθηκαν κατά τη δεκαετία του 1980. Στην αρχή αυτής της φάσης, η αποστασιοποίηση από το «σκοτεινό παρελθόν» του λεγόμενου Τρίτου Ράιχ θεωρούνταν και από αρχιτεκτονική άποψη ως κάτι το αυτονόητο. Ωστόσο, η στάση αυτή άλλαξε ριζικά στη συνέχεια. Πρώτο μέλημα της επεξεργασίας ήταν η συλλογή και συστηματοποίηση του ιστορικού υλικού. Όταν τη φάση αυτή τη διαδέχτηκε εκείνη της ερμηνείας του υλικού αυτού, οι δρόμοι της ιστοριογραφίας χωρίστηκαν. Η σημαντικότερη αφορμή διχογνωμίας ήταν αυτή της μοναδικότητας ή μη της αρχιτεκτονικής του εθνικοσοσιαλισμού. Υπήρχε, καταρχήν, κάποια αρχιτεκτονική που θα μπορούσε να θεωρηθεί και να χαρακτηριστεί ως γνήσια εθνικοσοσιαλιστική; Αυτό ήταν το βασικό ερώτημα. Δεν υπήρχε αμφιβολία ότι η αρχιτεκτονική ήταν αναπόσπαστο στοιχείο του ιδεολογικοπολιτικού προγράμματος των ναζί και του Χίτλερ προσωπικά. Ο «φύρερ» οικειοποιούνταν ως γνωστόν τα έργα των αρχιτεκτόνων του, για τα οποία άλλωστε η πρωτοβουλία πολλές φορές οφειλόταν στον ίδιο, τονίζοντας: «Στα κτίριά μου εκθέτω στον λαό τη μεταμορφωμένη σε ορατό σύμβολο βούλησή μου για τάξη. Από τα κτίρια η βούληση αυτή μεταφέρεται στον ίδιο τον άνθρωπο».⁵ Τα λόγια αυτά δεν ήταν μονάχα δηλωτικά του πάθους που εκπύαζε από την ανεκπλήρωτη επιθυμία του Χίτλερ να γίνει ο ίδιος αρχιτέκτονας αλλά, πολύ περισσότερο, της πεποίθησης ότι η αρχιτεκτονική, στο πλαίσιο του καθεστώτος, όφειλε και μπορούσε να επιτελέσει μια σπουδαία ιδεολογική λειτουργία. Ωστόσο, αυτή η προσδοκία πραγματοποιήθηκε ποτέ; Και, ακόμη, ήταν καταρχήν εφικτή η πραγματοποίησή της;

Ορισμένοι/ες ερευνητές/τριες υποστηρίζουν ότι ο ισχυρισμός περί ύπαρξης μιας γνήσια εθνικοσοσιαλιστικής αρχιτεκτονικής, δεν είναι παρά ένας μύθος. Για παράδειγμα, ο Hartmut Frank γράφει: «Είναι θρύλος η ακόμη ευρέως διαδεδομένη άποψη στη Γερμανία, ότι έχει υπάρξει μια "φασιστική αρχιτεκτονική", μια ορισμένη χωρική διάταξη των λίθων και των αρχιτεκτονικών σωμάτων, με την οποία ολοκληρωτικά συστήματα κοσμούσαν τους χώρους της κυριαρχίας τους, και ότι μια εκδοχή αυτού του βασικού τύπου είναι η "αρχιτεκτονική του ναζισμού" που επιβιώνει ακόμη και μετά την ιστορική ήττα του εθνικοσοσιαλισμού, μια αρχιτεκτονική που είναι εξίσου απάνθρωπη και καταπιεστική όσο το ίδιο το σύστημα εξουσίας το οποίο κάποτε εξυπηρετούσε».⁶ Οι υποστηρικτές/τριες αυτής της άποψης τονίζουν ότι μια τέτοια υπόθεση δεν ευσταθεί, πρώτα από όλα για λόγους αρχής: η αρχιτεκτονική είναι ένα αυτόνομο σύστημα και συνεπώς είναι άτοπο να θεωρείται ότι υπάρχει μια τελεολογική σχέση μεταξύ ιδεολογίας και αρχιτεκτονικής μορφής. Αυτονομία σημαίνει ότι παράγοντες όπως το κοινωνικοπολιτικό και ιδεολογικό περιβάλλον στο οποίο κινείται η αρχιτεκτονική, η λειτουργική της αποστολή και ακόμη παράμετροι τεχνολογικές όπως αυτές της κατασκευής και των υλικών, είναι στοιχεία εξωτερικά της αρχιτεκτονικής. Σημαίνει ακόμη ότι η αρχιτεκτονική είναι μια πρωταρχικά αισθητική πρακτική, της οποίας ο πυρήνας επηρεάζεται μεν άλλα δεν προσδιορίζεται από σκέψεις και υπολογισμούς που βρίσκονται πέραν αυτής. Στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής του ναζισμού, αυτού του είδους η θεώρηση οδήγησε σε ακραίες εκδοχές, όπως αυτές του αρχιτέκτονα Leon Krier, που το 1987 εξέδωσε πολυτελή τόμο για το έργο του πρώτου αρχιτέκτονα του Χίτλερ, Albert Speer (**εικ. 3**), σημειώνοντας στην Εισαγωγή: «Ο Albert Speer είναι ασφαλώς ο διασημότερος αρχιτέκτονας του 20ού αιώνα... Είναι παράδοξο ότι το έργο του παραμελήθηκε ή απλώς αγνοήθηκε σε μεγάλο βαθμό, παρότι δεν υπήρξε κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια άλλο θέμα που να έχει τόσο επίμονα συναρπάσει τους αρχιτέκτονες και τη δημοσιότητα όσο τα αρχιτεκτονικά όνειρα του φύρερ. Η τρέχουσα αδυναμία μιας έλλογης ενασχόλησης με το ζήτημα αυτό, δεν σημαίνει τίποτε για την αρχιτεκτονική του εθνικοσοσιαλισμού. Πολύ περισσότερο είναι δηλωτική της ηθικής κατάπτωσης ενός επαγγέλματος που, σε πείσμα της εμπειρίας, ισχυρίζεται ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι καλύτερη απ' ό,τι δείχνει, και χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική του ναζισμού ως αδυσώπητα κακή, όσο καλαίσθητη και αν αυτή είναι.»⁷



(Εικ. 3)

Η ιδέα της αυτονομίας της τέχνης και της αρχιτεκτονικής σχετίζεται άμεσα με την κουλτούρα της νεωτερικότητας, ενώ δεν ήταν διόλου ξένα με τις βλέψεις της πρωτοπορίας του 20ού αιώνα. Συμπυκνωνόταν στο αίτημα που διατυπωνόταν εκ μέρους της για εξοβελισμό του ιστορικισμού από τον ορίζοντα των τεχνών, ένα αίτημα που εκπορευόταν από την πεποίθηση ότι η αναπαραγωγή αρχιτεκτονικών στυλ του παρελθόντος ισοδυναμούσε με προσπάθεια ενεργοποίησης μορφικών και συμβολικών συστημάτων, τα οποία είχαν οριστικά χρεοκοπήσει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που είχαν χρεοκοπήσει και τα συστήματα εξουσίας, κοσμικής και υπερκόσμιας, που αυτά εξυπηρετούσαν. Με την έλευση της νεωτερικότητας, την απόρριψη της

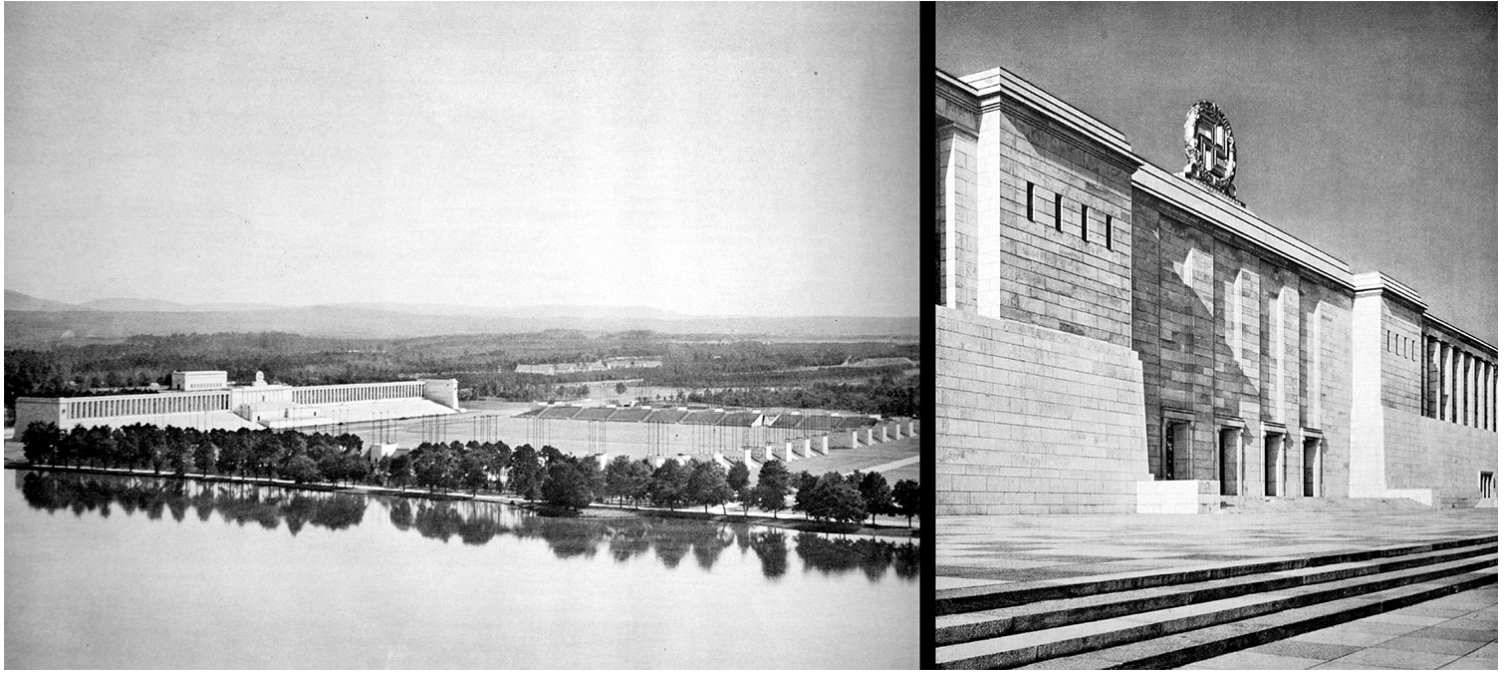
μαγικής ή μυθικής διάστασης του κόσμου και την «έξοδο του ανθρώπου από την ανωριμότητα στην οποία βρισκόταν με δική του ευθύνη» (Καντ), την απελευθέρωσή του δηλαδή από τα δεσμά της αριστοκρατίας και της θεοκρατίας, η αρχιτεκτονική και η τέχνη έπαυαν να είναι αναπαραστατικές, και το μόνο που μπορούσαν πλέον να αναπαραστήσουν ήταν ο ίδιος τους ο εαυτός.

Όμως το ερώτημα που τίθεται, είναι κατά πόσο η τέχνη και η αρχιτεκτονική τού ναζισμού μπορούν –όπως, ας πούμε, θα ήθελε ο Leon Krier– να θεωρηθούν ως αυτόνομες καλλιτεχνικές εκφράσεις ανεξάρτητες από το καθεστώς. Ο ίδιος ο Χίτλερ, στο συνέδριο του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος του 1933 στη Νυρεμβέργη, έλεγε ότι η τέχνη όφειλε να εκπληρώνει «μια υψηλή αποστολή εμπνέουσα φανατισμό».⁸ Για το ναζιστικό καθεστώς δηλαδή, η τέχνη και η αρχιτεκτονική είχαν λειτουργία πρωταρχικά, αν όχι αποκλειστικά, ιδεολογική. Πέρα από τον αναχρονισμό της εθνικοσοσιαλιστικής αντίληψης για την τέχνη –που εκδηλωνόταν με την προσπάθεια για αναβίωση των ζόμπι της αναπαραστατικότητας–, τα λόγια του Χίτλερ αποτελούν σαφή ένδειξη ότι τα καλλιτεχνικά φαινόμενα του ναζισμού δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν από το ιδεολογικό τους περιεχόμενο. Οι δυο περιοχές, τέχνη και ιδεολογία, ήταν απολύτως αλληλένδετες, και το γεγονός αυτό ήταν απόλυτα συνειδητό σε όλους τους πρωταγωνιστές και παράγοντές τους. Η προσπάθεια αποϊδεολογικοποίησης της αρχιτεκτονικής τού λεγόμενου Τρίτου Ράιχ με το πρόσχημα της «αυτονομίας» είναι άτοπη και, σε τελευταία ανάλυση, απενοχοποιητική.

Ένα πρόσθετο πρόβλημα, το οποίο απασχολεί την έρευνα, είναι η απουσία κατά την περίοδο του ναζισμού ενός ενιαίου στυλ με γενική ισχύ και, αντ' αυτού, η ταυτόχρονη και παράλληλη ύπαρξη μιας σειράς διαφορετικών τάσεων. Ορισμένοι ερευνητές διακρίνουν σε αυτές τις τάσεις συνέχειες προσεγγίσεων, ήδη ενεργών στα χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης ή ακόμη και πριν από αυτή. Το συμπέρασμά τους είναι ότι το 1933 δεν αποτέλεσε τομή στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, αλλά συνέχεια προηγούμενων κατευθύνσεων. «Έτσι, για το 1933 πρέπει να τονιστεί περισσότερο η συνέχεια παρά η τομή», γράφει χαρακτηριστικά ο Peter Reichel, «πάντως σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό –συνεχίζει– από ό,τι αυτό έγινε μέχρι τώρα κατανοητό από μια ασπρόμαυρη ηθικολογική σκοπιά». Ο Reichel ωθεί το επιχείρημά του ως την έσχατη συνέπεια, ισχυριζόμενος ότι επί εθνικοσοσιαλισμού επικρατούσε «κάποιος μορφής αρχιτεκτονικός πλουραλισμός».⁹ Πώς όμως αυτός ο πλουραλισμός υπήρξε δυνατός κάτω από συνθήκες δικτατορίας και ιδεολογικής ισοπέδωσης, παραμένει γρίφος που ο Reichel αφήνει αναπάντητο. Εξυπακούεται, μετά από όλα αυτά, ότι ο Reichel αρνείται την ύπαρξη μιας διακριτής εθνικοσοσιαλιστικής αρχιτεκτονικής.

Είναι πρόδηλο ότι η εθνικοσοσιαλιστική αρχιτεκτονική, όπως εξάλλου και ο ίδιος ο εθνικοσοσιαλισμός, δεν προέκυψε εκ του μηδενός, και εξίσου ισχύει ότι η εθνικοσοσιαλιστική αρχιτεκτονική δεν διακρίνεται για τη στιλιστική της ενότητα. Πώς θα μπορούσε άλλωστε να συμβαίνει κάτι τέτοιο; Ποιο ιδεολογικό θεμέλιο θα μπορούσε να είναι τόσο στέρεο και ισχυρό, ώστε από εκεί να εκπηγώσει μια γενική και δομημένη σε σταθερούς μορφοπλαστικούς κανόνες καλλιτεχνική ευαισθησία, μια στιλιστική ενότητα δηλαδή, που στην ιστορία της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής είχε να εμφανιστεί από την εποχή του Μπαρόκ; Ίσως ο Αδόλφος Χίτλερ να υποστήριζε ότι η ενότητα του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος ήταν σκληρή σαν πέτρα, και η αρχιτεκτονική του λεγόμενου Τρίτου Ράιχ η πέτρινη έκφραση της ενότητας αυτής (**εικ. 4α,β**). Όμως ο εθνικοσοσιαλισμός στην πραγματικότητα δεν αποτελούσε ένα συνεκτικό ιδεολογικό οικοδόμημα: ήταν ένα συνουθύλευμα διαφόρων ιδεολογικών παραδόσεων. Δεν ήταν πέτρα όπως ήθελε ο Χίτλερ, αλλά μια μάλλον άμορφη, εύπλαστη μάζα στην οποία συνυπήρχαν ετερόκλητες ιδέες, οι περισσότερες από τις οποίες εμφανίζονταν επιπλέον παραμορφωμένες, επανασηματοδοτημένες ή και εντελώς παραχαραγμένες. Έτσι, στα λεγόμενα των προπαγανδιστών τού καθεστώτος απαντάται ταυτόχρονα, αφενός ένας προγραμματικός αντιμοντερνισμός, η χίμαιρα της αποκατάστασης παραδοσιακών, προνεωτερικών κοινωνικών σχέσεων και τρόπων ζωής, η ιδεολογία του «αίματος και εδάφους» (Blut und Boden)¹⁰, στη βάση της οποίας θα αναπτυσσόταν μια δήθεν εξαγνισμένη, αποκαθαρμένη από φυλετικά αλλότρια στοιχεία λαϊκή κοινότητα· αφετέρου, στην ακριβώς αντίθετη πλευρά, μια παραληρηματική σχεδόν λατρεία της σύγχρονης τεχνολογίας, με την αρωγή της οποίας θα εκπληρωνόταν η προσδοκία, το πυρετικό όνειρο της παγκόσμιας κυριαρχίας, που ήταν και ο στρατηγικός στόχος του καθεστώτος. Αυτό το ιδιόμορφο μείγμα κοινωνικής οπισθοδρομικότητας και τεχνολογικής ευφορίας ως προς τις συνέπειές του για την τέχνη, ο υπουργός προπαγάνδας του Χίτλερ, Joseph Goebbels, το συνόψισε στην εμβληματική φόρμουλα του «ατσάλινου ρομαντισμού»: «Η γερμανική τέχνη της επόμενης δεκαετίας –έλεγε– θα είναι ηρωική, θα είναι ατσάλινα ρομαντική, θα είναι αντικειμενική, απαλλαγμένη από κάθε συναισθηματισμό, θα είναι παθιασμένα εθνική, θα προσκαλεί στο καθήκον και θα είναι δεσμευτική –ή δεν θα υπάρξει καθόλου».¹¹ Ο Τόμας Μαν μετά τον πόλεμο περιέγραψε αυτό το γκροτέσκο

λεκτικό αμάλγαμα με μεγάλη ευστοχία, αποκαλώντας το «ψευτορομαντισμό υψηλής τεχνολογίας».¹² Κανένα από τα επιμέρους συστατικά του δεν ήταν επινοήση των ναζί.



(Εικ. 4α,β) Albert Speer, Πεδίο του Zeppelin, Νυρεμβέργη (α). Το πεδίο ήταν τμήμα εγκαταστάσεων που ξεκινούσαν στον βορρά με το Πεδίο του Άρεως (Märzfeld), ένα εκτεταμένο γήπεδο επίδειξης στρατιωτικών ασκήσεων. Εκεί, με κατεύθυνση προς τον νότο, είχε την αφετηρία της μια οδός παρελάσεων μήκους 2 χλμ. που, γεφυρώνοντας τις δυο όχθες μιας τεχνητής λίμνης, κατέληγε στο Μέγαρο Πολιτιστικών και Συνεδριακών Εκδηλώσεων. Στις δυο πλευρές αυτής της οδού βρίσκονταν στα ανατολικά το Μεγάλο Στάδιο και δυτικά το Πεδίο Zeppelin. Στη μια στενή πλευρά του Πεδίου βρισκόταν το βήμα, απ' όπου ο φύρερ απευθυνόταν στις μάζες του κόμματος και οι κερκίδες των επισήμων (β). Στην απέναντι πλευρά και στις δυο μακρές πλευρές του γηπέδου υπήρχαν επίσης κερκίδες, που διακόπτονταν από πύργους που έφεραν κοντάρια για τις σημαίες. Οι κερκίδες πρόσφεραν συνολικά θέση σε 120.000 θεατές. Το ίδιο το πεδίο είχε χωρητικότητα άλλων 90.000 σε σχηματισμό παρέλασης. Οι συγκεντρώσεις έκλειναν με στρατιωτική μουσική και με ένα φωτιστικό θέαμα επινοημένο από τον Speer, κατά το οποίο δεκάδες προβολείς, τοποθετημένοι εν σειρά, έριχναν φως στραμμένοι από τη γη στον ουρανό: ο «Καθεδρικός του Φωτός» (Lichtdom), όπως αποκαλούσε το θέαμα ο Speer.

Ο ρατσισμός βρισκόταν στην ημερήσια διάταξη της ευρωπαϊκής πολιτικής σκέψης, οπωσδήποτε από τα μέσα του 19ου αιώνα· ο αντιμοντερνισμός, με τη μορφή κυρίως της λεγόμενης συντηρητικής επανάστασης¹³ και του «πολιτισμικού πεσιμισμού»¹⁴, βρισκόταν στο γερμανικό προσκήνιο δεκαετίες πριν την ανάληψη της εξουσίας από τους ναζί το 1933, ενώ η ιδεολογία της προόδου (με πυρήνα την τεχνολογική εξέλιξη) μετρούσε την ίδια εποχή πάνω από εκατό χρόνια ζωής. Η ιδιομορφία της ιδεολογίας των ναζί οφειλόταν στη μείξη και την ταυτόχρονη ισχύ αυτών των αντιφατικών τάσεων, και το κρίσιμο στοιχείο είναι ότι αυτό γινόταν από το 1933 και μετά στο πλαίσιο μιας κοινωνίας ισοπεδωμένης, όπου η εν λόγω ιδεολογία ήταν διατεταγμένη, επιβεβλημένη αυταρχικά από τα πάνω, ως ιδεολογία κρατική που επικυρωνόταν με τη βία όπου και όταν αυτή αμφισβητούνταν. Το να μιλά κανείς στην προκειμένη περίπτωση περί «πλουραλισμού» είναι τουλάχιστον παράδοξο.

Τη μείξη των κατευθύνσεων και τη σχέση συνέχειας και τομής στην περιοχή των τεχνών και της αρχιτεκτονικής του λεγόμενου Τρίτου Ράιχ, ο Gerhard Fehl αποκαλεί πιο καίρια «προγραμματικό εκλεκτικισμό»,¹⁵ εννοώντας κάποιας μορφής στιλιστική πολυσυλλεκτικότητα, στον βαθμό που, όπως λέει ο Fehl, οι ναζί απέφυγαν συνειδητά τη δέσμευση σε ένα και μοναδικό «νέο στιλ», επιλέγοντας, αντ' αυτού, τρεις-τέσσερις διαφορετικές αρχιτεκτονικές εκδοχές και εισάγοντας ταυτόχρονα -και αυτό είναι το χαρακτηριστικό στοιχείο του εγχειρήματος- μια «στιλιστική ιεραρχία» ανάλογη με την ιεραρχία των κτιριακών τύπων και των αξιών που αυτοί καλούνταν κάθε φορά να μεταδώσουν. Οι εκδοχές αυτές επίσης δεν ήταν επινοήσεις των ναζί αρχιτεκτόνων, αλλά συνυπήρχαν με όρους συγχρονίας και παραλληλίας -όχι όμως ιεραρχίας- ως τάσεις ήδη στα χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Μια παραπέρα ιδιομορφία του ναζιστικού εγχειρήματος είναι ότι τα όρια αυτών των επιμέρους εκδοχών δεν ήταν ρευστά, αλλά απολύτως άκαμπτα και αδιαπέραστα. Εξάλλου τα στιλ αυτά εμφανίζονταν με νέες σημασιολογήσεις, εργαλειοποιημένα σύμφωνα με τους ιδεολογικούς στόχους των ναζί.

Το ερμηνευτικό μοντέλο του Fehl θεωρείται χρήσιμο και υιοθετείται σε γενικές γραμμές στις παρατηρήσεις

που ακολουθούν:

α) Στη χαμηλότερη βαθμίδα της στιλιστικής ιεραρχίας βρισκόταν μια απογυμνωμένη από τους κοινωνικούς της στόχους φονξιοναλιστική αρχιτεκτονική, που εφαρμοζόταν σχεδόν αποκλειστικά σε βιομηχανικά κτίρια και έργα με καθαρά χρηστική αποστολή.

β) Στην ενδιάμεση βαθμίδα βρισκόταν η παραδοσιακή αρχιτεκτονική του «αίματος και εδάφους», που είχε τις ρίζες της στις αρχές του αιώνα και εφαρμοζόταν επί Τρίτου Ράιχ στην αρχιτεκτονική κατοικίας, σε οργανωμένους οικισμούς αλλά και σε ιδρυματικά κτίρια της επαρχίας.

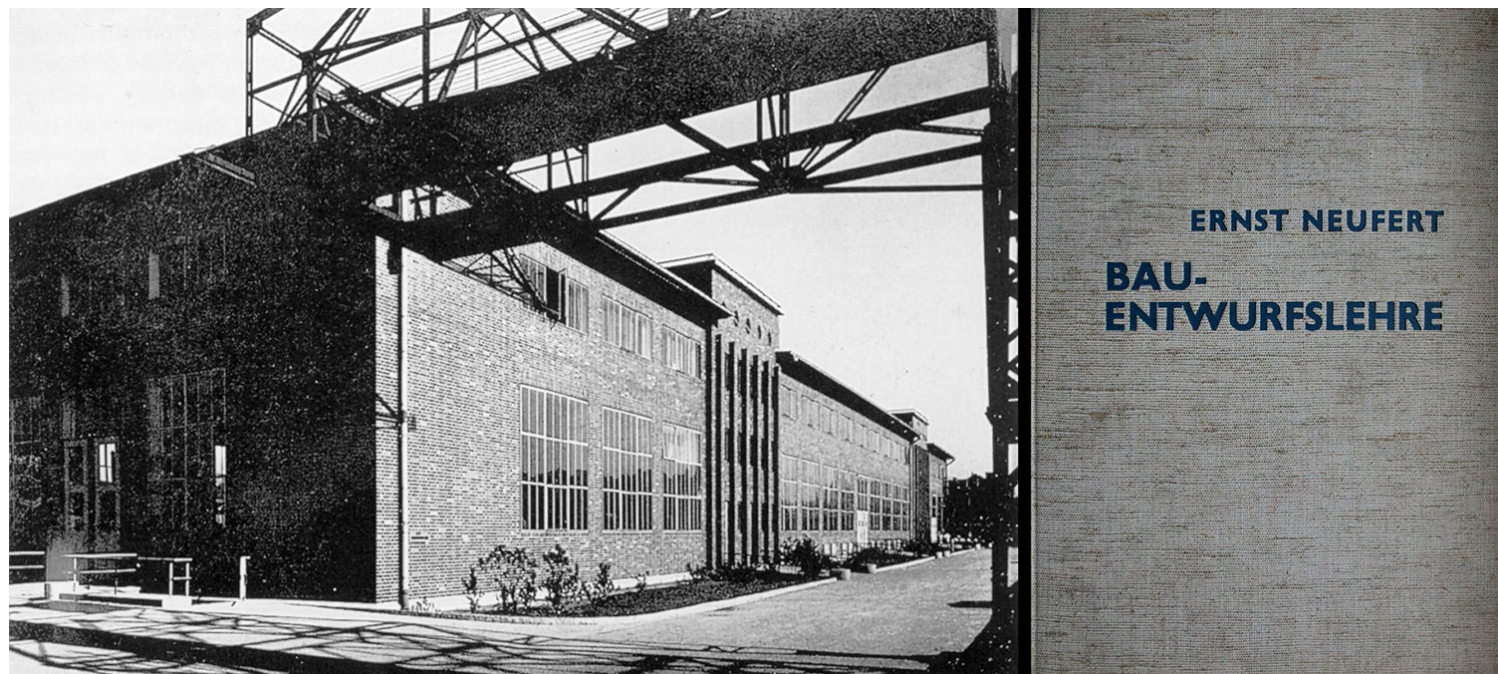
γ) Η υψηλότερη βαθμίδα συγκροτούνταν από την αντιπροσωπευτική μνημειακή αρχιτεκτονική ιστορικιστικής μορφολογίας, που εφαρμοζόταν σε μεγάλα κρατικά και κομματικά κτίρια και σχέδια του παρόντος αλλά και του μέλλοντος της «χιλιετούς αυτοκρατορίας».

Το μοντέρνο και ο ναζισμός

Η μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική ήταν από τη δεκαετία του 1920 ο αποδιοπομπαίος τράγος του εθνικοσοσιαλιστικού αντιμοντερνισμού. Αποτέλεσε αντικείμενο παθιασμένων, αταβιστικών σχεδόν, επιθέσεων, διασυρμών και διώξεων (εκεί όπου οι ναζί κατάφεραν να συμμαχήσουν με εθνολαϊκές [völkisch] και άλλες συντηρητικές δυνάμεις). Είναι γνωστή η περιπέτεια του Μπάουχαους, το οποίο για πολιτικούς λόγους υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει αρχικά τη Βαϊμάρη και κατόπιν το Ντέσσαου, για να καταλήξει εντέλει στο Βερολίνο, μετά την άνοδο των ναζί στην εξουσία. Η προπαγάνδα εναντίον της μοντέρνας τέχνης γενικά και της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ειδικότερα, συνεχίστηκε και κορυφώθηκε μετά το 1933. Στο συνέδριο του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος τον Σεπτέμβριο του 1934, ο Χίτλερ προσωπικά καθύβριζε το «καλλιτεχνικό και πολιτιστικό τραύλισμα –όπως έλεγε– των κυβιστών, φουτουριστών και ντανταϊστών», και τους κατηγορούσε συλλήβδην ως «διαφθορείς της τέχνης».¹⁶ Η μοντέρνα αρχιτεκτονική για τον Paul Schmitthenner, έναν από τους κύριους εκπροσώπους της λεγόμενης Σχολής της Στουτγάρδης, και ναζί της πρώτης ώρας, ήταν στιλ «φυλετικά αλλότριο», «μη γερμανικό και άσεμνο». Η Gerdy Troost, σύζυγος του Ludwig Troost, του πρώτου αρχιτέκτονα του φύρερ στην «πρωτεύουσα του κινήματος», δηλαδή το Μόναχο, χαρακτήριζε τη νέα αρχιτεκτονική «εβραϊκό πολιτισμικό μπολσεβικισμό», ενώ ο ιστορικός τέχνης Werner Hager ως «καμουφλαρισμένη μηδενιστική ανοησία».¹⁷ Πρακτική πολιτική συνέπεια αυτής της στάσης ήταν η άμεση ή έμμεση «απαγόρευση εργασίας» για πολλούς από τους καλλιτέχνες ή αρχιτέκτονες του μοντέρνου.

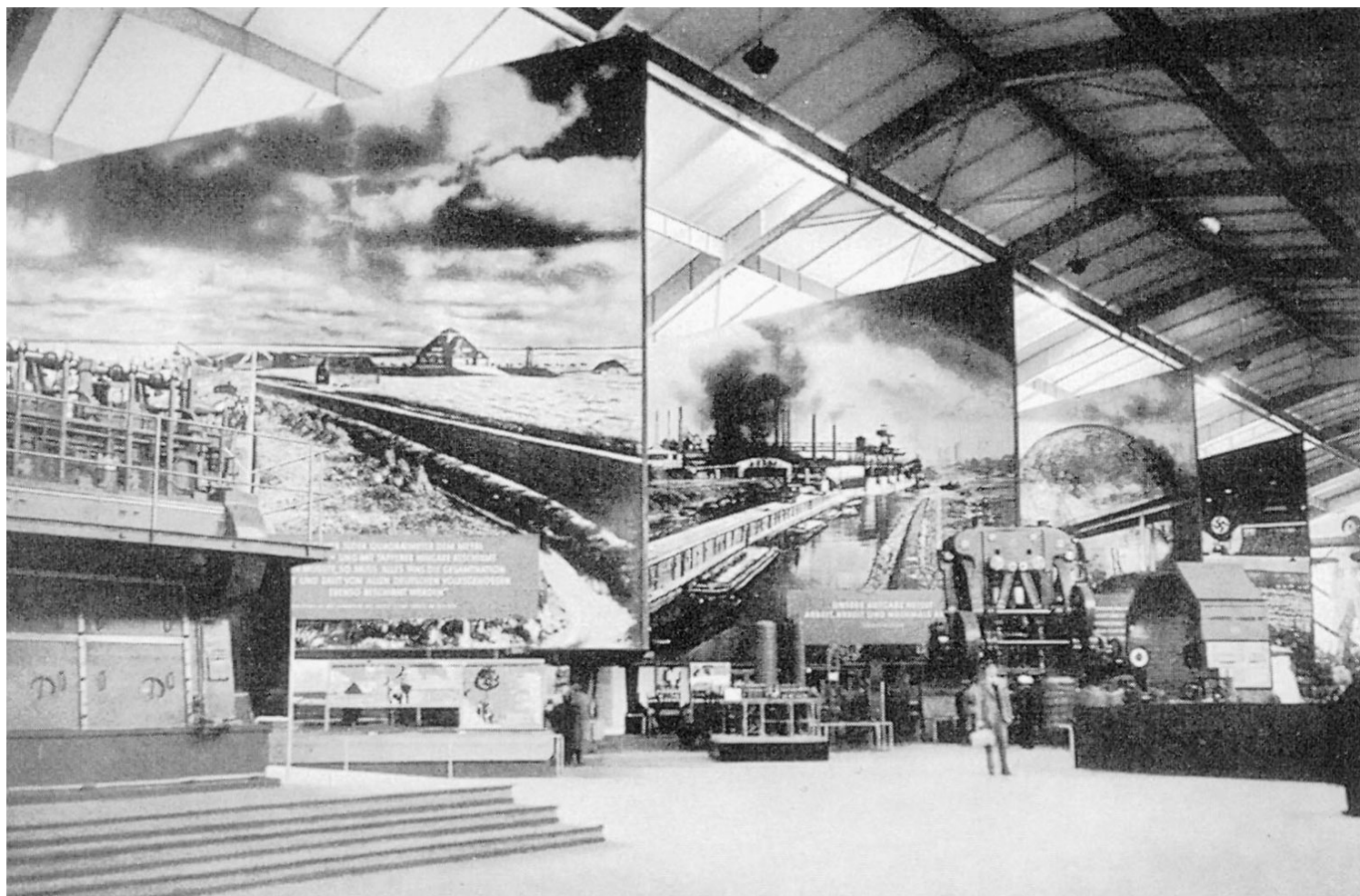
Κάποιοι απ' αυτούς επέλεξαν την εσωτερική μετανάστευση, την αποχή δηλαδή από κάθε δημόσια δραστηριότητα, άλλοι τη μετανάστευση στο εξωτερικό. Κάποιοι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας, ανάμεσά τους και οι εμβληματικές μορφές του Walter Gropius και του Ludwig Mies van der Rohe, επιχείρησαν, χωρίς επιτυχία, να συνδιαλλαγούν με το καθεστώς προσφέροντας μάλιστα τις υπηρεσίες τους σ' αυτό. Μόνο λιγότερο διάσημες προσωπικότητες του μοντέρνου προσανατολισμού κατάφεραν να επιβιώσουν επαγγελματικά κάτω από τις ναζιστικές συνθήκες. Το προνομιακό πεδίο απασχόλησης που τους προσφέρθηκε ήταν η βιομηχανική αρχιτεκτονική: υπάρχουν πολλά σχετικά παραδείγματα.

Ο Ernst Neufert, σπουδαστής στο Μπάουχαους και πρώην συνεργάτης του Gropius, σχεδίασε επί ναζισμού πληθώρα βιομηχανικών εγκαταστάσεων· μεταξύ άλλων και το εργοστάσιο μηχανών στο Hagenuk, στα περίχωρα του Βερολίνου (1940). Το 1936 συνέγραψε το εγχειρίδιο Bauentwurfslehre που γνώρισε μεγάλη εκδοτική επιτυχία.¹⁸ **(εικ. 5α,β)** Το 1939 ο Albert Speer τού ανέθεσε την εκπόνηση μεθόδων εξορθολογισμού της αρχιτεκτονικής παραγωγής, μέσω της θέσπισης προτύπων κυρίως για κτιριακούς τύπους κατοικίας και βιομηχανίας, δραστηριότητα που από το 1943 ο Neufert άσκησε από διευθυντική θέση. Τέλος, από το 1943 διατέλεσε συνεργάτης του Albert Speer στο επιτελικό γραφείο ανοικοδόμησης πόλεων κατεστραμμένων από τις βόμβες. Επίσης, το αρχιτεκτονικό γραφείο του Herbert Rimpl έγινε κατ' εξοχήν τόπος συγκέντρωσης πρώην σπουδαστών του Μπάουχαους (Gerd Balzer, Wilhelm Hess, Hubert Hoffmann, Max Enderlein, Fritz Koch, Pius Pahl, Walter Tralau, Gerhard Weber). Το γραφείο, ειδικευμένο σε κτίρια βιομηχανίας, είχε υποκαταστήματα σε ολόκληρο το Ράιχ και διέθετε μια δύναμη 700 συνεργατών. Μοντερνιστές, όπως ο Pius Pahl (εργοστάσιο μεταλλουργίας στο Λιντς, 1941-42) ή ο Heinrich Bormann (εργοστάσιο κατεργασίας ατσαλιού στο Salzgitter), ήταν υπεύθυνοι για τον σχεδιασμό μιας σειράς κτιρίων του γραφείου του Rimpl.



(Εικ. 5α,β) α. Ernst Neufert, Εργοστάσιο Μηχανών στο Hagenwerk, 1940. β. Ernst Neufert, *Bauentwurfslehre*, Bauwelt-Bücher, Βερολίνο 1936.

Ένας άλλος μοντερνιστής, ο Egon Eiermann, ο οποίος μετά τον πόλεμο αναδείχτηκε σε μια από τις κυρίαρχες μορφές της (δημοκρατικής) δυτικογερμανικής αρχιτεκτονικής (με έργα όπως η νέα Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche στο Βερολίνο, το Γερμανικό περίπτερο στη Διεθνή Έκθεση των Βρυξελλών και η Πρεσβεία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στην Ουάσιγκτον), επί εθνικοσοσιαλισμού ασχολήθηκε ανάμεσα στα άλλα με βιομηχανική αρχιτεκτονική (εργοστάσιο πυροσβεστικού εξοπλισμού Total στο Apolda της Θουριγγίας, 1937), ενώ για τη μεγάλη έκθεση προπαγάνδας «Gebt mir vier Jahre Zeit» («Δώστε μου τέσσερα χρόνια καιρό») που διοργανώθηκε στο Βερολίνο το 1937, ο Eiermann σχεδίασε την κύρια αίθουσα η οποία ανάμεσα στα άλλα περιείχε και ένα πορτρέτο του Χίτλερ ύψους 18 μέτρων (εικ. 6). Θα μπορούσαν να προστεθούν και πολλά άλλα παραδείγματα για να δείξουν ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν ήταν διόλου απρόσβλητη απέναντι στην οικειοποίησή της από τους ναζί και το ίδιο ισχύει για μια σειρά εκπροσώπων της.¹⁹ Εκείνο όμως που κάνει την παραπάνω δραστηριότητα των μοντερνιστών ακόμη πιο αξιοπρόσεκτη, είναι το γεγονός ότι τα κτίρια που σχεδίαζαν αφορούσαν χρήσεις οι οποίες βρίσκονταν σε άμεση συνάρτηση με τα πολεμικά προγράμματα των ναζί. Ουσιαστικά επρόκειτο για στρατιωτικές ή στρατιωτικοποιημένες παραγωγικές μονάδες. Είναι πρόδηλο ότι ο μοντερνισμός αυτός ήταν κολοβωμένος, αποστερημένος από την κοινωνική προγραμματική του στόχευση. Κάτω από αυτή την προϋπόθεση –ως τεχνολογική επίδοση στην υπηρεσία της βιομηχανίας γενικά και της πολεμικής βιομηχανίας ειδικότερα– ήταν αποδεκτός από το καθεστώς, ενίοτε και ως αισθητική πρόταση. «Ο εθνικοσοσιαλισμός –έλεγε ο Goebbels το 1939– κατόρθωσε το θαύμα να εμψυχήσει στην τεχνολογία αυτού του αιώνα, που είχε βάλει για στόχο της την υποδούλωση του ανθρώπου, νέα πνοή, και να την εμποτίσει με το πνεύμα όχι μόνο της σκοπιμότητας αλλά και του αισθητικού κάλλους»²⁰, υπό το αυστηρό καθεστώς της ιεραρχίας των στυλ, εξυπακούεται! Με παρόμοιο τρόπο και ακόμη πιο απερίφραστα εκφραζόταν σχετικά ο ίδιος ο Χίτλερ. Στη διάρκεια μιας επίσκεψης στα εργοστάσια Hermann Göring στο Λιντς της Αυστρίας, στράφηκε κάποια στιγμή προς τον Albert Speer που τον συνόδευε για να του πει: «Εδώ πέρα οι συνθήκες είναι τελείως διαφορετικές απ' ό,τι στο κομματικό μας φόρουμ. Εκεί έκφραση της νέας τάξης είναι ο δωρικός μας ρυθμός, εδώ όμως αρμόζει η τεχνολογική λύση.»²¹



(Εικ. 6) Egon Eiermann, «Gebt mir vier Jahre Zeit», Βερολίνο 1937.

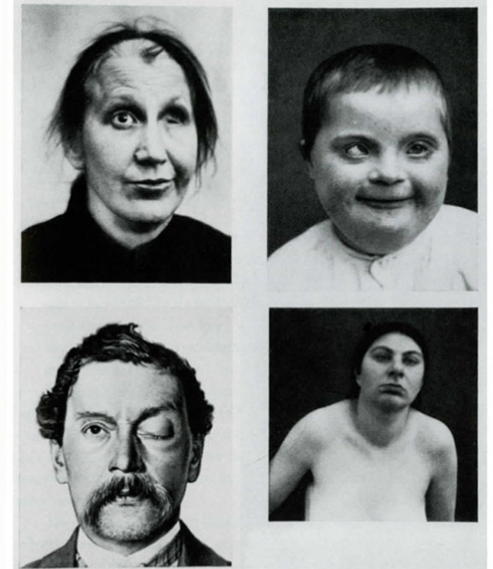
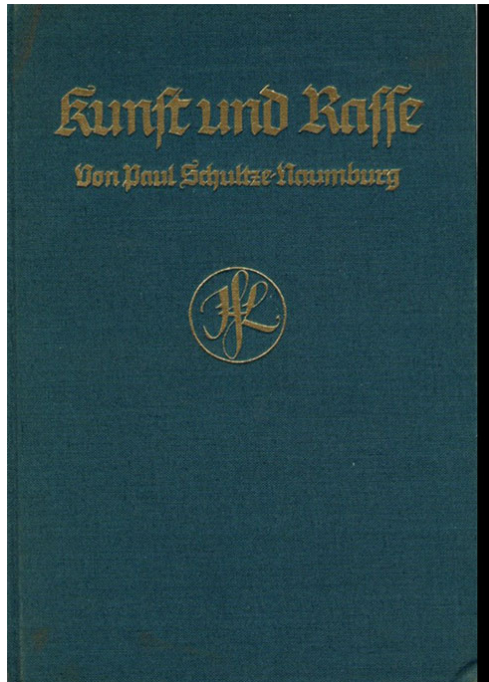
Παράδοση, ράτσα και στυλ

Ο Χίτλερ κρατούσε αποστάσεις από την ενδιάμεση βαθμίδα της στιλιστικής ιεραρχίας. Αντιμετώπιζε με κάποια καχυποψία τις αξιώσεις των ιδεολόγων της παραδοσιοκρατίας για πολιτισμική ηγεμονία στο πλαίσιο του καθεστώτος. Κατά βάση επρόκειτο για τους εκπροσώπους της «Αγωνιστικής Ένωσης για τον Γερμανικό Πολιτισμό» («Kampfbund für Deutsche Kultur»), μιας οργάνωσης που με πρόεδρο τον Alfred Rosenberg δρούσε μέσα στους κόλπους του ναζιστικού κόμματος και που είχε ως στόχο της την «αποκατάσταση» μιας προνεωτερικής κουλτούρας στη βάση παραδοσιακών συνθηκών ζωής και κοινωνικών αξιών. Στο συνέδριο του κόμματος του 1934, πέρα από τους μοντέρνους «διαφθορείς», ο Χίτλερ κατήγγειλε και τους «αγωνιστές της κουλτούρας» και τους χαρακτήρισε ως κίνδυνο: «Κατά δεύτερο λόγο το εθνικοσοσιαλιστικό κράτος –διακήρυσσε– πρέπει να προφυλαχθεί από την ξαφνική εμφάνιση των οπισθοδρομικών στοιχείων, που θέλουν να φορτώσουν την εθνικοσοσιαλιστική επανάσταση με τις αλλόκοτες ρομαντικές φαντασιώσεις τους περί "γερμανικής τέχνης" σαν δεσμευτική κληρονομιά για το μέλλον.»²² Ωστόσο, θα ήταν λάθος να υποθέσει κανείς ότι μεταξύ των «αγωνιστών της κουλτούρας» και της επίσημης ναζιστικής ιδεολογίας υπήρχε αγεφύρωτη αντίθεση. Διότι η ναζιστική ιδεολογία, όπως και εκείνη των «αγωνιστών της κουλτούρας», μοιράζονταν τις ίδιες βασικές εθνολαϊκές (völkisch)-αντισιμητικές ιδέες και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο οι αντιλήψεις περί προνεωτερικής παλινόρθωσης βρήκαν ευρύ πεδίο πρακτικής εφαρμογής στο «Τρίτο Ράιχ». Συνυπήρχαν με τις τάσεις επιθετικού εκσυγχρονισμού της οικονομίας και της κοινωνίας, η επικράτηση των οποίων ήταν προϋπόθεση για την πραγματοποίηση του στόχου της παγκόσμιας κυριαρχίας. Εξάλλου η ιδεολογία του «αίματος και εδάφους» που πρόσβευαν ένθερμα οι «αγωνιστές της κουλτούρας», είχε προλειάνει το έδαφος για την άνοδο του ναζισμού και την κατάληψη της εξουσίας από τον Χίτλερ.

Ακόμα και μετά τη διάλυση του «Kampfbund» το 1937 και την ενσωμάτωσή του στο Γερμανικό Μέτωπο Εργασίας (Deutsche Arbeitsfront), και ειδικά στην οργάνωση «Kraft durch Freude» (Ισχύς δια της Χαράς) που δρούσε υπό τη σκέπη του, ο εθνολαϊκός (völkisch) τραντισιοναλισμός παρέμεινε ένα από τα βασικά ιδεολογικά στηρίγματα του καθεστώτος. Ιστορικά, στην αρχιτεκτονική, η παραδοσιοκρατική τάση είχε τις ρίζες της στην ίδρυση το 1904 του «Συνδέσμου για την Προστασία της Πατρίδας» (Heimatschutz). Ο Σύνδεσμος ήταν αντίδραση στον καλπάζοντα εκμοντερνισμό της κοινωνίας καθ' όλο τον 19ο αιώνα: ιδιαίτερη έμφαση έδινε στην κριτική της αστικοποίησης, ενώ πρόσβευε το χειροτεχνικό πρότυπο στην

παραγωγή των προϊόντων του υλικού πολιτισμού. Μετά το 1907 έδρασε υπό τη στέγη της οργάνωσης «Deutscher Werkbund» ως συντηρητική του πτέρυγα.

Ένας από του κύριους εκπροσώπους της εθνολαϊκής (völkisch)-τραντισιοναλιστικής τάσης ήταν χωρίς αμφιβολία ο αρχιτέκτονας Paul Schultze-Naumburg, συγγραφέας του 9τομου έργου *Kulturarbeiten* (*Εργασίες Πολιτισμού*, 1910-1917), συνιδρυτής του «Συνδέσμου για την Προστασία της Πατρίδας» και του «Deutscher Werkbund» και διευθυντής από το 1930 της Σχολής Καλών Τεχνών της Βαϊμάρης. Οι θέσεις του βρήκαν την πιο χτυπητή τους έκφραση στο βιβλίο του *Τέχνη και Ράτσα* (**εικ. 7α,β**) που εκδόθηκε το 1928.²³ Η βασική σκέψη που διατύπωνε ο Schultze-Naumburg στο βιβλίο αυτό, ήταν ότι ο καλλιτέχνης δημιουργεί «σύμφωνα με τον εγγενή νόμο της σωματικότητάς του». Η εν λόγω «σωματική αρχή», συνέχιζε, είναι στενά συνδεδεμένη με τη ράτσα στην οποία ανήκει. Γι' αυτό και η έρευνα των καλλιτεχνικών φαινομένων «με τη βοήθεια της ρατσιστικής θεωρίας και των νόμων της κληρονομικότητας», δεν είναι μόνο επιτρεπτή αλλά και επιβεβλημένη.



Figures 3–4
Juxtaposition of works of “degenerate” art by Karl Schmidt-Rottluff and Amedeo Modigliani and photographs of facial deformities, from Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, 1928.

(Εικ. 7α,β) α. Paul Schultze-Naumburg, *Τέχνη και Ράτσα*. β. σ. 90-91 του βιβλίου.

Ο Schultze-Naumburg εφάρμοσε τη «μέθοδο» αυτή ιστορικά, και αναλύοντας μια σειρά έργων ζωγραφικής και γλυπτικής κατέληξε στο συμπέρασμα ότι, από τη «φυλετική ακμή» της ελληνικής αρχαιότητας μέχρι και την τέχνη του 19ου αιώνα, στις τέχνες κυριαρχούσε το «βόρειο σωματικό ιδεώδες». Τα πράγματα όμως άλλαξαν με την εμφάνιση του μοντέρνου: «Στη γερμανική τέχνη η αναπαράσταση του βόρειου ανθρώπου απαντάται πλέον μόνο ως σπάνια εξαίρεση (...). Στην αναπαράσταση του ανθρώπου κυριαρχούν ξένα, εξωτικά χαρακτηριστικά. Παρατηρείται μια ισχυρή τάση να αποφεύγεται η παράσταση των πλέον ευγενών χαρακτηριστικών του τύπου αυτού, και να προτιμώνται γνωρίσματα που μοιάζουν, πέρα από κάθε αμφιβολία, με εκείνα των πρωτόγονων, συμπεριλαμβάνοντας μέχρι και τις πιο απαίσιες γκριμάτσες των ανθρώπων των σπηλαίων. Επιπλέον, παρατηρούμε παντού μια κλίση προς τα φαινόμενα εκφυλισμού, όπως αυτά είναι γνωστά από τις στρατιές των ξεπεσμένων, των αρρώστων και των ανάπηρων». Ακολουθούσε σειρά εικονικών συγκρίσεων, όπου εμφανίζονταν δίπλα-δίπλα έργα μοντέρνων καλλιτεχνών με θέμα την ανθρώπινη μορφή από τη μια, φωτογραφίες ανθρώπων με σωματικές δυσπλασίες από την άλλη. Πάνω σε παρόμοια «επιχειρήματα» στηρίχτηκε εννιά χρόνια αργότερα η έκθεση «Εκφυλισμένη Τέχνη» («Entartete Kunst», **εικ. 8**), που διοργανώθηκε στο Μόναχο με σκοπό τον διασυρμό της μοντέρνας τέχνης, εμφανίζοντάς την ως τέχνη φυλετικά ξένη προς τον γερμανικό λαό.²⁴ Η υπαγωγή κάποιου καλλιτέχνη στην κατηγορία της «Εκφυλισμένης Τέχνης» συνεπέφερε απαγόρευση άσκησης της τέχνης του, ενδεχομένως δήμευση/αρπαγή των έργων του και, στη χειρότερη περίπτωση, δίωξη του ίδιου από τις αρχές.



(Εικ. 8) Κατάλογος της έκθεσης «Εκφυλισμένη Τέχνη» που διοργανώθηκε από τους ναζί στο Μόναχο το 1937.

Ο Schultze-Naumburg δεν ήταν μονάχα θεωρητικός της ρατσιστικής τέχνης αλλά και πολιτικός, του οποίου οι παρεμβάσεις στόχευαν στην ανάσχεση της -κατά την άποψή του- κατρακύλας που είχαν πάρει οι τέχνες

στην εποχή του. Σε αυτό το πλαίσιο θεωρούσε ότι η αρχιτεκτονική είχε να διαδραματίσει έναν σημαντικό θετικό ρόλο. Στο αντίστοιχο κεφάλαιο του *Τέχνη και Ράτσα* παρουσιάζονται παραδείγματα αρχιτεκτονικής, που συνέβαλαν στην έξοδο από την οικιστική μιζέρια (η οποία, κατά την άποψη του συγγραφέα, συναρτώταν άμεσα με το φαινόμενο της σύγχρονης πόλης και ιδιαίτερα της μεγαλούπολης) και την αποκατάσταση «υγιών» συνθηκών ζωής και κατοικίας. Ήταν παραδείγματα τα οποία συνδύαζαν μικροαστικά ιδεώδη ιδιωτικής ζωής και επαρχιώτικη σεμνότητα με μεσαιωνικού ύφους οικιστικά πρότυπα, πλαισιωμένα από ένα κατά το δυνατόν άθικτο και ειδυλλιακό φυσικό περιβάλλον. Ανάμεσά τους δέσποζαν έργα των Paul Schmitthenner και Paul Bonatz, των δυο αρχιτεκτόνων της Σχολής της Στουτγάρδης. Η αρχιτεκτονική τους φάνταζε στα μάτια του Schultze-Naumburg ως το ενδεδειγμένο αντίδοτο σε όλα τα φαινόμενα παρακμής και αποσύνθεσης και σε οτιδήποτε στεκόταν εμπόδιο στην αποκατάσταση της φυλετικής καθαρότητας. Η παραδοσιοκρατική αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από εντυπωσιακή συνέχεια από την εποχή της εμφάνισής της στις αρχές του αιώνα μέχρι τα χρόνια του ναζισμού.²⁵ Πάντως, μετά το 1933, εφαρμόστηκε πλέον με κρατική πρωτοβουλία η στήριξη στην αρχιτεκτονική κατοικίας και οικιστικών συνόλων, καθώς και στα οικιστικά έργα που σχεδιάζονταν στο πλαίσιο προγραμμάτων εποίκισμού των κατακτημένων εδαφών μετά το ξέσπασμα του πολέμου. Η αρχιτεκτονική αντιμετωπιζόταν ως εκκολαπτήριο της ηγεμονικής ράτσας, της φυλής εκείνων που επρόκειτο να αναδειχθούν σε κυρίαρχους του κόσμου. Η αποστολή της ήταν, όπως ανέφερε χαρακτηριστικά το πρόγραμμα του οικισμού της «συντροφιάς των SS» στη συνοικία Zehlendorf του Βερολίνου –η οποία είχε όλα τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής «αίματος και εδάφους»–, να λειτουργήσει ως μέσο «καλλιέργειας του γενετικού υλικού των εκλεκτών της φυλής» (**εικ. 9α,β**).

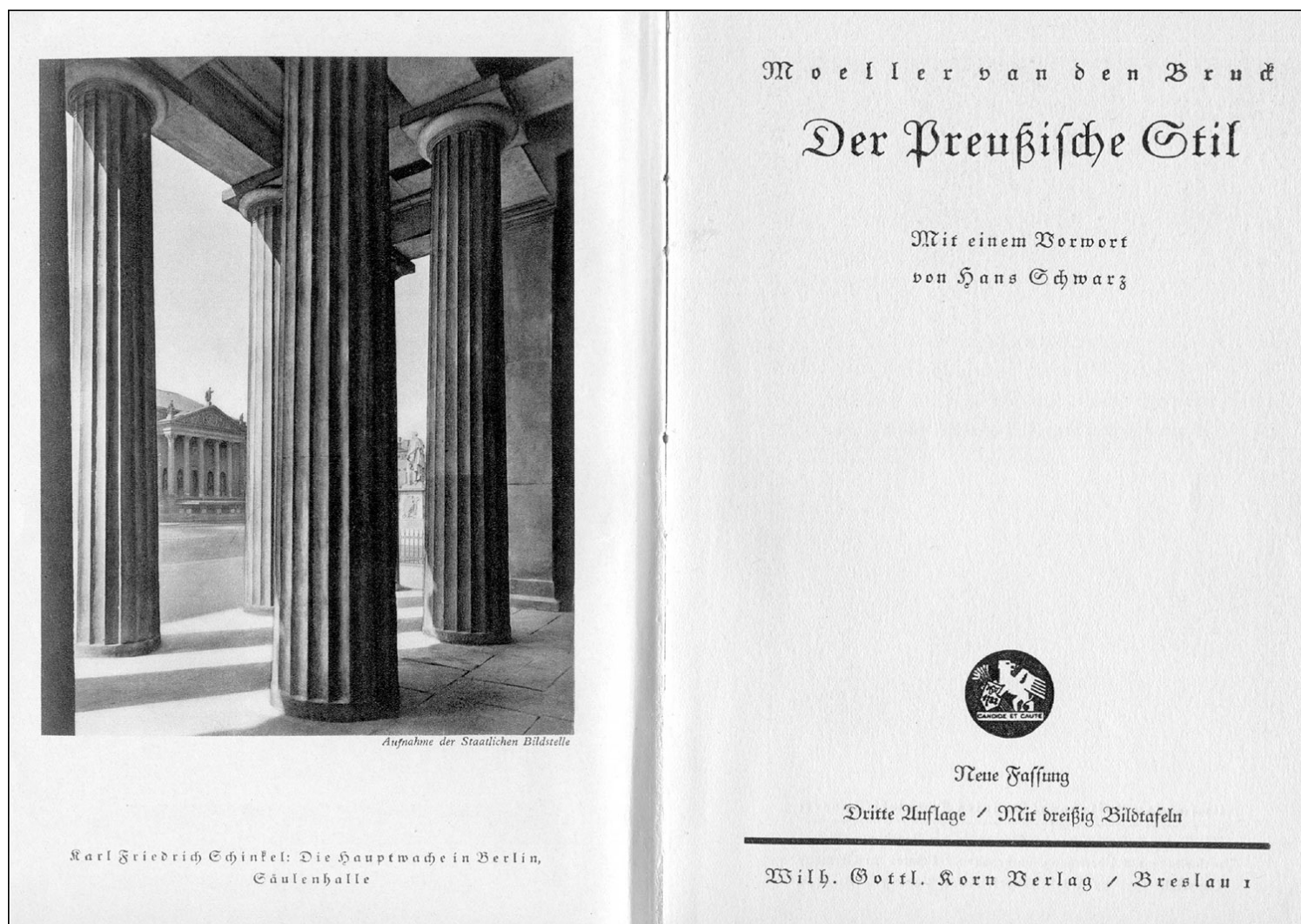


(Εικ. 9α,β) α. Οικισμός Kochenhof, Στουτγάρδη 1933. Τα σχέδια για τον οικισμό αυτό ξεκίνησαν το 1927-28 υπό τη διεύθυνση των Paul Bonatz, Paul Schmitthenner και Heinz Wetzel, κύριων εκπροσώπων της Σχολής της Στουτγάρδης. Η δίρριχτη στέγη και η ευρεία χρήση ξύλου ως οικοδομικού υλικού ήταν δεσμευτικοί κανόνες για ολόκληρο τον οικισμό. Πρόθεση ήταν η ανέγερση ενός συγκροτήματος που θα βρισκόταν στους αντίποδες του περίφημου μοντερνιστικού οικισμού Weißenhof του Deutschen Werkbund, που χτίστηκε το 1927 υπό τη διεύθυνση του Mies van der Rohe και από τον οποίο το Kochenhof χωριζόταν από απόσταση λίγων εκατοντάδων μέτρων αφενός, από ιδεολογική άβυσσο αφετέρου. Θα ήταν έκφραση της γερμανικής ταυτότητας, σε αντίθεση με τον διεθνιστικό προσανατολισμό του μοντερνιστικού παραδείγματος (από τις αντιδραστικές δυνάμεις της πόλης –και όχι μόνο– προσαπτόταν στο Weißenhof η κατηγορία του «πολιτισμικού μπολσεβικισμού»). Η Kochenhofsiedlung καταστράφηκε σχεδόν ολοσχερώς στον πόλεμο. β. SS-Kameradschaftssiedlung, Berlin-Zehlendorf (ο οικισμός που βρίσκεται σε χρήση ακόμη, ονομάζεται σήμερα Waldsiedlung Krumme Lanke). Προοριζόταν αρχικά για μέλη των κεντρικών υπηρεσιών των SS στο Βερολίνο και χτίστηκε από την κοινωφελή οικοδομική εταιρεία GAGFAH (Gemeinnützige Aktien-Gesellschaft für Angestellten-Heimstätten, που ιδρύθηκε το 1918 και υπάρχει και σήμερα με έδρα στο Λουξεμβούργο) σε συνεργασία με την «Κεντρική Υπηρεσία για Ζητήματα Ράτσας και Οικισμών» των SS το 1938-39. Τα σχέδια έγιναν από τον τεχνικό διευθυντή της GAGFAH, Hans Gerlach. Φωτογραφία: Landesdenkmalamt Berlin.

Νεκροφιλία και αρχιτεκτονική

Οι καταβολές της τρίτης και ανώτατης βαθμίδας του αρχιτεκτονικού προγράμματος των ναζί πρέπει να αναζητηθούν επίσης στην περίοδο που προηγήθηκε της επικράτησής τους. Το 1922 εκδόθηκε το βιβλίο *Το*

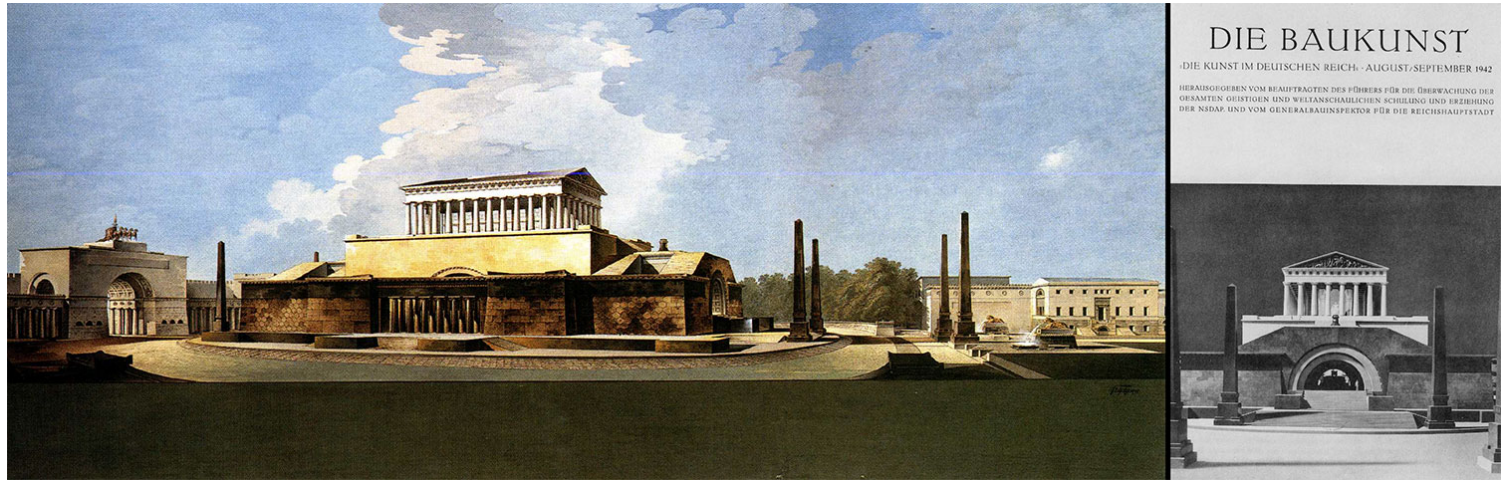
Τρίτο Ράιχ. Συγγραφέας του ήταν ο Arthur Moeller van den Bruck, ιστορικός του πολιτισμού και ένας από τους κύριους εκπροσώπους της λεγόμενης συντηρητικής επανάστασης. Η δικτατορία του Χίτλερ δανείστηκε από εκεί το όνομά της. Ο ίδιος συγγραφέας, έξι χρόνια νωρίτερα, είχε εκδώσει ένα βιβλίο αρχιτεκτονικής, το καλύτερό του έργο όπως λέγεται. Ο τίτλος του: *Το πρωσικό στυλ*.²⁶ (εικ. 10) Συχνά διαβάζει κανείς, ότι ο van den Bruck δεν χάρισε στους ναζί μόνο το όνομά τους αλλά και το στυλ τους. Αυτός ο ισχυρισμός δεν στερείται κάποιας βάσης. «Πρωσικό στυλ»: ο van den Bruck απέδιδε τον όρο αυτό σε ορισμένες εκφάνσεις του γερμανικού κλασικισμού του ύστερου 18ου αιώνα. Ως ηγετική του φυσιογνωμία θεωρούσε τον «θεϊκό» –όπως τον ονόμαζε ο ρομαντικός Wilhelm Heinrich Wackenroder– Friedrich Gilly. Περίπου 150 χρόνια μετά τον θάνατό του, ο Gilly αναδεικνυόταν πράγματι σε σούπερ σταρ των ναζί. Ο «μετανοήσας» μοντερνιστής Wassili Luckhardt, λίγο μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, σε άρθρο του με τίτλο «Από το πρωσικό στυλ στη νέα τέχνη του οικοδομείν»²⁷, έπλεκε το εγκώμιο του Πρώσου κλασικιστή και τον εμφάνιζε ως πρόδρομο της αρχιτεκτονικής του «Τρίτου Ράιχ». Ο θαυμασμός απέναντι στο πρόσωπό του έπαιρνε συχνά λατρευτικές διαστάσεις. «Στους Ολυμπιακούς αγώνες του 1936, η προτομή του, έργο του (Johann Gottfried) Schadow, δέσποζε και ήταν ορατή από μεγάλη απόσταση», έγραφε ο Alfred Rietdorf στη βιογραφία του αρχιτέκτονα, και συνέχιζε: «Η αναπαραγωγή της σε αφίσα τιμούσε τον Gilly ως ήρωα, εκφραστή του πιο ευγενούς αγώνα στο πεδίο των τεχνών».²⁸ Τέτοιου είδους υμνολογίες συνεχίζονταν μέχρι τα χρόνια του πολέμου· το αρχιτεκτονικό έργο του εκλαμβανόταν ως «προϋπόθεση της νέας μας αρχιτεκτονικής».



(Εικ. 10)

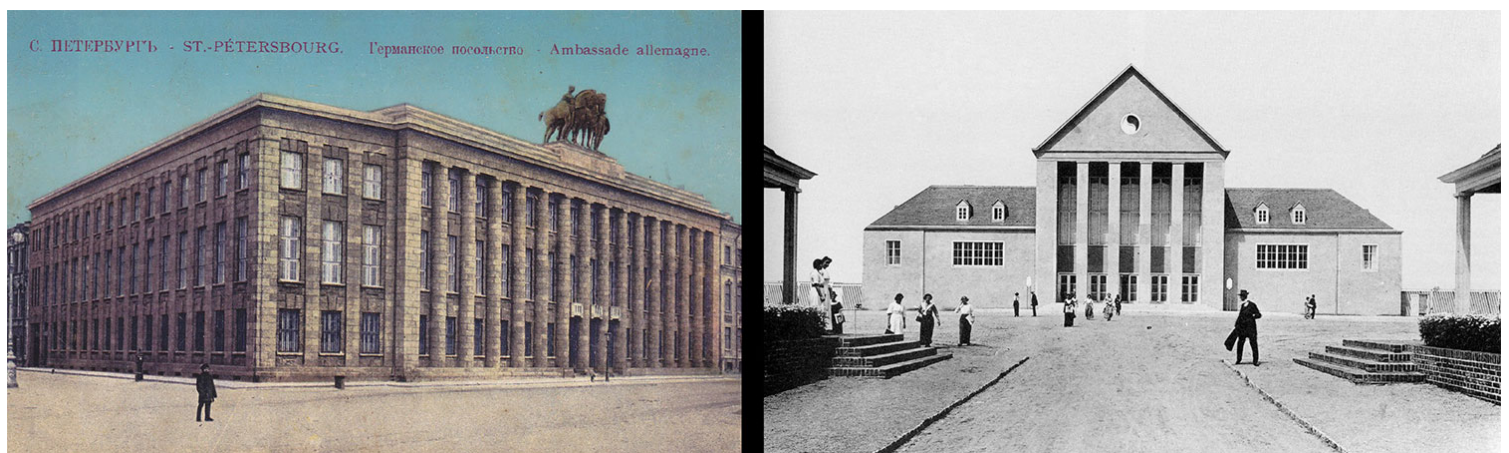
Κατόπιν διαταγής του Albert Speer, πρώτου αρχιτέκτονα του «φύρερ», κατασκευάστηκε πάνω σε σχέδια του Heinrich Johannes ογκώδης μακέτα του «Μνημείου για τον Φρειδερίκο» (1797, **εικ. 11α,β**), του πιο εμβληματικού (αν και απραγματοποίητου) έργου του Friedrich Gilly. Φωτογραφίες της δημοσιεύτηκαν το 1942 σε ειδικό τεύχος του περιοδικού «Η Τέχνη στο Γερμανικό Ράιχ».²⁹ Προλογίζοντας το τεύχος, ο Rudolf Wolters συσχέτιζε το έργο του Gilly με εκείνο του Speer. Ο Speer, σημείωνε, ήταν σίγουρα ο πιο τυχερός από τους δύο, «γιατί βρισκόταν στην υπηρεσία ενός από τους μεγαλύτερους εργοδότες της ιστορίας». Η ηρωοποίηση του Πρώσου αρχιτέκτονα από τους ναζί πρόδηλα στηριζόταν στην προεργασία που είχε κάνει ο Moeller van

den Bruck με το έργο του «Το πρωσικό στιλ». Κατά τον van den Bruck, το «Πρωσικό στιλ» ήταν κατεξοχήν πολιτικό στιλ. Οι ιδιότητες που το διέκριναν ήταν η φειδώ, η σκληρότητα, η απλότητα, το μεγαλείο, ο αντι-ρομαντισμός και η αντικειμενικότητα (Sachlichkeit). Επρόκειτο για αξίες τις οποίες ο van den Bruck συνιστούσε και για επίκαιρη χρήση, από την οποία μάλιστα προσδοκούσε μια συνολική ανανέωση σε πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο.



(Εικ. 11α,β) α. Friedrich Gilly, Μνημείο για τον Φρειδερίκο II στη Leipziger Platz του Βερολίνου. β. Εξώφυλλο του περιοδικού «Die Kunst im Deutschen Reich» με πλήρη φωτογραφική κάλυψη της μακέτας του έργου του Gilly που κατασκευάστηκε το 1942.

Οι απόψεις του van den Bruck δεν απείχαν πολύ από ορισμένες τάσεις της αρχιτεκτονικής του καιρού του, δηλαδή της εποχής του αυτοκράτορα Γουλιέλμου II, π.χ. τη μνημειακότητα της επίσημης αρχιτεκτονικής ενός Peter Behrens ή τον γυμνό από κάθε διάκοσμο κλασικισμό του Heinrich Tessenow (του οποίου μαθητής στο Πολυτεχνείο του Βερολίνου υπήρξε ο Albert Speer, **εικ. 12α,β**). Αυτό που προστέθηκε από τον van den Bruck ήταν η πολιτική διάσταση του κλασικισμού, ενός κλασικισμού που προφανώς απείχε πολύ από την «ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» («edle Einfach und stille Größe») του Johann Joachim Winckelmann και, τελικά, από την ίδια την αρχιτεκτονική του Friedrich Gilly. Ακριβώς αυτή η προτεραιότητα της πολιτικής είναι που τροφοδότησε και την εθνικοσοσιαλιστική ιδιοποίηση του κλασικισμού. Η παρατήρηση αυτή τεκμηριώνεται από τα λόγια του ίδιου του Χίτλερ, ο οποίος διατύπωνε απερίφραστα τη θέση αυτή «κοσμώντας» την με την απαραίτητη ρατσιστική ρητορική: «Δεν είναι παράξενο- έλεγε στο συνέδριο του κόμματος της Νυρεμβέργης το 1933- που κάθε πολιτικά ηρωική εποχή αναζητά στον τομέα της τέχνης γέφυρες προς ένα όχι λιγότερο ηρωικό παρελθόν. Οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι γίνονται τότε ξαφνικά οικείοι στους Γερμανούς, επειδή όλοι τους έχουν τις ρίζες τους στην ίδια αρχική ράτσα. Γι' αυτό και τα αθάνατα έργα των αρχαίων λαών ασκούν κάθε τόσο την ελκτική τους δύναμη στους φυλετικά συγγενείς τους απογόνους.»³⁰ Όπως τόνισε στον ίδιο λόγο του και όπως ήδη αναφέρθηκε ήδη, η τέχνη ήταν «μια υψηλή αποστολή εμπνέουσα φανατισμό». Η στροφή της τέχνης στις κλασικές καταβολές της δεν στόχευε συνεπώς στην καλλιέργεια του πνεύματος ούτε και των αισθήσεων όπως στην εποχή του Friedrich Gilly, αλλά στην επιβολή πολιτικού σκοταδισμού. Αποδέκτης της δεν θα ήταν το διαφωτισμένο υποκείμενο αλλά η άμορφη, ισοπεδωμένη πολιτικά μάζα.



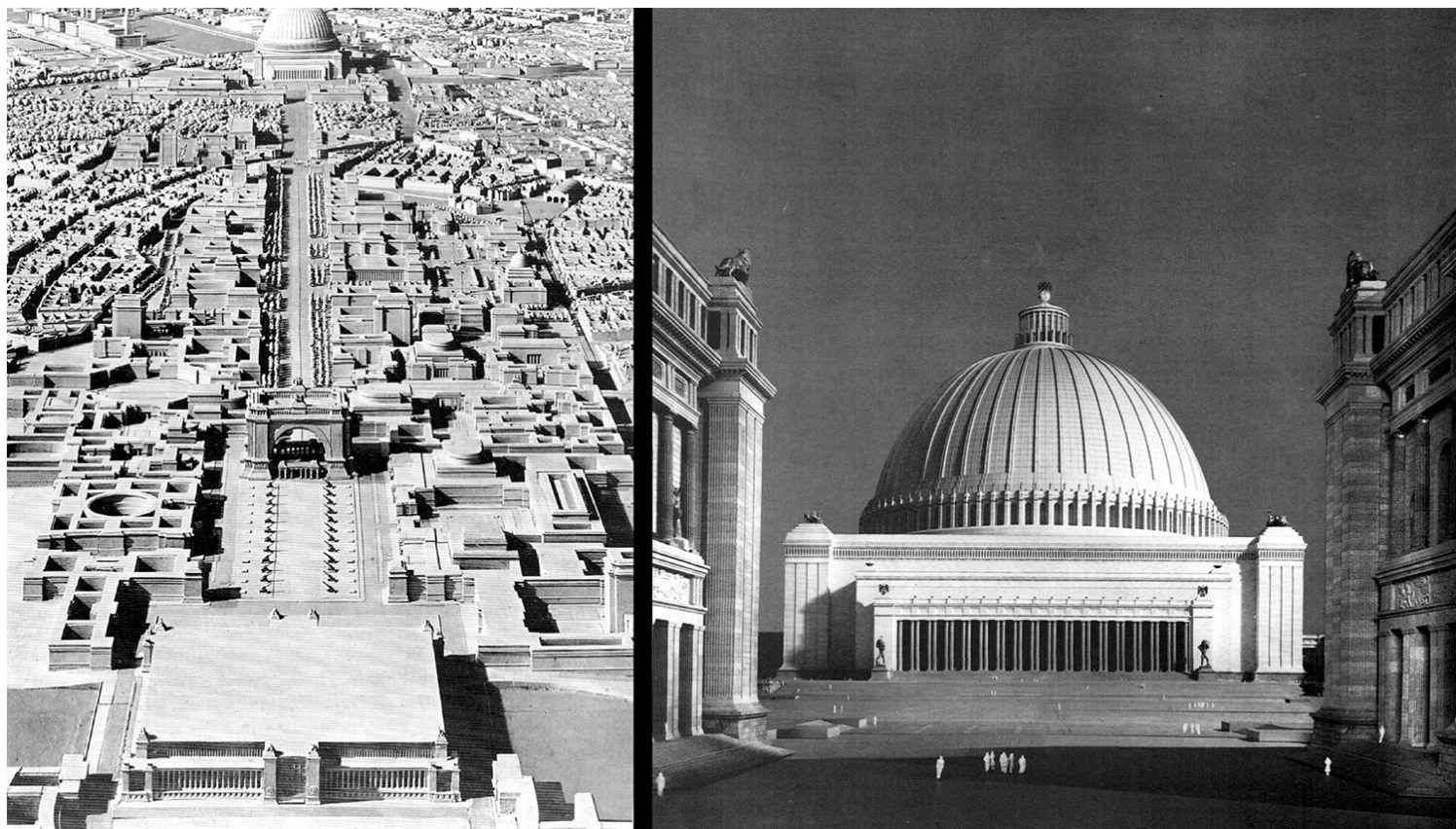
(Εικ. 12α,β) α. Peter Behrens, Αυτοκρατορική Πρεσβεία της Γερμανίας στην Πετρούπολη, 1912. Ο Behrens ήταν βασικό στέλεχος του Deutscher Werkbund και υπεύθυνος βιομηχανικού και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού της επιχείρησης AEG, μεγαθήριου της ηλεκτρικής

βιομηχανίας της εποχής. β. Heinrich Tessenow, Θέατρο του εκπαιδευτηρίου ρυθμικής γυμναστικής Jacques Dalcroze στη Δρέσδη-Hellerau, 1910-1912. Ο Tessenow διατέλεσε καθηγητής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Δρέσδης (1920-1926) και στη συνέχεια στο Πολυτεχνείο του Βερολίνου (1926-1941), όπου είχε ως βοηθό τον Albert Speer.

Στον περί πολιτισμού λόγο του στο κομματικό συνέδριο του Σεπτέμβριο του 1937 στη Νυρεμβέργη, ο Χίτλερ υποστήριζε ότι «οι εχθροί θα το νιώσουν, αλλά κυρίως οι οπαδοί πρέπει να το γνωρίζουν. Τα κτίσματά μας γίνονται για την ενίσχυση του κρατικού κύρους. Αυτό το κύρος εξυπηρετούν τα κτίρια που βλέπετε να υψώνονται σ' αυτή την πόλη.» Εκφοβισμός του εχθρού και συσπείρωση των ομογάλακτων ήταν λοιπόν ο στόχος και της αρχιτεκτονικής. Και αμέσως μετά, ο Χίτλερ διατύπωνε την ακόλουθη αποκαλυπτική φράση: «Και αν ο Θεός σήμερα μεταμορφώνει τους ποιητές και υμνωδούς σε αγωνιστές, έχει πάντως μεταμορφώσει σε αγωνιστές τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι θα αναλάβουν τη φροντίδα να δώσουν στην επιτυχία αυτού του αγώνα την αθάνατη πέτρινη έκφρασή της, με τα τεκμήρια μιας πρωτόγνωρης μεγάλης τέχνης.»³¹ Πίσω απ' αυτή την κάπως -όχι σπάνια στους λόγους του Χίτλερ- στρυφνή και ιδιόρρυθμη διατύπωση, κρυβόταν ένα απροσδόκητο αλλά ολοφάνερο μήνυμα: η αρχιτεκτονική ήταν πρωταρχικά υπόσχεση αφθαρσίας και ήταν αναγκαία ως αντιστάθμισμα της φθαρτότητας της ανθρώπινης ζωής, που το πεπρωμένο της ήταν να θυσιαστεί στον βωμό του αγώνα για τη δόξα του Ράιχ. Μόνο ένας τέτοιος αγώνας -ένας αγώνας που οδηγούσε αναπόδραστα στον θάνατο- απαιτούσε ως κίνητρο την επαγγελία της αιωνιότητας, που ο Χίτλερ εξήγγειλε στο όνομα των αρχιτεκτόνων του απέναντι στις μάζες των πιστών του. Η αρχιτεκτονική αντίληψη του Χίτλερ ήταν αυτόχρονα νεκρόφιλη, εξαρτημένη αδιάσπαστα από τον θάνατο, και αυτή ακριβώς την τάση καλούνταν να εκφράσει η «υψηλή» αρχιτεκτονική των ναζι.³²

«Επειδή οι ναζί συνέδεαν τις ιδέες τους για τη ζωή με αποκαλυπτικά οράματα -γράφει ο Peter Reichel-, "υποβάθμιζαν" συστηματικά" (Joachim Fest) την ίδια τη ζωή. Στυλιζάριζαν τον θάνατο, κυρίως τον θάνατο για την πατρίδα, ως κάποιου είδους ανώτερη ζωή-νεκρικό κιτς. Ευκαιρίες για κάτι τέτοιο είχαν αρκετές, εξαιτίας του πλήθους των νεκρών τους -"θύματα αίματος του κινήματος"- όσο και των πεσόντων στρατηγών της Βέρμαχτ. Στον βαθμό που μοναδικός στόχος του ναζιστικού κράτους ήταν ο κατακτητικός πόλεμος και ο πόλεμος εξόντωσης στον οποίο σέρνονταν κατά εκατομμύρια οι στρατιώτες, ο παραλογισμός του θανάτου έπρεπε να μεταμορφωθεί σε "υψηλή αναγκαιότητα". Με το καθήκον αυτό ήταν επιφορτισμένοι οι σκηνοθέτες των επίσημων τελετών και οι τεχνικοί των ψυχικών διαθέσεων του κοινού, καθώς και οι αρχιτέκτονες και οι γλύπτες».³³

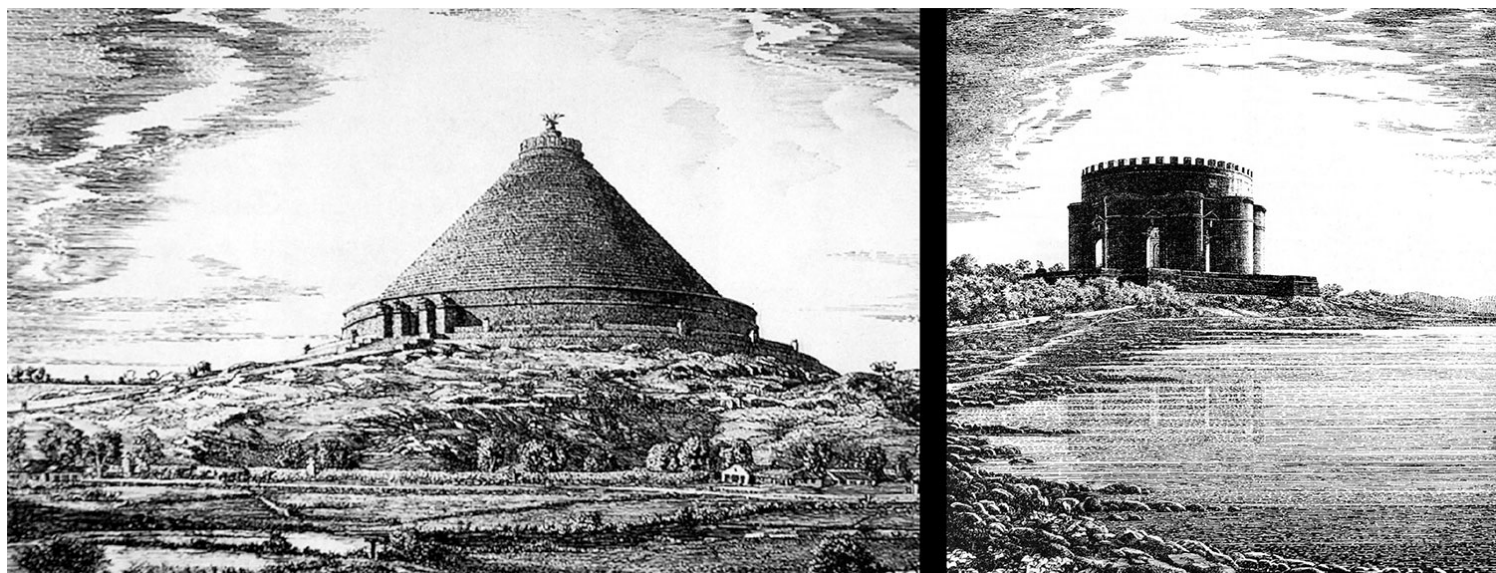
Αυτός ο στόχος βρήκε την πιο χαρακτηριστική του έκφραση στον σχεδιασμό για την πρωτεύουσα του Ράιχ που ξεκίνησε το 1936, υπό τη διεύθυνση του Albert Speer, για να συνεχιστεί μέχρι και τα χρόνια του πολέμου **(εικ. 13α,β)**. Σύμφωνα με το πρόγραμμα, η μεταμόρφωση του Βερολίνου-πρωτεύουσας με το νέο όνομά της «Germania» θα ολοκληρωνόταν το 1950. Η βασική επέμβαση στον αστικό ιστό προέβλεπε τη δημιουργία δύο μακρών οδικών αξόνων, ενός που θα διέσχιζε την πρωτεύουσα από βορρά προς νότο και ενός δεύτερου (ήδη λίγο-πολύ υπάρχοντος) από δύση προς ανατολή. Στην κορυφή του πρώτου άξονα προβλεπόταν η ανέγερση του Βόρειου Σιδηροδρομικού Σταθμού, ενώ στο νότιο άκρο του, κοντά στο αεροδρόμιο του Tempelhof, θα τοποθετούνταν ο Νότιος Σταθμός. Οι δυο άξονες θα διασταυρώνονταν στα νότια μιας μνημειακών διαστάσεων πλατείας, που θα περιστοιχιζόταν από το υπάρχον κτίριο του Ράιχσταγ (του Αυτοκρατορικού Κοινοβουλίου), μια γιγαντιαία κλειστή στοά με τρούλο, το ανάκτορο του φύρερ και το κτίριο του Γενικού Επιτελείου της Βέρμαχτ. Στο μεσαίο τμήμα του όρθιου άξονα, νοτίως του κέντρου, επρόκειτο να κατασκευαστεί λεωφόρος παρελάσεων, η «Αλέα της Νίκης του Ράιχ», μήκους 5 χλμ. και πλάτους 120 μ. Στις δύο πλευρές της θα υπήρχε μια σειρά από σημαντικά δημόσια κτίρια, τα υπουργεία, διοικητικά κτίρια κτλ. Η οδός αυτή θα κατέληγε στη «Μεγάλη Πλατεία» που προαναφέρθηκε, με τη «Στοά της Δόξας» ως κορωνίδα της. Το κτίριο θα κάλυπτε επιφάνεια 315x315 μ. και θα είχε ύψος 320 μ. Εσωτερικά θα είχε χωρητικότητα 180.000 ανθρώπων και θα αποτελούσε τη μεγαλύτερη αίθουσα με τρούλο στον κόσμο. Στο νότιο άκρο της λεωφόρου επρόκειτο να ανεγερθεί το δεύτερο μνημειώδες κτίριο, μια αψίδα θριάμβου. Με ύψος 117 μ. και βάθος 119 μ. θα ξεπερνούσε σε μέγεθος κάθε γνωστή εξουσιαστική αρχιτεκτονική, ιδιαίτερα την Αψίδα του Θριάμβου του Παρισιού.



(Εικ. 13α,β) α. Albert Speer, Μακέτα του άξονα βορρά-νότου της Germania, 1942. β. Η Μεγάλη Στοά στη διασταύρωση των δυο κύριων αξόνων της Germania: μακέτα, 1941

Η πραγματοποίηση του σχεδίου της Germania απαιτούσε την κατεδάφιση 50.000 κατοικιών. Άμεσα θα θίγονταν 150.000 άνθρωποι. Κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού ξεκίνησε, υπό τη διεύθυνση του Albert Speer, η συστηματική και υποχρεωτική απαλλοτρίωση των κατοικιών υπό εβραϊκή ιδιοκτησία στο κεντρικό Βερολίνο, που γινόταν παράλληλα με τον διωγμό των Εβραίων της πόλης. Τα σχέδια για την Germania έμειναν στο χαρτί. Ωστόσο αποτελούν εύγλωττο ντοκουμέντο για τη νέα τάξη του χώρου που οραματίζονταν οι ναζί. Το μεγαλύτερο θύμα αυτής της τάξης θα ήταν η ίδια η πόλη ως χώρος ζωής των ελεύθερων πολιτών, η πόλη ως άμεση υλική πραγματικότητα αλλά και ως δυναμική του μέλλοντος. Αυτό που προβλεπόταν να την αντικαταστήσει ήταν μια αμετακίνητη χωρική τάξη, μη επιδεχόμενη ούτε αλλαγής ούτε εξέλιξης στον χρόνο, με σημεία αναφοράς τα σύμβολα της αυταρχικής εξουσίας, ζωσμένη από μια αρχιτεκτονική άψυχη και άνευρη, στερημένη από κάθε ζωντάνια, από λίθινες μάζες διατεταγμένες εν σειρά με στρατιωτικού τύπου αυστηρότητα, και με όψεις στις οποίες επιχειρούνταν μεν η εισαγωγή κάποιου είδους νεοκλασικού ιδιώματος, στην πραγματικότητα όμως επιτυγχανόταν μάλλον μια «*néo-quelque chose*»³⁴ παραφθορά του κλασικισμού. Τα σχέδια για την Germania έχουν χαρακτηριστεί, όχι χωρίς λόγο, ως σκηνογραφία μιας γιγαντιαίας νεκρόπολης.

Η νεκροφιλική τάση της ναζιστικής αρχιτεκτονικής βρήκε ένα ακόμη πεδίο εφαρμογής στα μνημεία των πεσόντων, τα επονομαζόμενα «νεκρικά φρούρια» (Totenburgen, **εικ.14α,β**). Όπως γράφει ο Wolfgang Schäche, «ο συστηματικός σχεδιασμός των τερατωδών αυτών "ηρώων" ξεκίνησε το 1941, παράλληλα με τις αρχικές πολεμικές επιτυχίες (της Βέρμαχτ). Θα ήταν διατεταγμένα σαν ζώνη γύρω από τα εδάφη που είχαν ήδη κατακτηθεί ή επρόκειτο να κατακτηθούν στο μέλλον, περιχαράκωνοντας έτσι το "Μεγάλο Γερμανικό Ράιχ". Έτσι, τα "νεκρικά φρούρια" θα ήταν ταυτόχρονα μεθοριακές σημάνσεις και ηρώα. Θα λειτουργούσαν ως αγγελιοφόροι και σημεία μνήμης της "αυταπάρνησης και του φόρου αίματος" των Γερμανών στρατιωτών στον ηρωικό αγώνα τους για το "Νέο Ράιχ"».³⁵ Υπεύθυνος του προγράμματος ήταν ο αρχιτέκτονας Wilhelm Kreis, ένας από τους κύριους εκπροσώπους της συντηρητικής αρχιτεκτονικής κατεύθυνσης στα χρόνια της Βαϊμάρης, βασικός παράγοντας των σχεδίων της «Germania». Τα σχέδια για τα «νεκρικά φρούρια» τα εκπόνησε αφού το 1941 διορίστηκε από τον Χίτλερ ως γενικός διευθυντής για την ανέγερση των γερμανικών στρατιωτικών νεκροταφείων.

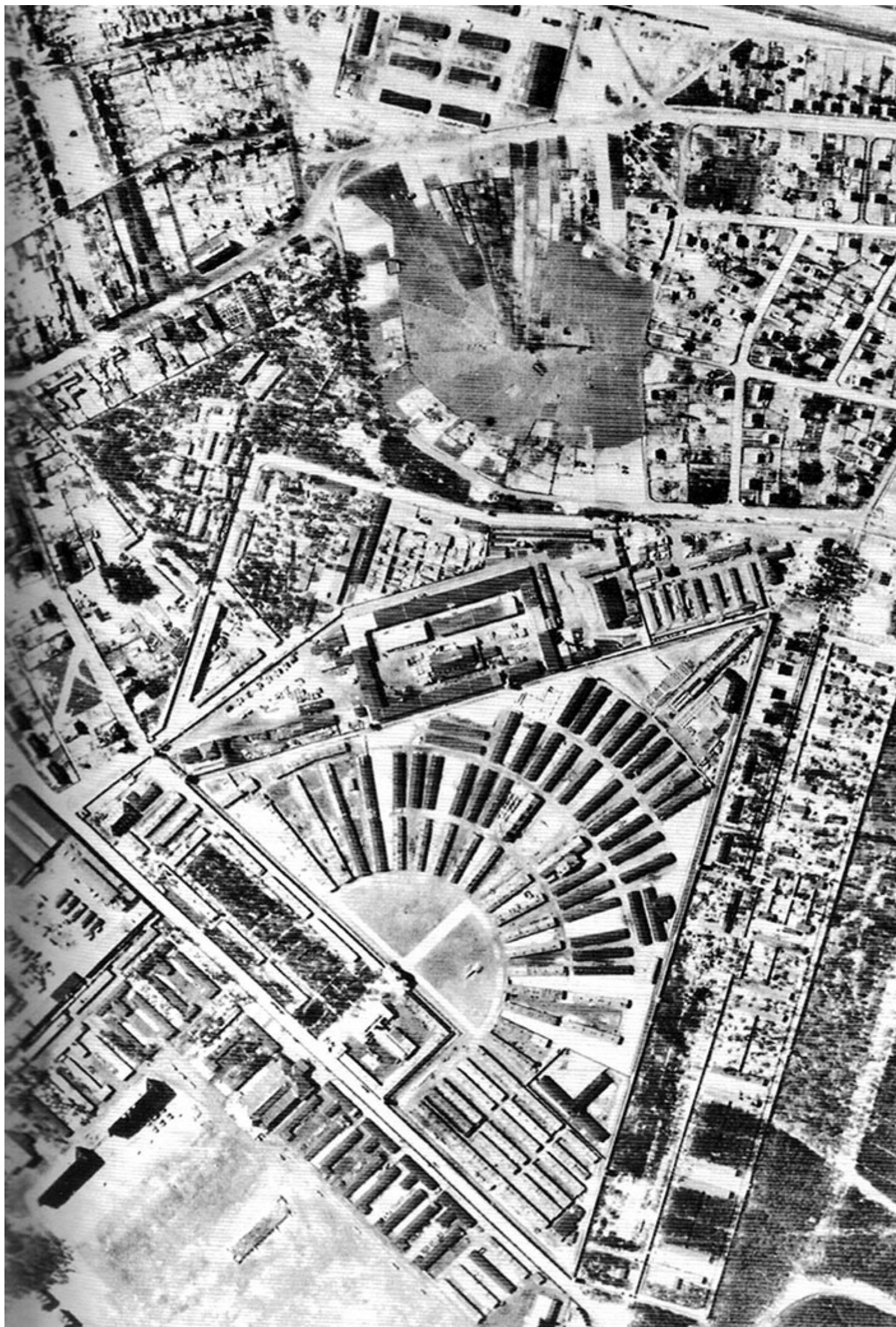


(Εικ. 14α,β) α. Wilhelm Kreis, Φρούριο προς Τιμήν των Νεκρών στον ποταμό Δνείπερο της Σοβιετικής Ένωσης, 1942-43. β. Wilhelm Kreis, Φρούριο προς Τιμήν των Νεκρών στον ποταμό Βάιξελ, κοντά στη Βαρσοβία, 1942.

Επίμετρο-για μια αισθητική του θανάτου

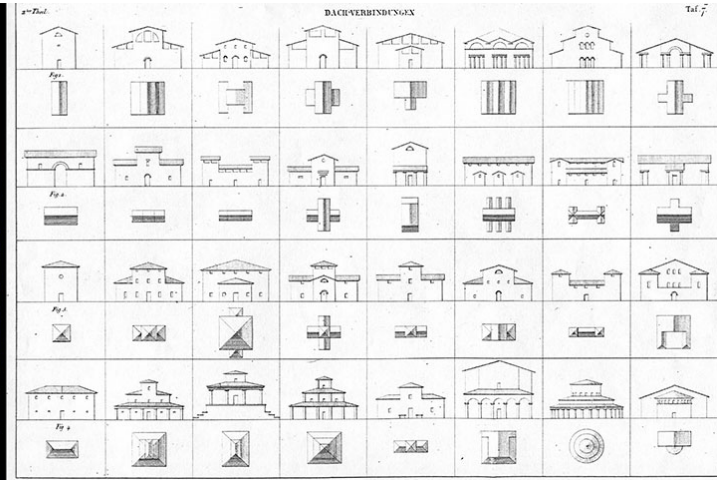
Στις 12 Νοεμβρίου 1942, ένας φάκελος με αρχιτεκτονικά σχέδια εγκατέλειπε το γραφείο του ανθυπολοχαγού των SS, Hartjenstein, μηχανικού του Τμήματος Ι της Υπηρεσίας C IV της Κεντρικής Υπηρεσίας για υποθέσεις Οικονομίας και Διοίκησης των SS που διηύθυνε ο υποστράτηγος των SS, Oswald Pohl. Η ομάδα C, μια από τις έξι της Κεντρικής Υπηρεσίας, των οποίων προϊστάτο ο επίσης υψηλόβαθμος αξιωματικός των SS, Heinz Kammler, ήταν υπεύθυνη για όλα τα οικοδομικά έργα των SS. Στην ομάδα αυτή ανήκε και υπηρεσία C IV που βρισκόταν υπό τη διεύθυνση του μηχανικού Dr Flier, ταγματάρχη των SS, και ήταν υπεύθυνη, σύμφωνα με τα σχετικά ντοκουμέντα, για «καλλιτεχνικές υποθέσεις». Ο φάκελος του Τμήματος Ι της C IV είχε ως αντικείμενο και προορισμό το στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης του Άουσβιτς, περιέχοντας τα γενικά σχέδια για την αναμόρφωση και επέκταση της μεγαλύτερης μηχανής θανάτου του Β΄ παγκόσμιου πολέμου, όπου, σύμφωνα με στοιχεία του διοικητή του στρατοπέδου Rudolf Höß, έχασαν τη ζωή τους κάτω από τις πιο μαρτυρικές συνθήκες 2,5 εκατομμύρια άνθρωποι, στη μεγάλη πλειονότητα Εβραίοι. Είχαν την υπογραφή των Pohl και Kammler.³⁶ Το επεισόδιο αυτό είναι μια από τις πτυχές της αρχιτεκτονικής ιστορίας του στρατοπέδου. Είναι χαρακτηριστική, γιατί αποκαλύπτει μια εντελώς ιδιαίτερη πτυχή του ναζιστικού αρχιτεκτονικού «φρονήματος». Οι ναζί είχαν υπαγάγει τον σχεδιασμό των στρατοπέδων συγκέντρωσης σε υπηρεσία αρμόδια για «καλλιτεχνικές υποθέσεις» -η γενοκτονία ως αισθητική πρακτική: πρόκειται για μια λεπτομέρεια ίσως, αν αναλογιστεί κανείς το μέγεθος του εγκλήματος που διαπράχθηκε, εντελώς εύγλωττη ωστόσο για τον κυνισμό και τη μοχθηρία του καθεστώτος ακόμη και στις αρχιτεκτονικές του εκφάνσεις.

Τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, κατά το πρώτο διάστημα μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, είχαν χαρακτήρα μάλλον προσωρινό και αποστολή τους την εξουδετέρωση των πραγματικών ή «εν δυνάμει» πολιτικών αντιπάλων του καθεστώτος: μόνο μετά το 1934 μετατράπηκαν σε διαρκείς εγκαταστάσεις. Βρίσκονταν υπό την εποπτεία των SS και συγκεκριμένα του «Επιθεωρητή των Στρατοπέδων Συγκεντρώσεως και Φρουρών των SS», με έδρα το Βερολίνο και από το 1938 το Oranienburg. Ο σχεδιασμός των στρατοπέδων γινόταν στο κέντρο ή επιτόπου στα ίδια τα στρατόπεδα από ειδικά διαρρυθμισμένα τεχνικά γραφεία, στα οποία απασχολούνταν υποχρεωτικά και κρατούμενοι, κατά κύριο λόγο αρχιτέκτονες και μηχανικοί. Κατά την εγκατάσταση νέων στρατοπέδων ακολουθούνταν μια ενιαία στρατηγική. «Η τοπογραφία του μοντέρνου στρατοπέδου συγκέντρωσης -σημειώνει ο Wolfgang Sofsky- δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας ιστορίας άλλα ενός ιδεώδους σχεδίου, το οποίο δεν παίρνει υπόψη του ούτε ιστορικές ούτε φυσικές συνθήκες. Σπίτια ή οικισμοί που θεωρούνταν εμπόδια, είτε άλλαζαν χρήση είτε κατεδαφίζονταν· το δάσος αποψιλωνόταν και βαλτώδεις περιοχές γεμίζονταν με άμμο, ενώ σε στενές κοιλάδες ή απότομες πλαγιές το έδαφος διαμορφωνόταν με κλιμακωτές πεζούλες. Το έδαφος ισοπεδωνόταν, έτσι που σ' αυτή την tabula rasa να μπορεί να στηθεί το στρατόπεδο σύμφωνα με το υπάρχον πρότυπο».³⁷ Κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο, παρατηρεί ο Sofsky, φτιάχνονταν και φτιάχνονται τα νεκροταφεία.



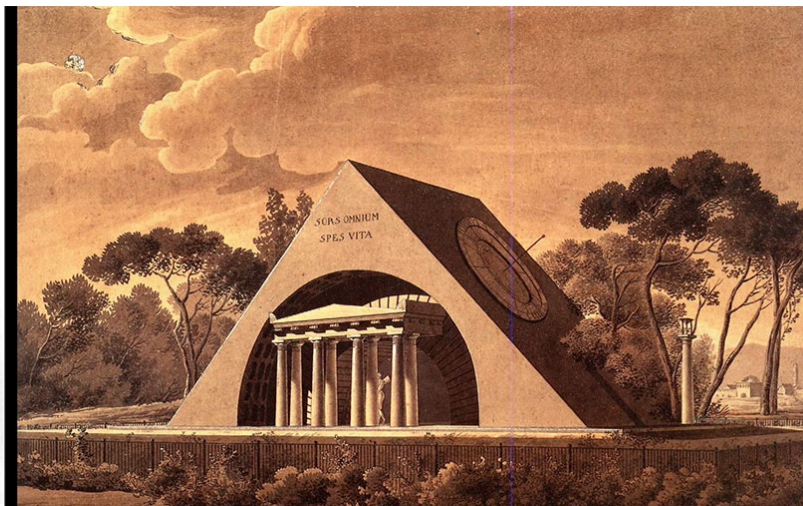
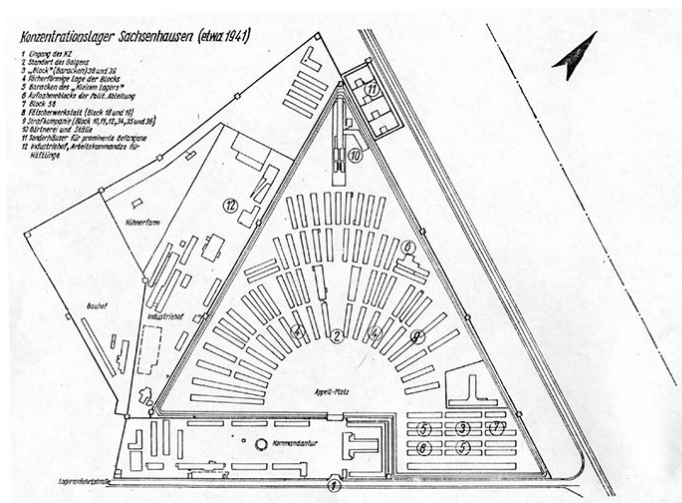
(Εικ. 15) Στρατόπεδο συγκέντρωσης του Sachsenhausen: αεροφωτογραφία, 22 Μαρτίου 1945.

Ένα ξεχωριστό παράδειγμα, στο οποίο εκδηλώνεται με τον πιο αποκαλυπτικό τρόπο η πρόθεση για εφαρμογή «ιδανικών σχεδίων» στην αρχιτεκτονική των στρατοπέδων συγκέντρωσης, είναι αυτό του Sachsenhausen που ανεγέρθηκε το 1936 περίπου 35 χλμ. βορείως του Βερολίνου. Η τοπογραφία του στρατοπέδου προσδιορίζεται από ένα ισοσκελές τρίγωνο. Η είσοδος βρίσκεται στο κέντρο της βάσης του τριγώνου (**εικ. 15**). Στην εσωτερική της πλευρά σχηματίζεται μια ημικυκλική πλατεία, που χρησίμευε ως γήπεδο προσκλητηρίου και τόπος δημόσιων εκτελέσεων. Από την περιφέρειά της ξεκινούσαν ακτινωτά τα παραπήγματα των κρατουμένων. Η αρχιτεκτονική του κτιρίου της εισόδου όπου στεγαζόταν η διοίκηση του στρατοπέδου, η φρουρά και το ταχυδρομείο ακολουθούσαν γνωστά πρότυπα. Ήταν αντιγραφή από το *Précis des leçons données à l'École Polytechnique* (1803-1805) του Jean-Nicolas-Louis Durand (**εικ. 16α,β**). Το κτίριο αυτό έφερε την ονομασία «πύργος Α», που παρέπεμπε στο πρώτο γράμμα του αλφαβήτου. Το τελευταίο γράμμα του λατινικού αλφαβήτου είχε δοθεί σε μια κόγχη, αρκετά ψηλά στην αριστερή πλευρά του τριγώνου. Ο «σταθμός Ζ» ήταν ο τόπος των μη δημόσιων εκτελέσεων και περιελάμβανε τόπο θανατώσεων δια πυροβολισμού, θάλαμο αερίων, πολλαπλή αγχώνη και κρεματόριο. Τα δυο αυτά σημεία αντιπροσώπευαν και τη μοίρα του κρατουμένου: Α ο εγκλεισμός, Ζ ο θάνατος. Το προγραμματισμένο μαζικό έγκλημα, προγραμματισμένο τόσο ως ακολουθία λειτουργικών πράξεων όσο και ως τελετουργία, έβρισκε, ως πρόθεση, τη ρηξικέλευθη συμβολική του έκφραση στην ίδια την τοπογραφία του στρατοπέδου.



(Εικ. 16α,β) α. Το κτίριο της εισόδου του στρατοπέδου (Σταθμός Α). Φωτογραφία: Σωκράτης Γεωργιάδης. β. Σελίδα από το «Précis» του Durand με κατάλογο στεγών.

Ο συνδυασμός τριγώνου, ημικυκλίου (αψίδας) και προστώου είναι μοτίβο το οποίο απαντάται κυρίως στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, βρίσκοντας εφαρμογή ιδιαιτέρως στην αρχιτεκτονική ταφικών μνημείων (**εικ. 17α,β**). Το τριγωνικό πρίσμα (ή άλλοτε πυραμίδα) παρέπεμπε στην πορεία από τη γη στα επουράνια, ενώ η μορφή του κύκλου ή του θόλου στην αρτιότητα. Το νεκρικό μνημείο συμβόλιζε έτσι το τέλος ενός επιτυχημένου, ολοκληρωμένου βίου. Φυσικά, οι μορφές αυτές στέκονταν σε όρθια θέση. Στο Sachsenhausen, αντίθετα, οι ίδιες μορφές ήταν ξαπλωμένες, αποτελώντας τα στοιχεία από τα οποία συναπαρτιζόταν η *κάτοψη* του συγκροτήματος. Η διαφορά αυτή είναι κεφαλαιώδης, καθώς διέκρινε τον ηρωικό θάνατο από τη μαζική εξόντωση. Αυτό που ωστόσο συνδέει τις δύο εκδοχές, είναι η προσπάθεια αισθητοποίησης του θανάτου. Αυτή η προσπάθεια -θα μπορούσε να καταλήξει κανείς παραφράζοντας τον Βάλτερ Μπένγιαμιν-³⁸ βρίσκει την κορύφωσή της στη μαζική δολοφονία.



(Εικ. 17α,β) α. Σκαρίφημα κάτοψης του ΚΖ Sachsenhausen. β. Peter Speeth, Ταφικό μνημείο, συμμετοχή σε αρχιτεκτονικό διαγωνισμό, 1810.

Παραπομπές

¹ Σε ομιλία του που εκφωνήθηκε τον Μάρτιο του 1944 και αναφερόταν στις καταστροφές που είχαν προκαλέσει οι βομβαρδισμοί στο Αμβούργο: πρβλ. Niels Gutschow, «Die ersehnte Katastrophe – Wie Europas Stadtplaner ihre große Chance gekommen sahen», *Die Zeit*, 8.1.1988.

² Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur*, Prestel, Μόναχο 1981 (1967), σ. 466.

³ Ο Benjamin αποδίδει την αρχή αυτή στη ρομαντική θεωρία περί κριτικής των έργων τέχνης. Οι άλλες δύο είναι το έμμεσο στοιχείο της κρίσης και η αδυναμία εφαρμογής μιας θετικής αξιακής κλίμακας: βλ. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1973 (1920), σ. 73.

⁴ Alexander και Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern – Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Pieper, Μόναχο 1991 (1967).

⁵ Hermann Rauschning, *Gespräche mit Hitler*, Europaverlag, Ζυρίχη 2005 (1940), σ. 244 κ.ε.

⁶ Hartmut Frank, *Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930-1945*, Christians, Αμβούργο 1985, σ. 7.

⁷ Για το παράθεμα βλ. *Bauwelt*, 78 (31.7.1987). Πρώτη δημοσίευση: Albert Speer, *Architecture 1932-1942*, *Archives d' Architecture Moderne*, Βρυξέλλες 1985.

⁸ «Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Funktion.»: πρβλ. Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933-1945* (= *Bauwelt Fundamente* 19), Ullstein, Φρανκφούρτη-Βερολίνο 1967, σ. 90-92. Αυτή η προγραμματική θέση χρησιμοποιήθηκε ως επιγραφή με χάλκινα γράμματα στον Οίκο της Τέχνης (Haus der Kunst) που ανεγέρθηκε στα χρόνια 1933-37 στο Μόναχο σε σχέδια του αγαπημένου αρχιτέκτονα του Χίτλερ, Paul Ludwig Troost: πρβλ. Monika Steinhauser, «Im Bild des Erhabenen», στο: *Merkur-Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 43 (Σεπτ.-Οκτ. 1989), σ. 829.

⁹ Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches – Faszination und Gewalt des Faschismus*, Fischer, Φρανκφούρτη 1993, σ. 274.

¹⁰ Η συνεκφορά των δυο λέξεων ανάγεται στις αρχές της δεκαετίας του 1920 (Spengler). Για τη ναζιστική ιδεολογία είχε το νόημα της «αγροτοποίησης» της κουλτούρας, που γινόταν αντιληπτή ως αντιστάθμισμα στη νεωτερική τάση αστικοποίησης (μια ιδέα της οποίας βασικός θιασώτης από τα τέλη του 19ου αιώνα ήταν ήδη ο Julius Langbehn με το διαβόητο έργο του *Rembrandt als Erzieher – O Réμπραντ ως παιδαγωγός*, 1890). Blut und Boden σημαίνει την ενότητα λαού και τόπου ζωής και κατοικίας, όπου η έννοια «λαός» αντικαθίσταται

από τη λέξη «αίμα», ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο τις ρατσιστικές και αντισημιτικές της συνδηλώσεις.

¹¹ «Rede des Propagandaministers Dr. Joseph Goebbels vor den Theaterleitern am 8. Mai 1933. Das deutsche Drama», *Geschichte und Gegenwart*, 5 (1933), σ. 36.

¹² Thomas Mann, «Deutschland und die Deutschen», *Essays*, τ. 2 (Politik), Fischer, Φρανκφούρτη 1977, σ. 295.

¹³ Βλ. Stefan Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Ντάρμστατ 1993.

¹⁴ Πρβλ. το κλασικό πλέον έργο του Fritz Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr – Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Scherz, Βέρνη-Στουτγάρδη-Βιέννη 1963, σ. 223-317. Το βιβλίο περιέχει ευρύτατη αναφορά στον «ονοματοδότη» του Τρίτου Ράιχ, Moeller van den Bruck.

¹⁵ Βλ. Gerhard Fehl, «Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft – Zum 'reaktionären Modernismus' in Bau-und Stadtbaukunst» (= *Bauwelt Fundamente* 102), Vieweg, Μπράουνσβαϊγκ-Βίμπλινγκεν 1995, σ. 181-188.

¹⁶ Απόσπασμα από τον λόγο του Άντολφ Χίτλερ στο συνέδριο του ναζιστικού κόμματος στις 5.9.1934, στο *Völkischer Beobachter*, 6.9.1934.

¹⁷ Paul Schmitthenner, *Baukunst im Neuen Reich*, Callwey, Μόναχο 1934, σ. 30· Gerdy Troost, *Das Bauen im neuen Reich*, Gauverlag, Μπάιροϊτ 1938, σ. 9· Werner Hager, «Bauwerke im Dritten Reich», στο: *Das innere Reich*, 4 (1937), 1, σ. 19: πρβλ. Fehl, ό.π. σημ. 15, σ. 191.

¹⁸ Το βιβλίο συνέχισε την εκδοτική του καριέρα με αμείωτη επιτυχία και μετά τον πόλεμο, γνωρίζοντας 42 εκδόσεις μέχρι και σήμερα. Μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, ανάμεσα σ' αυτές και στην ελληνική. Στις ελληνικές εκδόσεις του βιβλίου αναφέρθηκε ο Κώστας Τσιαμπάος, στο πρόσφατο διεθνές συνέδριο *Το Μπάουχαους και η Ελλάδα* (Μουσείο Μπενάκη, 30 Μαΐου-1 Ιουνίου 2019): Κώστας Τσιαμπάος, «Ο Neufert στην Ελλάδα».

¹⁹ Μια πολύ κατατοπιστική εικόνα για τη «συνέχεια» του μοντέρνου επί εθνικοσοσιαλισμού δίνει η έκδοση του Winfried Nerdinger (επιμ.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus – Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Prestel, Μόναχο 1993.

²⁰ Joseph Goebbels, Λόγος στο Επιμελητήριο του Ράιχ για τον Πολιτισμό (Reichskulturkammer), 1.5.1939, στο: *Der Deutsche Baumeister*, 1939, σ. 5. Πρβλ. Winfried Nerdinger, «Bauhaus-Architekten im 'Dritten Reich'», στο: Nerdinger, ό.π., σ. 170.

²¹ Albert Speer. *Spandauer Tagebücher*. Frankfurt/Berlin/Wien: Propyläen 1975, 261κ.ε.

²² Απόσπασμα από τον λόγο του Άντολφ Χίτλερ, ό.π., σημ. 16.

²³ Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, J. F. Lehmanns Verlag, Μόναχο 1928.

²⁴ Πρβλ. Peter-Klaus Schuster (επιμ.), *Die Kunststadt München – Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'*, Prestel, Μόναχο 1987.

²⁵ Κεντρικό ζήτημα που απασχόλησε τις σχετικές συζητήσεις, ήταν αυτό της κατοικίας όχι μόνο από άποψη λειτουργική αλλά και ως αποτύπωμα και έκφραση ενός ειδικού εθνικού/φυλετικού χαρακτήρα και τρόπου ζωής. Ο «γερμανικός οίκος» συνεπώς ήταν το βασικό διακύβευμα: βλ. σχετικά, Wolfgang Voigt, «Vom Ur-Haus zum Typ – Paul Schmitthenners 'deutsches Wohnhaus' und seine Vorbilder», στο: Vittorio Magnago Lampugnani και Romana Schneider (επιμ.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Reform und Tradition*, Hatje, Στουτγάρδη 1992, σ. 244-265.

²⁶ Arthur Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil*, Wilh. Gottl. Korn Verlag, Βρότσλαβ 1931 (1916).

²⁷ «Vom preußischen Stil zur neuen Baukunst», *Die Kunst*, 40 (1933/34), σ. 273-276.

²⁸ Alfred Rietdorf, Gilly - *Die Wiedergeburt der Architektur*, Hans von Hugo Verlag, Βερολίνο 1940. Στην έκδοση του 1943 το τμήμα του βιβλίου που αναφερόταν στην επικαιρότητα του Gilly (σελ. 184-185) λογοκρίθηκε.

²⁹ *Die Kunst im Deutschen Reich*, 1942 (Αύγουστος/Σεπτέμβριος).

³⁰ Teut (1967), ό.π. σ. 91. Σχετικά με την ελληνομανία των ναζί, πρβλ. Ιωάννης Λουκάς, *Εθνικοσοσιαλισμός και Ελληνισμός - Ο «αγώνας» του Αδ. Χίτλερ και η κατάχρηση του ελληνικού ιδεώδους*, Γρηγόρης, Αθήνα 1991.

³¹ Teut (1967), ό.π. σ. 189.

³² Πρβλ. Manfred Hinz, *Massenkult und Todessymbolik in der nationalsozialistischen Architektur*, Universität Duisburg - Politische Wissenschaft 1984.

³³ Peter Reichel, «Öffentliche Festkultur - vom Kaiserreich zum 'Dritten Reich': Hang zum Nekrophilen - Zur Geschichte der Staatsbegräbnisse in Deutschland», *Die Zeit*, 12.4.1991.

³⁴ Jean-Michel Palmier, *De l'expressionisme au nazisme - Les arts et la contre-révolution en Allemagne (1914-1933)*, Éléments pour un analyse du fascisme, Seminaire de Maria Macciocchi, τ. 1, Παρίσι 1976, σ. 396: «L'art nazi sera toujours un néo-quelque chose. Aucune création originale, aucun style particulier si ce n'est cette brutalité et ce gigantisme qu'ils donnent à toutes les oeuvres.»

³⁵ Wolfgang Schäche, «Die 'Totenburgen' des Nationalsozialismus», *ARCH+*, 71 (Οκτ. 1983), σ. 72-75.

³⁶ Πρβλ. Werner Durth και Niels Gutschow, *Träume in Trümmern - Stadtplanung 1940-1950*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Μόναχο 1993 (1988), σ. 107.

³⁷ Wolfgang Sofsky, *Die Ordnung des Terrors - Das Konzentrationslager*, Fischer, Φρανκφούρτη 1993, σ. 62.

³⁸ «Όλες οι προσπάθειες για την αισθητοποίηση της πολιτικής κορυφώνονται σ' ένα σημείο. Το σημείο αφο είναι ο πόλεμος», στο: *Δοκίμια για την Τέχνη (Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του)*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 37 (διατηρήθηκε η ορθογραφία του μεταφραστή).