

## ZUR FRAGE DER KONTINUITÄT VON NEUER SACHLICHKEIT UND NATIONALSOZIALISTISCHER KUNST

Die gegenwärtig Markt und Medien beherrschende kunstgeschichtliche Forschung zur gegenständlichen Kunst des 20. Jahrhunderts ist durch eine allmähliche, aber noch nicht abgeschlossene Überwindung eines aus der langen Vorherrschaft der abstrakten Malerei stammenden Tabus geprägt. Die ersten großangelegten Untersuchungen zur Neuen Sachlichkeit und zum Realismus der 20er Jahre entstanden Ende der 60er Jahre und gingen mit der Ausbreitung des „Neuen Realismus“ parallel. Sie wiederum bildeten das Fundament, auf dem sich eine Forschung zur nationalsozialistischen Kunst legitimieren konnte.

### Stetigkeit oder Abbrechen der künstlerischen Entwicklung

In den meisten Arbeiten über die 20er Jahre ist man darauf bedacht, einen scharfen Trennungsstrich zwischen der Neuen Sachlichkeit und der faschistischen Kunst zu ziehen. Fritz Schmalenbach und Wieland Schmied weisen dazu auf die geringe Bedeutung der Namenskontinuitäten hin: nur einige weniger bedeutende Maler der 20er Jahre seien noch im offiziellen Kulturbetrieb erschienen, die bekannteren Künstler hätten häufig unter Diffamierung und Verfolgung zu leiden gehabt<sup>1</sup>. Eine genaue Analyse kann sich jedoch nicht mit Künstlernamen und unvermittelt gegenübergestellten Stilvergleichen begnügen. Von einer Identität kann zwar nicht die Rede sein – auch auf Grund der veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, doch muß die Untersuchung, nachdem eine Differenzierung der stilistischen und ideologischen Richtungen von Neuer Sachlichkeit und faschistischer Kunst erfolgt ist, ihr Augenmerk gerade auf die vergleichbaren künstlerischen Ausprägungen richten. Es läßt sich nachweisen, daß nicht nur auf dem intensiv erforschten Gebiet der Politik und Ökonomie, sondern auch innerhalb der künstlerischen Entwicklung Verbindungslinien existieren, die sich schon in den 20er Jahren auf partiell faschistoide Gesellschaftsstrukturen stützen können. Um von einer Kontinuität in der Kunst sprechen zu können, muß neben stilistischen und ikonographischen Gemeinsamkeiten auch in den Bereichen des Räumlichen, des Zeitlichen und des Sozialen möglichst Nähe und Dichte gefordert werden.

Die Unterordnung verschiedener stilistischer Richtungen unter den Begriff der Neuen Sachlichkeit führte immer wieder zu Fehleinschätzungen: eine falsche „pars pro toto“ zeigte sich schon 1933 bei ihrer Diffamierung als „materialistisch“, was wohl eindeutig auf den früheren veristischen Flügel um Grosz und Dix gemünzt ist<sup>2</sup>. Der Ausschluß ihrer („inhaltlich neutralen“) Landschaftsmaler von den ersten Ausstellungen der „NS – Auslese“ ist dagegen eher einem gegen die „Ismen-Mode“ der Weimarer Republik gerichteten Bestreben nach einer „ganzheitlichen Volkskultur“ zuzuschreiben<sup>3</sup>. Heute ist der umgekehrte Versuch gebräuchlich, die Idealisierungen der Nazi-Kunst mittels eines Verweizens auf die veristischen und gegenwartsbezogenen Eigenschaften der Neuen Sachlichkeit auszusondern. W. Schmied z.B. muß sich bei dieser Methode schon sprachlich quälen: „Der Neuen Sachlichkeit dagegen ging es um die Wahrheit, wie grausam sie diese auch sah und formulierte. Sie mag an manchen Stellen eng, provinziell, mittelmäßig, mißglückt, unbeholfen oder kauzig gewesen sein – ihre Anliegen aber waren der Gesinnung nach makellos.“<sup>4</sup>

Eine solche Breite des Realismus, die vom Verismus bis zur Provinzkunst reicht, ist schon früh gelehnet worden: Georg Schmidt etwa beschrieb die Neue Sachlichkeit als eine idealistische Kunstform mit einer pseudonaturalistischen Darstellungsweise<sup>5</sup>. Aust urteilte weniger global, charakterisierte aber die Idealisierungstendenz einer „traditionalistischen“ Richtung weniger als „Verschleierung der Wirklichkeit“ denn als „Vertrauen auf einen neuen Humanismus“ und gewann schließlich einen spezifisch ideologischen Gegensatz zwischen idealistischer und Trivialkunst, d.h. zwischen „noch Autonomie und Mehrdeutigkeit“ gegenüber Distanzlosigkeit und Eindeutigkeit: „Der Idealist geht über die konkrete Realität hinaus, um Sinnbilder eines von ihm vorausgesetzten höheren Seins zu schaffen, die durchaus mit einem wachen Bewußtsein von der nationalen und sozialen Wirklichkeit vereinbar sein können. Trivialkunst täuscht bewußt über diese Wirklichkeit und ist damit ein Werkzeug der Unterdrückung.“<sup>6</sup> Daß der Gegensatz von Idealisierung und Eindeutigkeit kein schlüssiges Kriterium darstellt, um in „Traditionalisten“ der 20er Jahre und „Triviale“ der 30er Jahre unterscheiden zu können, wird in der ikonologischen Beurteilung der Kontinuitäten zwischen beiden Epochen nachweisbar sein. Eine von den Vorstellungen der Wertfreiheit und der künstlerischen Individualität geleitete Untersuchungsmethode ließ sich schon bei den Analysen zur Plastik, zur Architektur und auch zur italienischen faschistischen Kunst nicht aufrecht erhalten<sup>7</sup>.

## Zweierlei Kunst in Deutschland?

Die Forschung zur Neuen Sachlichkeit neigt in den letzten Jahren dazu, anstelle einer gemeinsamen Bewegung mit zwei extremen Flügeln zwei auf einer unterschiedlichen gesellschaftlichen Basis fußende Tendenzen der gegenständlichen Kunst seit 1918 anzuerkennen<sup>8</sup>; um die Mitte des Jahrzehnts sei dann – neben der Formierung einer „kommunistischen Künstlerschaft“ – eine Angleichung und eine Integration vieler Künstler in die Kultur der Neuen Sachlichkeit erfolgt, welche als Ausdruck einer „liberalen Industriegesellschaft“ verstanden wird<sup>9</sup>. Dieser Deutung entspricht, daß sich bei einigen der ehemals gesellschaftlich engagierten Maler schon in dieser Zeit ein Verfall der Positionen bemerkbar macht<sup>10</sup>. Gegen Ende der 20er Jahre verstärkt sich dann ein Auftreten malerisch-aufgelockerter Gestaltungsweisen. Verschiedene neusachliche Künstler wie Räderscheidt, Grosz, Schnarrenberger, G. Scholz, K.H. Nebel u.a. geben ihre zeichnerisch präzise Darstellungstechnik auf; jüngere Maler nehmen ihre malerische Gegenständlichkeit verstärkt auf. Otto Dix wird altmeisterlich, andere (Bissier, Aereboe, Davringhausen) widmen sich der Abstraktion. In den malerischen Tendenzen schon von einem („gemäßigten“) Zeitstil zu sprechen, dürfte wohl zu weit gegriffen sein<sup>11</sup>, doch manifestiert sich gerade in diesen Entwicklungen ein besonderes Bindeglied der Kontinuität. Diese Malerei ist zwar noch nicht mit der sich auch auf den Naturalismus des 19. Jahrhunderts berufenden Gattungsmalerei in eine Reihe zu stellen, aber es ist hier ein „geschmäcklerischer Verfall“, der mit dem verstärkten Auftreten konservativer Bildungsideale einhergeht, nicht zu verkennen. Die Hochkonjunktur der „Goldenen Zwanziger“, deren Repräsentanten aus einem neuen Mittelstand die Neue Sachlichkeit getragen hatten, war mit den ökonomischen Krisen am Ende des Jahrzehnts und dem Verfall der Weimarer Republik hinweggespült. Von der Neuen Sachlichkeit blieb nicht mehr ihre pluralistisch-illustrative Fassade zurück, auf welcher ein engagiert gebliebener Künstler eine gesellschaftliche Aussage noch plakativ umsetzen konnte, sondern ihr konservatives, zur Idealisierung strebendes Fundament.

Der Differenzierung der Neuen Sachlichkeit hätte eine ähnliche für die Kunst der 30er Jahre zu folgen. Sie müßte nicht nur nachweisen, daß das Kulturgefälle von Süden nach Norden<sup>12</sup> schon in der Neuen Sachlichkeit, etwa als Gegensatz zwischen München / Karlsruhe und Berlin / Dresden, vorgeprägt ist, sondern auch darlegen, daß die Praxis der Lenkung und Förderung wesentlich von München als der neuen „Hauptstadt der Kunst“ ausging. In der Konzeption der „Großen Kunstausstellungen“ oder auch in der Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich“ rückte auf diese Weise immer wieder das Element der traditionellen Münchner Schule in den Vordergrund. Differenzierter dagegen war beispielsweise das Bild der zu Regionalschauen degradierten Jahresausstellungen in Berlin oder Dresden<sup>13</sup>. Selbst die „programmatische“, aus Staatsaufträgen entstandene Kunst präsentierte sich stilistisch nicht einheitlich, etwa im Gegensatz zwischen dem traditionalistisch-naturalistisch orientierten Tafelbild und dem nicht ohne verschiedene neoklassizistische Tendenzen denkbaren Wandbild.

Die vorausgegangenen Bemerkungen mögen der These einer dualistischen Kunstentwicklung in der Malerei des 20. Jahrhunderts, die in der Nazizeit dann rigoros geschieden wurde, entgegenstehen. „Zweierlei Kunst in Deutschland“<sup>14</sup> bedeutete danach im faschistischen Sinne eine „völkisch-nationale, arteigene Kunst“ gegen eine „bolschewistische Moderne“, im heutigen Sinne die traditionalistisch, kleinbürgerlich-gegenständlich malenden Vertreter der alten und neuen Künstlerverbände gegen die abstrakten, expressionistischen und surrealistischen Modernen. Die Neue Sachlichkeit, wenn man noch ihr frühes breites Spektrum einschließen will, als eine neue mögliche Alternative einer demokratischen Kultur, wurde weder von der konservativ-kleinbürgerlichen Ideologie der Nazis noch von einem über seine Bildungsprivilegien wachenden „progressiven“ Bürgertum angenommen<sup>15</sup>.

Angesichts dessen, daß das gesellschaftliche System des Faschismus nicht nur auf Strukturen und Ideologien des 19. Jahrhunderts und der Vorkriegszeit zurückgreift, sondern in der Anwendung der Technologie oder in den kapitalistischen Verwertungsprozessen direkt an die Entwicklungen der Weimarer Republik anknüpft, mag es nicht überraschen, daß die entsprechenden Mittel zu seiner visuellen Legitimation nicht nur in einer „Krypto-Kontinuität“ zu weit früheren Epochen liegen<sup>16</sup>. In welchen Bereichen ein Rückgriff auf neusachliche Tendenzen angebracht schien, soll daher im Folgenden dargestellt werden.

### **Zur Frage der Gattungsmalerei**

Einer dieser zu untersuchenden Bereiche ist das Verhältnis des Künstlers zur Bildthematik. Die nationalsozialistische Kunst wird als der vorläufige Endpunkt einer sich seit dem 17. Jahrhundert zunehmend von der gesellschaftlichen Realität entfernenden Gattungsmalerei beschrieben; ihre Künstler arbeiten auf der Basis der traditionellen Ressorts der akademischen Ausbildung. Wenn aber eine „nach Bildinhalten sich ordnende Malerei“ schon mit traditionalistischer Malerei gleichgesetzt wird, ergibt die Kontinuität von vorneherein ein verzerrtes Bild: „Das Verhältnis der nationalsozialistischen zur traditionalistischen Malerei läßt sich zweifach bestimmen: Einmal handelte es sich um die Fortführung von alten Techniken, Typen und Ikonographien. Sie entwickelten sich nun allerdings nicht mehr sozusagen ‚subkulturell‘, sondern wurden öffentlich gefördert —, so daß von einer unmittelbaren, ungebrochenen Kontinuität gesprochen werden könnte, wenn man sich die Moderne hinwegdächte.“<sup>17</sup> Demgegenüber ist zu bemerken, daß gerade die Neue Sachlichkeit durch ihre Bild-

thematik geprägt ist, allerdings nicht – und hier gewinnt sie ihre Originalität zurück – im Sinne eines akademischen Spezialistentums, sondern im Sinne eines differenzierenden Verständnisses von Wirklichkeit selbst. Die aus der Realität gewonnene Orientierung, die z.T. auch an neuen thematischen Ausstellungen der 20er Jahre abzulesen ist<sup>18</sup>, bringt ikonographische Kategorien hervor, die sich jeglicher traditionellen Akademieklassenbildung entziehen und immer wieder neue Deutungen aus einer Reaktion auf gesellschaftliche Strukturen heraus aufnehmen. Die Industriedarstellung ist nicht erweiterte Landschaftsmalerei sondern Widerspiegelung rationaler Technologie; das Porträt ist nicht nur „klassische Gattung“ sondern z.B. als „Berufsporträt“ Darstellung schichtenspezifischer und demokratisierter Sozialgeschichte<sup>19</sup>; Genre verändert sich zur Analyse großstädtischen Lebens und Stilleben wird zum Symptom einer ganzen Richtung der Neuen Sachlichkeit, welche Komposition und Bau des Bildes verabsolutiert. Mit letzterem vergleichbar ist die neuentwickelte Form der Maschinenbilder.

Die nationalsozialistische Gattungsmalerei muß sich zu ihrer Legitimation zwar nicht auf verborgene Traditionen berufen; sie muß aber die ikonographischen Bildklassen auf ein systemkonformes Programm festschreiben, d.h. auch das in den einzelnen Bildthematika vorhandene kleinbürgerliche Potential zu aktivieren. Auf diese Weise werden gerade die von der Neuen Sachlichkeit übermittelten Sujets in einen neuen ideologischen Zusammenhang gepresst. Ein Beispiel ist etwa das Architektur- und Industriebild. Kam der Neuen Sachlichkeit die Rolle zu, dieses Thema aus der impressionistischen Darstellung herauszulösen und in eine fettschhafte Beziehung zur Technik zu erheben, so wird in der faschistischen Kunst das heimliche Mißtrauen gegen die bedrohlichen, menschenleeren und technokratischen Konstruktionen umgemünzt in eine den Arbeiter aussparende Verherrlichung industrieller Produktion. Wie bei Richard Gessner zu bemerken ist, lockert sich dabei die atmosphärelöse Härte der Bauten wieder auf; das Prinzip der Monumentalisierung und Disziplinierung in der Form sowie die Auffassung der Figuren als Staffage bleiben dagegen erhalten<sup>20</sup>. Die neusachliche Auffassung von Architektur- und Landschaftsmalerei kam auch den Bildern vom nationalsozialistischen Autobahnbau entgegen, in welchen die Bauten zu technischen Wunderwerken emporstilisiert wurden.

Die Landschaftsmalerei selbst als ein vermeintlich noch ideologiefreies Rückzugsgebiet behielt sich in der Nazizeit ihr breites stilistisches Spektrum. So ordnen sich auch zwanglos die romantisierenden Fernlandschaften etwa eines Lenk, Champion, Böttger oder Werner Peiner in die 30er Jahre ein. Letzterer vermag die konstruktiven Prinzipien der 20er Jahre durch die Einbeziehung von pflügenden Staffagefiguren und Ackerfurchen noch ideologisch zu überhöhen. Auch die Vorstellung des „überschaubaren“ und in die Natur eingebetteten Bauerndorfes als völkische Keimzelle ist in den Vogelschauerspektiven neusachlicher Maler schon angelegt<sup>21</sup>. Die „szenischen“ Bauernbilder, die trotz einzelner „altdeutscher“ oder penibel naturalistischer Tendenzen (Martin-Amorbach, Wissel) meistens in einer Thoma- oder Leibnachsfolge gehalten sind, haben im Gegensatz zu den 20er Jahren das ideologische Primat vor der Darstellung der Großstadt erhalten. Im Bauernporträt kommt allerdings das gerade von der neusachlichen Bildnismalerei gepflegte Motiv einer Konfrontation des Dargestellten mit seiner typischen Umgebung zum Tragen. Was dort allerdings im Bereich der kulturell Tätigen, im Proletariat oder in den bürgerlichen Berufsschichten angesiedelt war, verlagert sich fast ausschließlich auf den Bauernstand und seine jeweilige Landschaft, um dann völkischen, biologischen oder

imperialistischen Zielen zu dienen<sup>22</sup>. Im Bereich des bürgerlichen Auftragsporträts macht sich wieder ein Rückzug auf das individualisierende Repräsentationsbildnis des 19. Jahrhunderts bemerkbar.

Der von der Neuen Sachlichkeit beschrittene Weg der Typisierung des Einzelnen im Hinblick auf seine Herkunft, soziale Stellung und Berufstätigkeit, aber auch seine Charaktermerkmale wird von der faschistischen Kunst dergestalt umgebogen, daß die individuelle Persönlichkeit wieder hinter dem allgemeinverbindlichen System des Volksorganismus verschwindet: „Eine wichtige Aufgabe der Tafelmalerei ist das Typenbild, das den Typus des deutschen Menschen in seinen Stämmen und Berufen schildert.“<sup>23</sup> Dieser Verachtung des Individuums fiel insbesondere das Proletarierporträt anheim, an dessen Stelle idealisierte Figuren treten.

Die ikonographischen Zusammenhänge erstrecken sich nicht nur auf die Verarbeitung bestimmter Motive sondern auch auf die Übernahme bestimmter Techniken und Formate. Eine besondere Bedeutung gewinnt dabei das Triptychon, das gerade von engagierten Malern wie Dix, Ehmsen und Grundig als eine neue Form der Wirklichkeitsdarstellung verstanden wurde; programmatischer als die konservativen Beispiele suchte es die Illusion einer heilen Welt zu durchbrechen<sup>24</sup>. Im Nationalsozialismus setzt wieder der umgekehrte Prozeß einer Re-Sakralisierung des Sujets ein, wobei sich z.B. ein Maler wie Wilhelm Sauter in seinem „Heldenschrein“ nicht scheute, direkte Bildzitate aus Dix' Antikriegstriptychon zu übernehmen — die einen Verwundeten stützende Figur, die Gasmasken oder die Toten in der Predella. So wie eine Antikriegsbewegung in eine Kriegsverherrlichung umgedeutet wird, so werden aus den Demonstrationen des Proletariats Aufmärsche für den Faschismus<sup>25</sup>. Auch der Bereich der Familiendarstellung — in Otto Nagels Polyptychon „Wedding-Familie“ (1930/31) noch durch Einzelporträts gegeben und durch Bildunterschriften in der jeweiligen sozialen und persönlichen Rolle beschrieben — gerät in Wilhelm Petersens Triptychon (Hinz, Abb. 5) zu einer Sakralisierung der Institution Familie innerhalb eines altdeutschen Interieurs — mit einer Mutter-Kind-Szene auf der Mitteltafel und den Ahnen rechts und links außen. Die äußere Form des Triptychons mag bei Petersen aus tendenziell anders gelagerten Vorbildern übernommen sein — die abgebildeten Motive haben selbst wieder Vorbilder: die Mutter-Kind-Bildereines Schrimp oder die großen Familienporträts der 20er Jahre (z.B. W. Schnarrenberger, 1925).

### Das Wandbild als Symptom ideologischer Abhängigkeiten

An zwei zentralen Aufgaben der nationalsozialistischen Malerei, dem Gebiet der Wandmalerei und dem Bereich der Frauendarstellung, wird besonders deutlich, daß sich die bildnerische Gestaltung ihre stilistische Ausprägung und ihr ideologisches Programm in besonderem Maße auch aus der Neuen Sachlichkeit herausarbeitet. Die neusachlichen Künstler hatten zwar aus Mangel an Aufträgen selbst nur wenige repräsentative Wandgemälde geschaffen, doch bot auch die stilistische Auffassung ihrer Ölbilder eine Möglichkeit für ein späteres Anknüpfen. Die zahlreichen Fresken der Nazikünstler sind fast ausschließlich durch eine klare, streng lineare und transparente Gestaltungsweise charakterisiert, die sich über die 20er Jahre und die Nazarener bis zur Frührenaissance verfolgen läßt. Gerade die Neue Sachlichkeit hatte die Priorität der Kontur und die klare Ordnung des Bildgefüges wieder zu Ehren gebracht. Der rationale Bildaufbau, der in den 20er Jahren noch als ein „Wunder“ verehrt wurde<sup>26</sup>, konnte von den faschistischen Wandmalern sofort als ein spezifisches Mittel für eine Massenrezeption begriffen werden — deshalb erscheint die Bindung an

die Architektur nur folgerichtig: „die tektonischen und dynamischen Gesetze, die den Baukörper bestimmen, ihm das „Gesicht“ geben, durchdringen auch die ihn schmückenden Malereien ... Wandmalereien sind gebaute Bilder.“<sup>27</sup>

Wie skrupellos sich die faschistische Ideologie einer Stilform der 20er Jahre bediente, zeigt das Bild „Straßenkampf“ aus F. Eichhorsts Schöneberger Freskenzyklus (1938) [Abb. 1], welches die Niederwerfung der revolutionären Arbeiterbewegung nach dem Ersten Weltkrieg verherrlicht. Hatten die zeitgenössischen Künstler wie Grosz, Grundig oder Griebel den Arbeiter vor der klaren, blockhaft gegliederten Industrielandschaft noch monumentalisiert [Abb. 2], so wird er bei Eichhorst durch markige Soldaten ersetzt — eine Umkehrung auch der Dix'schen Barrikadenbilder (1920, 1927). Die Soldaten schauen bei Eichhorst zum Kampf nach links aus dem Bild, die Opfer sind nur aus dem Hintergrund zu entschlüsseln.

Durch die Verwendung eines Raumprinzips der Neuen Sachlichkeit, welche die handelnden Personen auf einer vorderen Bühne vor einem zusammengedrängten, klar definierten Hintergrund auftreten läßt, erfährt die dargestellte Situation einen hohen Grad symbolhafter Konzentration. Indem die vorderen Figuren monumentalisiert werden, d.h. daß hier die Distanz zum vorderen Bildrand wegfällt und daß die Figuren überproportional zum Hintergrund gesetzt werden, und indem die stilistische Durchbildung auf abstrahierende Großflächigkeit, Atmosphärelosigkeit und starre, langgezogene Konturen abzielt, kommt auch hier ein idealisierender Zug zum Vorschein, der das wirkliche Geschehen umdeutet und in ein symbolhaft übergeschichtliches Ereignis erhebt. Auf diese Weise wurden Bildformen leicht verändert gegen ihre eigene Legitimationsbasis eingesetzt.

Auch zahlreiche andere Fresken aus der nationalsozialistischen Zeit, etwa die landschaftlichen oder die historisierenden Wandbilder, nehmen diese Stilmomente eines rational gegliederten, disziplinierenden Bildaufbaues und einer linearen Abstraktion wieder auf. Der Rückzug zum natürlichen Ursprung, wie er in den Bildern P. Bürcks oder Martin-Amorbachs zum Ausdruck kommt, läßt sich als ein konsequenter Leitfaden bis in die Romantik zurückverfolgen. Die ideologische Absicht wird auch in dem Wiener Freskenzyklus von R.H. Eisenmenger [Abb. 3] offenkundig: er transportiert statuarische Figuren mit geschlossenem Umriß in eine noch nicht zivilisierte Landschaft, er typisiert sie zu „Grundcharakteren“ der Menschheit. Stilistisch ist er dabei weniger Malern wie Hodler oder Egger-Lienz mit ihren exzentrischen Bewegungen als vielmehr neusachlichen Gestaltungsweisen verwandt. Eine auffällige Nähe ist etwa zu Kay H. Nebels Freskenzyklus im Schleswiger Kreistagshaus (1925 / 26) zu bemerken [Abb. 4]. Auch hier bleibt das Ideal einer reinen klaren Landschaft und das Streben nach einer völkischen Typisierung der Figuren erhalten: schon W. Passarge bewunderte die „prachtvollen, nordischen Menschen“ und schrieb: „Mit diesem Werk hat Nebel ein monumentales Bekenntnis zu seiner Heimat abgelegt.“<sup>28</sup> Für den von den Nazi-Ideologen immer wieder geforderten Rückgriff auf die Romantik<sup>29</sup> könnten gerade solche Werke der Neuen Sachlichkeit — nicht nur Lenks oder Böttgers weite Landschaften — eine bestimmte Vermittlerrolle gespielt haben.

Die Einflüsse der Neuen Sachlichkeit werden auch in der nationalsozialistischen Akt-darstellung deutlich, sofern man nicht nur auf den penetranten Naturalismus oder den barockisierenden Illuminismus blickt. Daß es der Kunst „nun lieber ... um eine moderne und deshalb fühlbare sportliche Klassizität“ geht<sup>30</sup>, ist nicht etwa erst durch Ivo Saliger, Peiner oder Beutner verwirklicht, sondern leitet sich in starkem Maße aus Prinzipien der 20er Jahre ab. Das „Akt porträt“ ist ebenso ein Charakter-

Abbildung 1:  
F. Eichhorst, *Strassenkampf*  
(aus KiDR, November 1938)



Abbildung 2:  
Otto Griebel,  
*Der Arbeitslose*, 1921

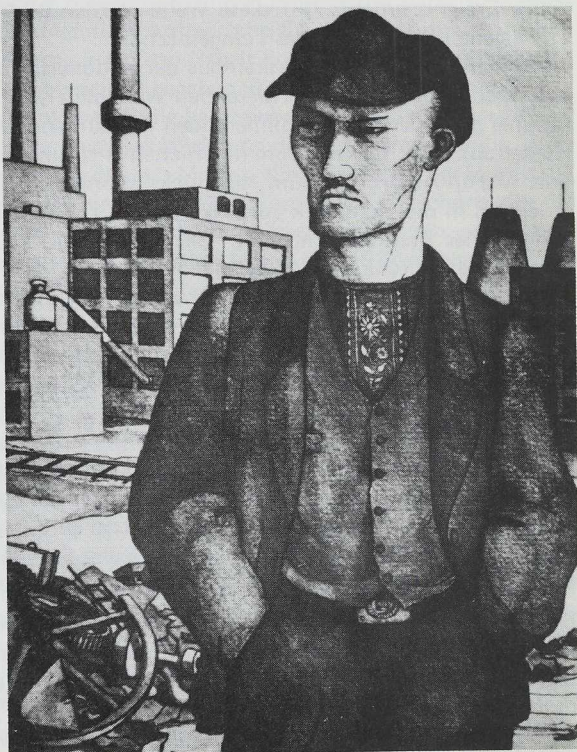
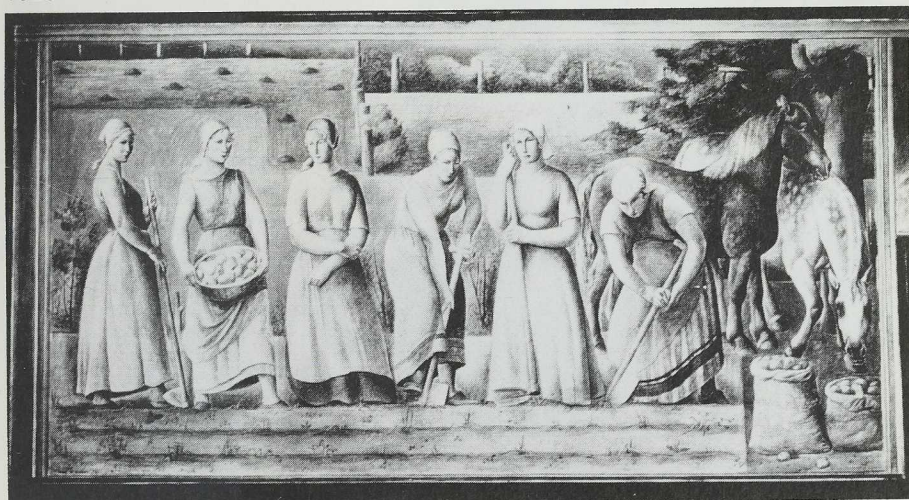


Abbildung 3:  
R.H. Eisenmenger,  
Heimkehr der Ostmark  
(aus KiDR, März 1941)



Abbildung 4 (unten):  
K.H. Nebel,  
Kartoffeleserinnen,  
Fresko im Kreistag Schleswig,  
1926





stikum der Neuen Sachlichkeit wie die Entrückung der Figur aus dem emotionalen in den idealen körperlich-plastischen Bereich. Das Interesse am Formalen und die kalte Stofflichkeit (z.B. in den Akten von Georg Scholz und Schad), was schon einer irrationalen Auffassung der Frauendarstellung entspricht, lassen sich nur durch kleine stilistische und motivische Änderungen in einen ideologisch-rassistischen Bereich überführen.

Im Bereich der weiblichen Bildnisdarstellung ist auch auffallend, daß das Auseinanderklaffen kleinbürgerlich-intimer und repräsentativer, technisch perfekter Gemälde, so wie es sich etwa bei Schrimpf, Dressler oder Fritsch gegenüber Schad, Lenk, Lachnit oder den späten Dix-Schülern zeigt, in den 30er Jahren beibehalten wird. Die Bescheidenheit eines Schrimpf fand ebenso ihre Wertschätzung wie das technisch brillant gemalte Frauenporträt, das nun auch die Gattinnen der NS-Oberen ansprechen konnte. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß auf Grund eines solchen „Qualitätsmerkmals“ selbst noch verfemte Künstler verschiedentlich private Porträtaufträge erhalten konnten<sup>31</sup>.

*Abbildung 5: Georg Schrimpf, Ausschauende, 1923*



## Die Kontinuität kleinbürgerlicher Perspektiven

Gegenüber derartigen, sich als neue großbürgerliche Führungsschicht verstehenden Auftraggebern ist ein gewisses kleinbürgerliches Kontinuitätselement von ebenso großer, wenn nicht weitreichenderer Bedeutung. Es ist nicht zu übersehen, daß viele der neusachlichen Künstler im Kleinbürgertum, einem der späteren Aktivposten des Faschismus verankert waren. Nicht nur das ungetrübte Verhältnis zum Milieu, zur eigenen „kleinen Welt“, auch das Vertrauen auf eine apriorische Ordnung, die den wissenschaftlich-technischen Umwälzungen entgegengesetzt wurde, fand hier einen bildlichen Ausdruck. Der Blick aus dem Fenster nach draußen war nicht nur ein häufiges Bildthema (Schrimpf, G. Scholz) und zeigte nicht nur eine überschaubare und geordnete Außenwelt, in der das Ferne detailgetreu und greifbar nah erscheint<sup>32</sup>, er wurde – unter Einbeziehung des Bildrahmens – quasi zu einer ideologischen Definition der Bildauffassung selbst. Der „Betrachter“ blickt „durch“ die neusachlichen Gemälde wie auf ein eingerahmtes Stück systematisierter Welt, fühlt sich durch die starken perspektivischen Verkürzungen in den Raum hineingezogen, – ähnlich einem volkstümlichen Diorama. Doch der Mensch erscheint in dieser Welt nicht als ein Handelnder, ein Verändernder. Häufig spiegelt sich in den dargestellten Figuren eine Erwartungshaltung, ein Ausschauen auf den fast leeren Hintergrund und den unbewegten Horizont – bei Fritsch, Mense oder Schrimpf sind es Rückenfiguren oder „Sinnierende“ [Abb. 5], manchmal auch in einer idealisierten Landschaft angesiedelt<sup>33</sup>. Der „sonntägliche Charakter“ in Fritschs Gemälden scheint noch von keiner Unruhe gepackt zu sein: „Seine Malerei hat eine gewisse feierliche Sachlichkeit, einen sonntäglichen Charakter und es ist kein Widerspruch, den Sonntag dem Alltag einzubeziehen. Auf den glatten, wie gekehrten Wegen seiner Alleen, die von keiner Wolke bedroht, von keinem Sturm durchweht werden, sieht man nur selten Menschen, die dann als ruhige Spaziergänger die Stille des Ganzen nicht durchbrechen. Die Höfe vor seinen Häusern sind festlich gesäubert ... Die schlichte Art der Auseinandersetzung mit der Umwelt, die liebevolle Eindringlichkeit in das einfache tägliche Leben, der Wille, die großen Zusammenhänge der Formen und damit die Einheit der Idee aufzudecken, ihnen wohnt eine beachtliche Sauberkeit der Gesinnung inne.“<sup>34</sup>

Die angesprochene „Einheit der Idee“ beschränkt sich nicht nur auf eine Propagierung sonntäglich-schlichten, kleinbürgerlichen Milieus, wie es u.a. auch bei dem (manchmal allerdings hintergründigeren) Berliner Maler A.W. Dressler oder bei dem gegen Ende der 20er Jahre in Klischeedarstellungen abfallenden Conrad Felixmüller vorzufinden ist. Dieser Idee ordnet sich auch die stilistische Gestaltung unter, was besonders wieder bei Georg Schrimpf deutlich wird: „Schrimpfs Figurenstücke zeigen schlichte Menschen in alltäglichen Umgebungen bei einfachen Tätigkeiten oder im ruhigen Dasitzen. Stille und Frieden liegen über diesen Bildern, die mit einer merkwürdigen suggestiven Kraft sich dem Beschauer mitteilen ... Die Besinnlichkeit der Schrimpf'schen Bilder ist keineswegs Flucht aus der Zeit, sondern schöpft aus einem inneren Glücksvermögen, das jedem Menschen gegeben ist. Gerade weil hier nicht einem beschaulichen, vom Strom des Lebens geschiedenen Sich-Absondern das Wort geredet ist, sondern das tiefe Ruhen in einer inneren Bescheidung mitten in der Mühe und Armut des Daseins (!) gezeigt wird, ist die Wirkung dieser Bilder so mächtig.“<sup>35</sup> Die hier schon angedeuteten „Tugenden“ der Disziplin und inneren Bescheidung werden in der faschistischen Kunstkritik dann vollends auf ein repressives Gesellschaftssystem bezogen: „Es wird stets in der neueren Geschichte ein denk-

würdiges Ereignis bleiben, daß sich aus der Zerklüftung der in sich zerfallenden bürgerlichen Klassenstaaten unserer Tage Völker bildeten, die geschlossene und geeinte Gemeinschaften zu sein erstrebten, daß also die literarische Lösung der Gemeinschaft ein lebendiges, widerspruchloses Gefüge wurde. Wenn wir Lebenden auch nur die Anfänge dieses Prozesses sehen, so waren die Phasen seines Ablaufs: Gärung, Sammlung der widerstreitenden Elemente und Bildung einer neuen Ordnung, von den feinfühligsten Künstlern unserer Zeit – und zu ihnen gehörte Georg Schrimpf – bereits erspürt und bewältigt.“<sup>36</sup> Derartige Interpretationen decken sich mit dem spezifischen Hinweis auf die soziale Herkunft des Künstlers: „Schrimpf erfüllte die bewegende Forderung der Zeit, eine Einheit ohne Gegensatz zu bilden. Der Zustand, den das Volk erstritt und erträumte, war in diesen Bildern bereits vollendet. Damit wurden sie auch dem Volke zugänglich, einigten die Gegner in der Betrachtung und machten sie zu Mitgliedern einer großen Gemeinschaft. Diese außerordentliche Wirkung, welche die Kunst nur mit der Religion gemein hat, konnte Schrimpf erzielen, weil er ein Mann aus der Mitte des Volkes war und seine Spannungen erlitt. Schrimpf hat sich weder menschlich noch künstlerisch abseits gestellt. Er lebte und arbeitete wie ein Handwerker.“<sup>37</sup>

Wenn es um eine Konstatierung präfaschistischer Tendenzen geht, können einzelne thematische und milieuspezifische Zusammenhänge oder auffallende stilistische Verwandtschaften (etwa im Bereich der Wandmalerei) nicht als Randerscheinungen übergangen werden. Sie können innerhalb der Gesamtkonzeption der neusachlichen Malerei eine spezifische und gewichtige Seite aufdecken (eine „Position der Mitte“), die erst in der faschistischen Kunst ihre volle Entfaltung erringen konnte. Wenn auch nach den Umwälzungen des Expressionismus und des Dadaismus ein künstlerisches Streben nach systematischem Aufbauen als notwendig erscheinen mochte, so zeigte sich doch, daß eine subjektivistische und idealistische „Ordnung der Realität“ nicht gegen restaurative Ideologien gefeit war. Rückblickend setzen sich dann die alternativen Positionen von Malern wie Seiwert, Nerlinger oder Völker deutlich ab; ihre Darstellungen reflektieren auf die Faktoren der gesellschaftlichen Entwicklung und ihr Streben nach klarem, konstruktivem und gesellschaftliche Transparenz widerspiegelndem Bildaufbau wurde niemals zum Selbstzweck oder zum verinnerlichten Wunschbild von System und Ordnung.

## Anmerkungen

1 Vgl. W. Schmied, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hannover 1969, S. 69-71 sowie F. Schmalenbach, *Die Malerei der „Neuen Sachlichkeit“*, Berlin 1973, S. 57. Letzterer nennt zehn weiterhin ausstellende Künstler, eine Liste, die sich bei einer Einbeziehung von Regionalausstellungen (vgl. Anm. 13) sicherlich noch verändern würde.

2 Vgl. die Eröffnungsrede zur „Staatl. Kunstaust. München 1933“ (in: *Kunst- und Antiquitätenrundschau*, 1933, S. 277/280); Matthias Pförtner, *Georg Schrimpf*, Berlin 1940, S. 30 sowie *Ausst.Kat. Georg Scholz*, Karlsruhe 1975, S. 128/130.

3. Vgl. Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, München 1974, S. 33.

4 W. Schmied, a.a.O., S. 70.

5 Vgl. Georg Schmidt, *Naturalismus und Realismus*, in: ders., *Umgang mit Kunst*, Freiburg/Olten 1966, S. 35/36.

6 G. Aust, *Traditionalismus und Trivialität*, in: *Ausst.Kat. Die dreissiger Jahre – Schauplatz Deutschland*, München 1977, S. 92 (vgl. auch S. 70/71).

- 7 Vgl. Umberto Silva, *Kunst und Ideologie des Faschismus*, Frankfurt 1975; J. Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, München 1976 sowie G. Aust im Ausst. Kat. Die dreissiger Jahre, a.a.O., S. 147.
- 8 Vgl. G.F. Hartlaubs Ausst. *Die Neue Sachlichkeit* (Mannheim 1925 u.a.) mit einem „veristischen“ und einem „neoklassizistischen“ Flügel; andererseits die Ausstellungen *Realismus und Sachlichkeit*, Berlin/DDR 1974, G. Scholz, Karlsruhe 1975 (vgl. Anm. 2) sowie *Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Westberlin 1977 (bes. E. Gillen, *Die Sachlichkeit der Revolutionäre*, S. 205ff.). Die Theoriediskussion zur Neuen Sachlichkeit scheint heute innerhalb dieser beiden Positionen festgefahren zu sein.
- 9 In diese These von H. Lethen (*Neue Sachlichkeit 1924 - 1932, Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus*, Stuttgart 1970) gehört auch das integrationistische Bestreben von Hartlaubs Ausstellung (Anm. 8).
- 10 Z.B. G. Grosz (nach Parisreise 1925), C. Felixmüller, aber auch O. Dix; Austs „Symptome der Veränderung“ (a.a.O., S. 72) sind also schon früher, mit der beginnenden Restauration, bemerkbar.
- 11 F. Schmalenbach, a.a.O., S. 52/54, Kat. Scholz, a.a.O., S. 174/175.
- 12 B. Hinz, a.a.O., S. 33.
- 13 Z.B. die Großen Berliner Kunstausstellungen, die Ausstellungen der Preuss. Akademie der Künste oder des Vereins Berliner Künstler; an Dresdner Kunstausstellungen waren noch ASSO-Mitglieder beteiligt. Galerien zeigten anfangs noch verfemte Künstler (z.B. Nierendorf in Berlin 1935 Dix zusammen mit Lenk).
- 14 B. Hinz, a.a.O., S. 33, Anm. 62.
- 15 Zum Ausschluß durch die Nazis s.o. *Die Neue Sachlichkeit* bleibt aber auch bei Carl Einsteins „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ (Berlin 1926), dem nationalsozialistischen „Feindbild“, ausgeschlossen. In der Berliner Europaratsausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“ (1977) ist die Neue Sachlichkeit insgesamt stark dem Surrealismus angenähert worden.
- 16 B. Hinz, a.a.O., S. 123 (s. auch S. 43).
- 17 *Ibid.*, S. 61. Das zweite Moment ist die Wiederherstellung der Bedingungen ihres organisatorischen Funktionierens. In seinem späteren Aufsatz „Zweierlei Kunst in Deutschland“ (in: *Wem gehört die Welt*, a.a.O. (Anm. 8)) sieht Hinz noch ein „ehemaliges realistisches Potential“ der Genrekunst, das allerdings zwischen avantgardistischer und faschistischer Kunst vernichtet wurde (S. 266). Zur politischen Kontinuität vgl. R. Kühnl, *Formen bürgerlicher Herrschaft I (Liberalismus – Faschismus)*, Reinbek 1971.
- 18 Z.B. Ausstellungen zum Porträt, zur Frauendarstellung, zu Sport, zu Industrie und Technik, zur Darstellung Berlin; ebenso verschiedene thematische Ausstellungen der linken Organisationen. Vgl. auch Justus Bier (*Betrachtungen über die neueste Malerei*, in: *Der Kunstwart*, 41. Jg., H. 6, 1928, S. 391), der die „Eigengesetzlichkeit der Bildklassen“ gegenüber marktspezifischem Genre betont.
- 19 Vgl. A.C. Oellers, *Bemerkungen zur Ikonographie des Porträts der zwanziger Jahre*, in: *Ausst. Kat. Die zwanziger Jahre im Porträt*, Bonn 1976, S. 47ff.
- 20 Vgl. die Darstellungen der 20er Jahre von Großberg oder Gessner (u.a. „Zeche Präsident“, 1920, in: F. Hüser / F. Oppenberger, *Erlebtes Land – Unser Revier, Mercator Vlg.*) mit den Bildern im Ausst. Kat. *Die Kunst im 3. Reich*, Frankfurt 1974, Abb. Nr. 171, 175, 176, 177 (R. Gessner). Vgl. auch O. Karpa, *Neuzeitliche Architekturgraphik*, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, 5. Jg., H. 4, 1941, S. 108ff.
- 21 Vgl. die Dorfansichten von G. Scholz (a.a.O., (Anm. 2), S. 119, 121), W. Paupie (Kat. *Kunst im Dritten Reich*, a.a.O. (Anm. 20), Abb. 161) und W. Peiner (B. Hinz, a.a.O., Abb. 24, 25).
- 22 Vgl. Kat. *Kunst im 3. Reich*, Frankfurt 1974, S. 144ff. Vgl. auch die Vorstellung von der Landschaft als dem „Bett der Rasse“, sowie die bildhafte Eingliederung neueroberer Landschaften (s. A.C. Oellers, *Landschaft zwischen Natur und Ideologie*, in: *Ausst. Kat. Landschaft – Gegenpol oder Fluchtraum?*, Leverkusen/Berlin 1974/75, S. 52).

- 23 E. Schindler (1936), zit. nach Hinz, a.a.O., S. 62.
- 24 O. Dix, Großstadt, 1927 / 28, Der Krieg, 1929-32; H. Grundig, Jugend in der Großstadt, 1930, Das 1000jährige Reich, 1935; H. Ehmsen, Erschiessung des Matrosen Eglhofer, 1933. Andererseits die Triptychen Seewalds (Oel, Brot und Wein, 1930) oder G. Sieberts (Eltern und Heimat, a.a.O. (Anm. 19), Abb. S. 117). Vgl. auch K. Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959, S. 68-73.
- 25 Vgl. Querners „Demonstration“ (1930) und Neuschuls „Demonstrationszug roter Frontkämpfer“ (1925, Abb. in: Bildende Kunst, 1968, S. 591) mit Sieberts, Ebers und Ehmigs Diagonalkompositionen (Abbn. in: Hinz, a.a.O., Nr. 83, 80, 88) und vgl. die frontalisierte Hintereinanderstaffelung der Massen bei Griebels „Die Internationale“ (1928/29) mit F. Staegers „Politischer Front“ (Hinz, Abb. Nr. 135). Die fleckenartige Darstellungsweise auf Griebels Antikriegsbildern erfährt eine Umbildung in Elk Ebers Kriegsbildern.
- 26 Vgl. F. Roh, Nachexpressionismus, Leipzig 1925, S. 68.
- 27 Bruno Kroll, Neue Deutsche Wandmalerei, in: Die Kunst im Dritten Reich, 3. Jg., H. 3, 1939, S. 82ff.
- 28 W. Passarge, Die Fresken von Kay H. Nebel in Schleswig, in: Die Kunst, Bd. 57, 1928, S. 296. Die „nordischen Menschen“ beziehen sich speziell auf Nebels Familienszene (nach W.P., Der Maler Kay H. Nebel, in: Velh. u. Klas. Monatshefte, 45. Jg., 1931, S. 391). Schrimpf erhielt noch 1937 Wandbildaufträge (vgl. Kat. G. Schrimpf, Gal. G. Franke, München 1939, Nr. 28-33).
- 29 Vgl. Hitlers Äußerungen (Hinz, a.a.O., S. 160/61) sowie die Beispiele für historisierende Fresken (Hinz, S. 114).
- 30 Vgl. Hinz, a.a.O., S. 97. Das Umschlagen von der Darstellung der körperlichen Plastizität zum Bild des „völkischen Jungmädels“ zeigte sich schon in der Ausstellung des Georg-Schicht-Preises (Inhaber der Elida GmbH.): „Das schönste deutsche Frauenporträt“ (1928); vgl. dazu F. Hellwag, Das moderne Frauenbildnis, in: Die Kunst, Bd. 59, 1929, S. 111 ff. Auch die symbolistisch-naturalistischen „Aktporträts“ von Richard Müller gewannen in dieser Zeit an neuer Aktualität.
- 31 Dix z.B. sollte die Familie Ribbentrop porträtieren (vgl. Kat. Franz Lenk, Gal. Abercron, Köln 1926, S. 23); Raderscheidt porträtierte in Italien faschistische Führer (vgl. Kunst- und Antiquitätenrundschau, 1933, S. 438). Vgl. auch Kat. G. Scholz, a.a.O. (Anm. 2), S. 192, Kat. G. Schrimpf, a.a.O. (Anm. 28) (mit zwei Landschaftsbildern im Auftrag von Rudolf Heß) sowie die Adelsporträts von Felixmüller aus den 30er Jahren.
- 32 Vgl. Roh, a.a.O., S. 30ff. und A. Neumeyer, Zur Raumpychologie der „Neuen Sachlichkeit“, in: Zeitschr. f. bild. Kunst, 37, 1927/28, S. 66ff.
- 33 Vgl. Schrimpfs „Ausschauende“ (1923, Abb. in: Pförtner, a.a.O. (Anm. 2), S. 26), Fritschs „Badende“ (Abb. in: Die Kunst, 59, 1929, S. 260) oder Menses „Abend in der Campagna“ (1934, Abb. in: K.F. Ertel, C.M., 1963, o.S.).
- 34 B.E. Werner, E. Fritsch, in: Die Kunst, Bd. 59, 1929, S. 260/262.
- 35 Justus Bier, a.a.O. (Anm. 18), S. 362.
- 36 M. Pförtner, a.a.O. (Anm. 2), S. 18. Dort auch der Hinweis auf Schrimpfs an bäuerlichen Formen sich orientierendes „Traditionsgefühl“.
- 37 Ibid., S. 25f.