

Kathrin Hoffmann-Curtius

## Die Frau in ihrem Element

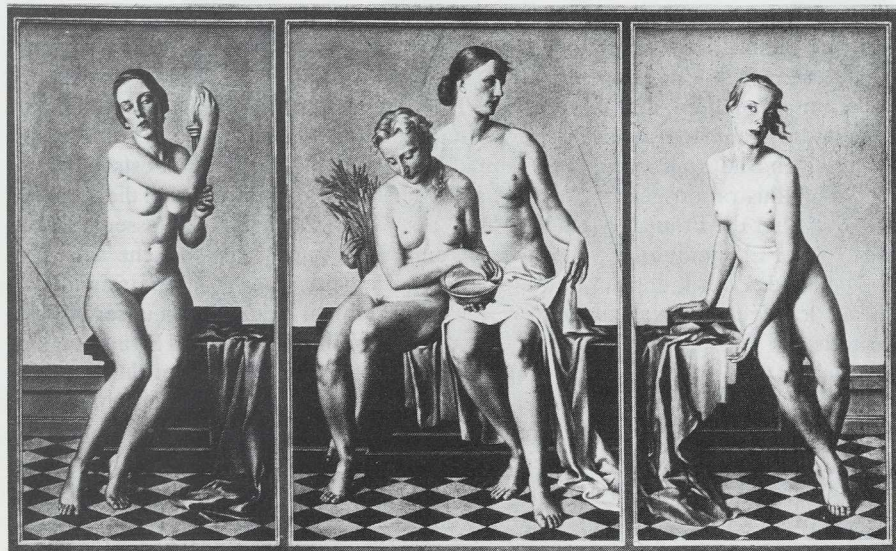
Adolf Zieglers Triptychon der »Naturgesetzlichkeit«<sup>1</sup>

Adolf Zieglers Triptychon der »Vier Elemente« (Abb. 1) zählt zu den bekanntesten Ölbildern der NS-Zeit.<sup>2</sup> Dennoch ist von seiner Programmatik in der Kunstgeschichte bislang nur sehr cursorisch die Rede gewesen. Die Gründe hierfür sind auf dasselbe Phänomen zurückzuführen, auf das auch die Historikerinnen bei der Bearbeitung der Frauengeschichte im 3. Reich stießen: es handelt sich um die erstaunliche Tatsache, daß heutige Kunstgeschichtsforscher mit den Machthabern der NS-Zeit insofern übereinzustimmen scheinen, als Frauen und ihr Körper während jener 12 Jahre unpolitisch und »nebensächlich« gesehen werden sollten. Jedoch allein folgendes Zitat aus einem Brief von Adolf Ziegler an den Reichsbauernführer Darré vom 11. Nov. 1936 belehrt uns, daß die NS-Größen zumindest anders darüber dachten.

»Sehr geehrter Herr Reichsminister, lieber Pg. Darré!

Nachdem der Führer in meinen Münchner Atelierräumen meine Arbeit, deren Entstehen Sie ja damals in der Reichskanzlei miterlebten, nunmehr gesehen hat und er mir versicherte, dass mein Vorhaben, ihm ein Vorbild für seine Bauten herzustellen, gelungen sei, kann ich Ihnen heute die versprochenen Fotos senden. Doch bitte ich Sie, die Fotos vorerst nicht herumzuzeigen, da der Führer das Herausstellen meiner Arbeit mit der Eröffnung des »Hauses der Deutschen Kunst« verknüpft sehen möchte. Die Arbeit stellt *unsere Weltanschauung* [Hervorh. K.H.-C.] dar. Ihr philosophischer Kern, die *Bejahung der Naturgesetzlichkeit*, [Hervorh. K.H.-C.] ist dargestellt

1 Adolf Ziegler, Die vier Elemente, München 1936



durch die 4 Elemente: Feuer, Wasser, Erde und Luft. Es würde mich sehr freuen, wenn ich Ihnen nach Ihrer Genesung mein Werk in München zeigen könnte...«<sup>3</sup>

Ein »Vorbild« für Hitlers Staatsarchitektur, eine der Inkunabeln der gemalten NS-»Weltanschauung«, stellt vier Frauenkörper dar. Sie werden als Natur in den politischen Kontext des deutschen Faschismus gestellt. Sie sind nackt und sitzen in pyramidalen Bewegungskomposition auf einer altarmäßig postierten dunkelblauen Bank. Jeder Figur ist ein Tuch in symbolischem Kolorit beigegeben: Rot und Gold für Feuer und Luft, Grün und Weiß für Wasser und Erde. Die weiblichen Allegorien von Feuer und Luft auf den Außenflügeln neigen sich in gegenläufiger Bewegung dem Mittelteil zu. Diese Körperhaltungen erinnern an die gymnastischen Übungen des Ufa-Filmes »Wege zu Kraft und Schönheit« von 1925/26.<sup>4</sup> In der Mitte thront zentral in mütterlicher Würde – als einzige mit Knotenfrisur und verhülltem Schoß – die Allegorie der Erde. Leicht verschoben sitzt vor ihrem mit einer Korngarbe gefüllten Arm die Wasserfrau. Diese schaut gesenkten Blickes auf ihren Körper, während sie eine silberne Schale mit Wasser vor dem Schoß der Erde zum Ausgießen bereit hält. Alle vier Figuren sitzen vor einem himmelblauen Hintergrund mit den Füßen auf einem gekachelten Boden, wie er damals hauptsächlich in Waschräumen, Küche, Hausflur und Kirche anzutreffen war.

Das dreiteilige Ölbild wurde 1937 als eines der Hauptwerke auf der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« im Münchner »Haus der Deutschen Kunst« ausgestellt<sup>5</sup> und anschließend über dem Kamin in der Wohnhalle des neu errichteten Führerhauses in der damaligen Arcisstraße in München angebracht. Bevor nun der beschriebene altarmäßige Bildaufbau der Vier Elemente in seiner Beziehung zur Programmatik des NS weiter analysiert werden kann, ist es erst einmal notwendig, eine genauere historische Einkreisung von Bildthema und -formeln vorzunehmen.

### 1. Die Vier Elemente

Die Vorstellung der Vier Elemente, als Zeichen für das Universum, taucht seit Empedokles (5. Jh. v. Chr.) im kosmologischen Denken der Antike auf. Zusammen mit den Temperamenten, den Jahreszeiten, Himmelsrichtungen, Evangelisten und Kirchenvätern, gehörten sie bis ins Barockzeitalter zu den geläufigen, an der Vierheit orientierten Bildprogrammen in Buchmalerei, Kirchen, Gärten und Festsälen.<sup>6</sup>

Die Illustrationsgeschichte der Vier Elemente belegt, daß hierbei die Künstler seit alters her die Frau als Metapher für Wasser bevorzugten. Das Wasser symbolisierte in der Elementefolge nahezu immer einer Frau<sup>7</sup>, und die historische Tatsache, daß bei einer Zuordnung der Götter zu diesen Elementen der Götterpatriarch Jupiter nie dem feuchten Naß zugeteilt wurde<sup>8</sup>, zeigt einmal mehr, daß in unserem Kulturkreis das Wasser: still, fließend oder strömend, mit Untiefen und Strudeln, dennoch lebensnotwendig, vorrangig mit dem Weiblichen identifiziert wurde.

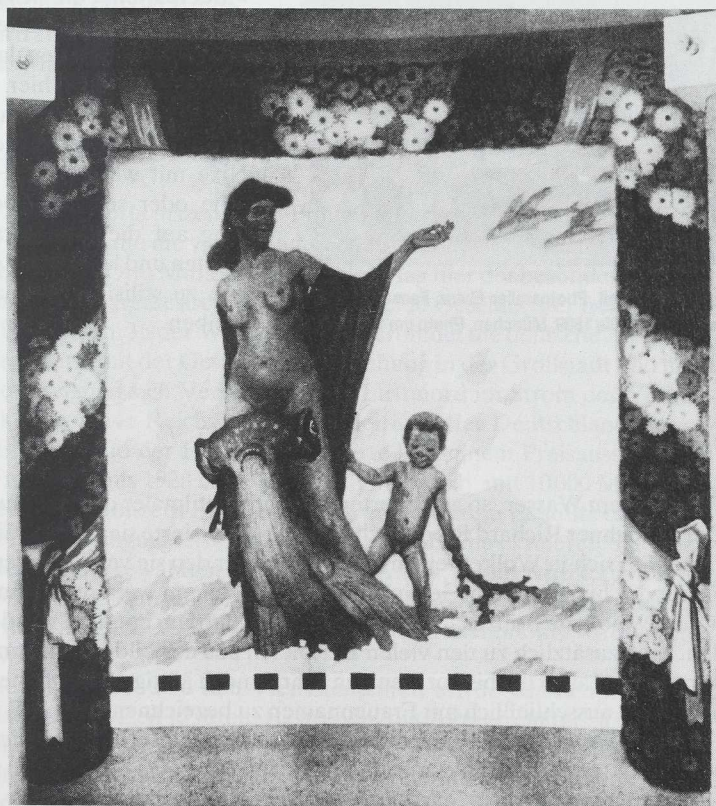
Der Ablösungsprozeß von der traditionellen christlichen Ikonographie führte im 19. Jahrhundert zu einer weitgehenden Aufgabe dieses Quaternionschemas. Hingegen finden sich Allegorien einzelner Elemente in der öffentlichen Wandmalerei, so am Außenbau des Münchner Polytechnicums um 1875. Aerodynamik (Luft) und Hydraulik (Wasser) flankieren dort die ins Zentrum gerückte Mechanik. Hier werden nicht so sehr die Elemente als vielmehr deren technische Beherrschung the-

matisiert.<sup>9</sup> Angesichts der rapide fortschreitenden naturwissenschaftlichen Erkenntnisse ist diese Akzentverlagerung leicht erklärlich. Überdies war das Quaternionschema als kosmologisches Modell nach dem Auffinden des Periodensystems der chemischen Elemente 1869 obsolet geworden.

## 2. Die (gefährliche) Wasserfrau

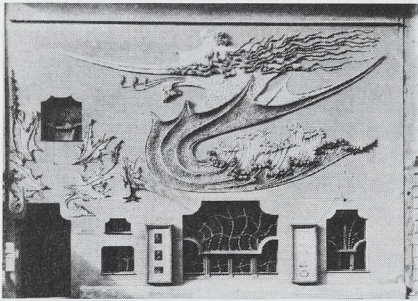
Um die Jahrhundertwende, zur Zeit des Symbolismus, suchten aber Maler der verschiedensten Industrienationen Frauenbilder wieder in Wasser<sup>10</sup>, Wind und Wolken anzusiedeln. Sei es, daß – in der Nachfolge Puvis de Chavannes' – badende Frauen einen felsigen Meeresstrand bevölkern, so auf Albert Ciamberlanis Triptychon »Die Frauen«<sup>11</sup>, oder das Bild einer »idyllischen Landschaft« abgeben, wie bei Ludwig von Hofmann um 1900, der bekannte Sexuelsymbole wie die Fische und die Geburt der Venus in der Muschel auf dem fließenden Rahmenornament miteinschloß<sup>12</sup>; sei es, daß das Bild der gefährlich anziehenden Frau vorgestellt erscheint, die den Mann, so in einer Meereswoge von Georges Clairin, Paris 1898, zu überwältigen droht, ja mit unter sich begräbt.<sup>13</sup> In München dekorierte dann um 1908 auch wieder

2 Fritz Erler, Die vier Elemente: Wasser, München 1908



ein junger Maler, Fritz Erler, den Gartenpavillon im dortigen Ausstellungspark mit der Elementefolge.<sup>14</sup> Das Wasser wird verkörpert von der über die Meereswogen heranschreitenden monumentalen Gestalt einer nackten Frau mit einem Putto, der an ihren grünen Schleier faßt (Abb. 2). Ihre Hand hält sie fliegenden Fischen entgegen. Ihren Schoß verstellt bis zu ihren Füßen ein »phantastisch wirkendes Meeruntier, ein rötlich gefärbter Hammerhai«, der auf der Höhe ihrer Scham sein Maul mit scharfen Zähnen aufreißt. Wie aus dem Vergleich mit einem anderen Fresko Erlers unzweifelhaft zu entnehmen ist<sup>15</sup>, soll hier die Gefährlichkeit der Meerfrau mit ihrer vagina dentata aufscheinen. Bei Clairin wie bei Erler wird, wie so häufig zu jener Zeit, die männliche Projektion des »Verschlungen-Werdens« von der Frau in der Meereswooge als reizvolle Verlockung und zugleich auch als Warnung formuliert. Angst und Faszination lassen das doublebind von Wunsch und Schrecken im Untergehen in den Wellen imaginieren, so bei Clairin, oder das Eingehen in den mächtigen Frauenkörper, wie bei Erler.

Offenbar konnten sich aber auch Frauen selbst in der Wogenmetapher wiedererkennen, sonst hätten Anita Augspurg und Sophia Goudstikker 1899 sicherlich nicht die grüne Außenfassade ihres Münchner Photoateliers »Elvira« von dem jungen Architekten August Endell mit dem abstrahierenden Ornament einer »Meereswelle, die sich am Strand kräuselt«<sup>16</sup> in cyclamvioletterm Stuck werbewirksam dekorieren lassen (Abb. 3). Inwieweit Endell hier vielleicht beabsichtigte, diese Metapher zu einer »Kombination von Seepferdchen und Nixe mit wehendem Haar« als exotische oder sexualsymbolische Anspielung auf die stadtbekanntem emanzipierten und lesbischen Auftraggeberinnen zu stilisieren<sup>17</sup>, mag dahingestellt bleiben.



3 August Endell, Photoatelier Elvira, Fassadenstück der Meereswelle 1899, München, Photo um 1920

### 3. Luft

Wie mit dem Wasser, so assoziierten die Jugendstilmaler die Frau auch mit der Luft. Der Münchner Richard Riemerschmid charakterisierte sie 1899 als die ewig sich Entziehende, sich in Wolkenfetzen Auflösende, für den sie verfolgenden Mann nicht zu Fassende, hier vor dem Gestirn des Mondes, einem weiteren kosmischen Zeichen für das weibliche Prinzip.<sup>18</sup> Daß die Frauen außerdem mit dem Wind verglichen werden, mag zusätzlich zu den vielen Beispielen aus der bildenden Kunst der Jahrhundertwende<sup>19</sup> auch die bis vor wenigen Jahren noch gültige Gewohnheit belegen, Wirbelstürme ausschließlich mit Frauennamen zu bezeichnen.

Das Feuer findet sich interessanterweise in dieser Epoche nicht als weibliche Metapher<sup>20</sup>; so wird es in der Erlerschen Elementefolge durch einen nackten athletischen Bogenschützen in Rückenansicht versinnbildlicht.<sup>21</sup>

#### 4. Mutter Erde

Die allegorische Elementedarstellung der Erde als Mutter-Erde ist dem Frauenbild für das Wasser verwandt.<sup>22</sup> Erler gibt sie als nackte auf einem Felsen thronende Matrone mit Blumen und einer Milchschale in den Händen wieder (Abb. 4). Sie schaut auf ein in einer blühenden Wiese turtelndes Taubenpaar nieder. »Und«, so lautet die Bildbeschreibung von 1921, »im Hintergrunde erinnern verfallende Mauern an die Vergänglichkeit alles Menschenwerkes im Gegensatz zu der ewig sich wieder verjüngenden und unerschöpflich fruchtbaren Natur.«<sup>23</sup> Hier, im Sinnbild der Erde, triumphiert Mutter-Natur<sup>24</sup> sogar über die Kultur, welche einen Turm, ein im damaligen Denkmalskult demonstrativ eingesetztes Symbol patriarchaler Staatsmacht<sup>25</sup>, darstellte. Wieder spricht die vorgestellte Kraft der triumphierenden Naturfrau zugleich auch eine Bedrohung des Männlichen an.



4 Fritz Erler, Die vier Elemente: Erde, München 1908

#### 5. Weiblichkeitslichés im 20. Jahrhundert

Künstler des 20. Jahrhunderts inszenierten Frauenbilder in vielfältiger Verbindung mit dem Wasser. Bekannt sind die vielen Badeszenen der deutschen Expressionisten von Kirchner, Heckel und Otto Müller vor 1914, doch lag hier der besondere Akzent auf der Ausmalung eines paradisischen Ortes, wo beide Geschlechter frei und lustvoll zusammenleben sollten. In der Weimarer Zeit verbindet die deutsche Avantgarde das Bild der Frau dann mit der Geschlechterbeziehung in der Großstadt und nicht in der Natur. Hier ereignen sich Verführung und Lustmord im Strom des Verkehrs.<sup>26</sup> Der mehr konservative Reichsbund bildender Künstler Deutschlands bevorzugte dagegen ein Modebild der Frau. Er prämierte bei seinem Preisausschreiben zum modernen Frauenbildnis 1928 ein Ölbild Willy Jaeckels<sup>27</sup> mit 10000 Mark, welche vom Schönheitspflegekonzern Elida gestiftet worden waren. Es sollte den neuen Frauentyp des Berliner »Jungmädels« im Gegensatz zur »Dame« kreieren. Die zu einer Wanderausstellung ausgewählten Bilder gaben Anlaß, so ein Kritiker, »das augenblickliche Können der Künstler, zugleich aber auch die typische Eignung der Frau der Gegenwart als Modell festzustellen.«<sup>28</sup> Das Frauenbildnis wird so zum Trendsetter der Werbung.

Die Verbindung der Frau zu den Vier Elementen wurde von den modernen Malern Deutschlands jener Zeit in ihrem Bestreben, die Alltagsrealität zu erfassen, so gut wie nicht dargestellt.<sup>29</sup> In Frankreich griff jedoch 1921 der Protagonist der Moderne, Picasso, im gleichen Jahr als Léger seine drei maschinellen Frauen zusammensetzte<sup>30</sup>, auf das uralte Thema von Frau und Quelle zurück.<sup>31</sup> Von Poussin<sup>32</sup>, Pu-

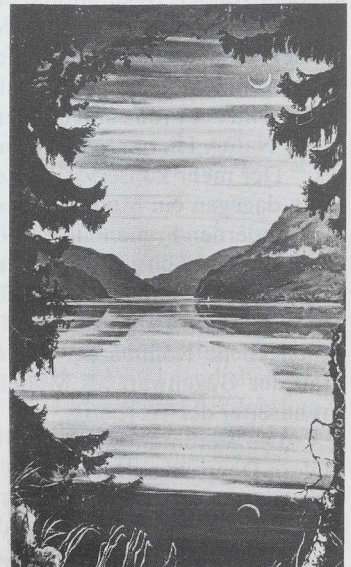
vis de Chavannes und dem Traditionalisten Friesz<sup>33</sup> beeinflusst, versetzte Picasso die Frau zurück in den mittelmeeerischen Mythos vorgeschichtlichen Ursprungs: der Frau als Quelle und Gefäß. Quellgöttinnen<sup>34</sup>, männliche Projektionen von Uranfängen, werden hier als mütterliche Volumina in Tonfarbe verkörpert. Die Schwere dieser weiblichen Gestalten, die Picasso während jener Jahre häufig malte, verrät vielleicht auch etwas von ihrer Last für den sie imaginierenden Künstler.

## 6. Zwei Elementefolgen gegen Ende der Weimarer Republik

Gegen Ende der sich immer konservativer zeigenden Weimarer Republik tauchten gleich zwei Bilderzyklen der vier Elemente auf, die Adolf Ziegler mit großer Wahrscheinlichkeit durch Reproduktionen in der weit verbreiteten Münchner Kunstzeitschrift »Die Kunst« gekannt hat.

Es handelt sich um dreizehn Mosaiken nach Kartons des belgischen Realisten Franz Masereel (Abb. 5), die 1929/31 ein privater Auftraggeber an den Wänden der Wandelhalle eines Sonnenbades – wohl in Form eines Kreuzganges – in seinem deutsch-schweizerischen Landsitz anbringen ließ.<sup>35</sup> Ferner malte 1932-34 der badische Maler Adolf Hildenbrand vier Tafeln mit der Elementefolge für den Speisesaal des Sanatoriums in St. Blasien im Schwarzwald (Abb. 6).<sup>36</sup> Während Hildenbrand die Quaternionen in Ansichten der Umgebung, hier den Schluchsee, als elementare Landschaftsportraits und »als die großen natürlichen und seelischen Heilmittel zu den Beschauern sprechen läßt«<sup>37</sup>, knüpft Masereel unter dem Rahmenthema »Mensch und Natur« an die Bilderfolgen der Elemente aus der Jugendstilzeit an. Der nackte Frauenkörper mit dem Fischschwanz in den Wellen des Meeres erinnert an Masereels gleichzeitig gefertigte Holzschnittserie zu »la sirène«.<sup>38</sup> Die verführerischen Gefahren scheinen jedoch auf dem Mosaik einer lustvoll einladenden Sinnlich-

6 Adolf Hildenbrand, Die vier Elemente: Wasser, St. Blasien 1932/34



5 Franz Masereel, Das Meer, 1929/31



keit gewichen zu sein. Die dort auch dargestellte Allegorie des Windes vermittelt unberechenbares Herumgetriebensein und -werden und damit wieder etwas von der nicht gezähmten oder unzählbaren, elementaren Naturkraft, mit der die Frau identifiziert wird. Wie bei allen hier erwähnten weiblichen Allegorien der Elemente zeigt sich die Ambivalenz männlicher Projektion zwischen Anziehung und Abwehr im Bild des Weiblichen. Angst und Faszination ließen die Künstler sowohl paradisi-sche Utopien als auch Schreckensvisionen weiblicher Macht entwerfen.

### 7. Die vier Frauenakte der Wohnhalle des Führerhauses

Zieglers Bild der Vier Elemente wurde von der Innenarchitektin Gerdy Troost in Verbindung mit Leonhard Gall in das Programm der schönen Künste für die sogenannte »Wohnhalle« im Münchner Führerhaus eingefügt (Abb. 7). Bezeichnenderweise zierten die flandrischen Herkulesteppiche aus der Münchner Residenz die Wände der großen Empfangshalle und ein Bismarckportrait den Kamin in Hitlers Arbeitszimmer. In die Wohnhalle hängte die Innenarchitektin Zieglers Bild über den Feuerplatz – an die Stelle, an welcher es ehemals böse Geister abzuwehren galt, während über den vier Türen dieses Raumes, vergoldet wie die Kassettendecke, vier »Schilder mit den Emblemen der Schauspielkunst, der Musik, der Malerei und Plastik leuchteten«. <sup>39</sup> Es handelt sich hierbei um ein Ausstattungsprogramm, wie es in leichter Abwandlung verschiedene Musik-, Eß- und Wohnzimmer großbürgerlicher

7 Wohnhalle im Führerhaus, München 1938



Villen seit der Gründerzeit in München und anderswo im Reich zierte und wie es auch ausgiebig in den Kunstzeitschriften publiziert worden war.<sup>40</sup> Hier findet sich einmal mehr ein Beweis dafür, daß die sogenannten braunen Revolutionäre die neubarocke Kultur des deutschen Großbürgertums fortführten. Zieglers Aktbilder wurden durch ihre Hängung im sozusagen privat geselligen Trakt des Hauses zu einem geschmäcklerischen Kamin- und Kabinettstück weiblicher Bluboschönheit. Die Platzierung dieses Gemäldes der NS-Weltanschauung in den intimeren, »musischen« Bereich zusammen mit den »Schönen Künsten« ließ es geadelt erscheinen.

### 8. Als Meisterstück auf der Pariser Weltausstellung

Gleichzeitig schmückten Zieglers Vier Elemente als Gobelins, dem »vornehmen Repräsentationsmittel«<sup>41</sup>, die linke Seite des Ehrenpodiums im Deutschen Haus auf der Pariser Weltausstellung (Abb. 8).<sup>42</sup> Diese führte den Titel »Kunst und Technik im Leben der Gegenwart« und stand, was den deutschen Teil betraf, unter der Oberaufsicht des Reichsbankpräsidenten und Wirtschaftsministers Hjalmar Schacht, der ihr im Katalog auch folgendes Zitat in seinem Grußwort mit auf den Weg gab: »Zeige mir, was Du leistest, und ich werde Dir sagen, was Du bist.«<sup>43</sup> Den Gobelins gegenüber befand sich ein Ölbild von R. Hengstenberg, das in den Ausstellungsbroschüren unterschiedlich titulierte wurde, entweder als »Allegorie Aufbau«<sup>44</sup> oder als »Kameradschaft«.<sup>45</sup> Zwischen den Terracottafiguren eines Mädchens mit Trauben und eines Ganymed auf dem Treppenabsatz stand das Modell des gleichzeitig in München eröffnenden »Hauses der Deutschen Kunst«. Ein Glasfenster mit den Figuren der Industrie-, Geistes- und Landarbeit und der Kunst – mit Geige und Bogen als einzige weiblich<sup>46</sup> – unter dem (sogenannten) Hoheitszeichen des Reiches bildete die Rückfront dieser sakral stilisierten Anordnung. Im Rahmen dieser Leistungsschau von Kunst und Technik sollte Zieglers Bild als Wandbehang »einer Münchner Gobelinmanufaktur«<sup>47</sup> die Leistung zeigen, die – man erinnere sich an Schachts Motto – den Meister verrät. Analog zur weiblichen Allegorie der Kunst auf dem rückwärtigen Glasfenster erscheint auch hier wie dort im Fenster das Kunstwerk in der Konfrontation mit den verschiedenen, männlich allegorisierten Arbeitsdarstellungen feminin charakterisiert: in der Gestalt von vier sich anbietenden weiblichen Akten. Ob dieses öffentliche Kunst-Frauenbild der spezifisch weiblichen Arbeit oder dem männlichen Schöpferum und seiner Reproduktion zugeordnet sein sollte, läßt sich hier wohl kaum alternativ entscheiden.

### 9. Fotonaturalistische Allegorien

Die »Berichterstattung« über Zieglers Bild – »Kunstkritik« war auf Goebbels Anordnung seit 1936 verboten – hob besonders die Naturtreue und die klare Form des Körperbaues hervor.<sup>48</sup> Der Lissaboner Korrespondent der Kölnischen Zeitung Gert H. Theunissen schrieb:

»...stärkste Beachtung finden die Gemälde Adolf Zieglers, des Präsidenten der Reichskulturkammer der bildenden Künste; die naturgetreue Darstellung von Frauenakten, die Ziegler auf den Bildern Terpsychore und Vier Elemente zeigt,



erinnert an die Genauigkeit, mit der die Photographie arbeitet. Die symbolistische Überhöhung durch Zugabe von Bedeutungszeichen, die die dargestellten Frauen in ihren Händen halten, will den naturhaft-privaten Charakter in einer allgemeineren Bedeutung aufgehen lassen...<sup>49</sup>

In der Tat ist diese Darstellung weiblicher Körper, die ich als fotonaturalistisch bezeichnen möchte, ein zentraler Aspekt des Zieglerschen Bildes. Denn offenbar schien die »Natürlichkeit« der Frauenakte am ehesten in der Art fotografischer Wiedergabe gewährleistet. Und jene Natur nach Fotografie war es auch, die Zieglers Bild zu seiner Popularität verhalf.

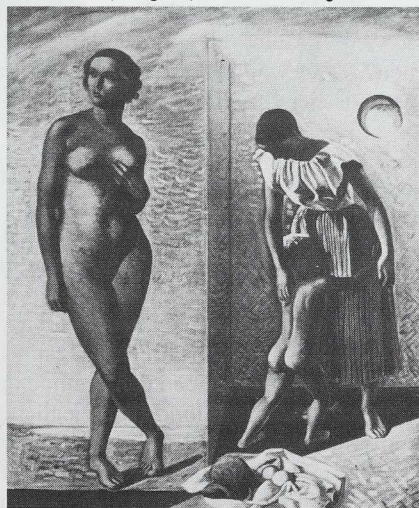
Die häufig verulkte Glätte der Körperwiedergabe des »Meisters des deutschen Schamhaares«, wie Ziegler auch schon damals verhöhnt wurde, ist bemerkenswerterweise vor allem auf den fotografischen Reproduktionen seiner Malerei zu finden. Das Triptychon im Original kennzeichnet bei näherem Hinsehen eine großflächigere Malweise, die sogar das Fischgrätenmuster der Leinwand als Struktur in dem perlmutter glänzenden Inkarnat durchscheinen läßt. Die im Vergleich zu Aktdarstellungen der Weimarer Republik ungewöhnliche Lebensgröße des Bildes verstärkt die Annahme, daß dieses Werk sowohl auf eine Besichtigung aus größerer Distanz als auch auf seine fotografische Reproduktion hin schon konzipiert wurde.<sup>50</sup> Der Gesamteindruck des Gemäldes und seiner Reproduktionen allerdings läßt die Beeinflussung durch die moderne Glätte und die Perfektionsansprüche etwa eines Christian Schad<sup>51</sup> und auch Werner Peiners<sup>52</sup> erkennen, wenngleich deren Malerei kleinformatiger »Kabinetstücke« eine makellose Oberfläche aufweist, die das Zieglersche Triptychon im Original entgegen bekannter Bewitzelung nicht hat.

Die eigentlich sich ausschließenden Kunstmaximen des NS, nämlich zeitlos und zeitgemäß zu sein<sup>53</sup>, verband Ziegler miteinander, indem er die scharfeingestellte Momentaufnahme einer Bewegung, die erst die Fotografie ermöglicht hatte, in Öl



8 Hjalmar Schacht auf dem Ehrenpodium des deutschen Pavillons der Weltausstellung in Paris 1937

9 Mario Tozzi, Allegorie, Biennale Venedig 1934



und naturalistischer Manier zu verewigen suchte. Das allegorische Thema kam ihm hierbei zu Hilfe. Während aber der Italiener Tozzi auf seinem Bild »Allegorie« (Abb. 9)<sup>54</sup> die allegorische Umsetzung der Caritas zu einem stehenden weiblichen Akt in Gegenüberstellung mit der illustrierenden Handlung caritativer Tätigkeit problematisierte, stellte Ziegler lediglich ganze, nackte weibliche Körper zur Schau. Ziegler konnte hier aus Paris Anregungen beziehen und sich ihnen anpassen, denn auch dort zählten allegorische weibliche Akte zu den bevorzugten Themen zeitgenössischer Künstler. Diese waren aufgrund staatlicher Arbeitsbeschaffungsprogramme unter der Regierung Blum zur Bekämpfung ihrer Arbeitslosigkeit mit der Ausschmückung öffentlicher Gebäude, wie dem neugebauten Trocadéro<sup>55</sup> und Musée d'art moderne<sup>56</sup>, betraut worden.

### 10. *Ästhetische Auslese und Ausmerze*

Auch angeblich zeitlose Kunst sollte direkt ins Leben, hier der Frau, eingreifen. Während der l'art pour l'art-Standpunkt im Faschismus als verpönt galt, wurde die erzieherische Aufgabe der Kunst in ihrer Vorbildlichkeit propagiert. Im November 1937, kurz nach dem Höhepunkt der Auslese und Ausmerze in der Kunst, stellte der »Stürmer«<sup>57</sup> Zieglers Triptychon, das in dieser Reproduktion noch überzeugender einem »aus dem Leben gegriffenen« Foto glich, zwei Frauenbildern Arthur Segals und Jankel Adlers<sup>58</sup> gegenüber. Karikierende oder konstruktivistische Frauenkörper wurden als jüdisch ausgegrenzt und der makellose, angeblich reine, arische weibliche Akt auserlesen. Hier sei auch an Paul Westheims zeitgenössische Formulierung von einer »rassebiologischen Ästhetik« erinnert.<sup>59</sup> Die in diesem Sinne verführende Ausmerze konnte über eine entsprechende Geschmacksnorm, orientiert an Ordnung und Sauberkeit, eingeübt werden. Einen Beleg, daß auch diese ästhetische Ausmerze funktionierte, mag folgendes dokumentierte Gespräch liefern:

1981 interviewte Claudia Koonz die ehemalige »Reichsfrauenführerin« Gertrud Scholtz-Klink an ihrem Wohnsitz in Bebenhausen bei Tübingen und stellte ihr unter anderem folgende Frage: »Was dachten Sie, als Sie eines Tages im Jahre 1941 so viele Berliner mit aufgenähten gelben Sternen auf ihren Kleidern herumlaufen sahen? ... Ich weiß nicht, wie ich es ausdrücken soll, es waren so viele. Ich fühlte mein ästhetisches Empfinden verletzt.«<sup>60</sup>

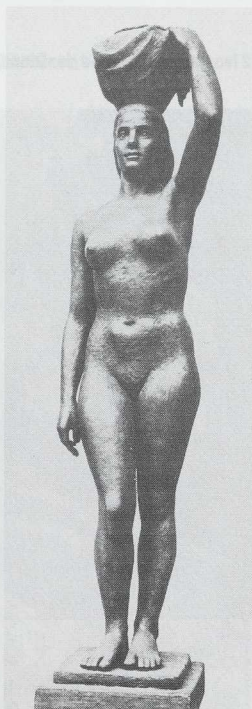
### 11. *Weibliche »Bestformen« als Behälter*

Ziegler entwickelte für diesen politisch brisanten Geschmack des Reinen und Sauberen, was mit dem »Arischen« verknüpft wurde, eine Form der Wiedergabe von weiblichen Körpern in der Malerei, wie sie in der Bildhauerei für den Männerkörper schon des längeren analysiert worden ist. Ich möchte es in Anlehnung an Theweleit<sup>61</sup> folgendermaßen umschreiben: Der Körper darf nicht Körper werden, er muß Repräsentierendes bleiben und dennoch erreichbar scheinen. Im Vergleich zu den hier gezeigten Jugendstilbildern ist jegliche Auflösung der Körperform getilgt. Das fest umrissene Lineament der ganzen Körper ist in ihren arretierten gymnastischen Posen betont hervorgehoben. Auf die detaillierte Wiedergabe jedes einzelnen Körperteiles im Sinne russischer »Bestformen«<sup>62</sup> legte Ziegler sein ganzes akribisches Be-

mühen. Man hat den unvermeidlichen Eindruck, als ob er Schultze-Naumburgs Forderungen nach »nordischer Schönheit« 1937 ausgeführt habe, heißt es darin doch in aller Deutlichkeit: »Schönheit ist rassegebunden.«<sup>63</sup> Zieglers Vorbilder für Kopftypen und Körpergestik sind u. a. auch Botticellis »Primavera« und Tizian gewesen, die von Schultze-Naumburg ausdrücklich zu Beispielen nordischer Haltung und Schönheit erklärt worden waren.<sup>64</sup> Mit der naturalistischen Körperwiedergabe in »opalisierenden Fleischtönen«<sup>65</sup> schien außerdem das Problem bewältigt, der im- wie expressionistischen Auflösung oder Zergliederung der Körperoberfläche und damit dem Entschwinden sogenannter »plastischer« Körpermodelle auch in der Malerei entgegenzuwirken und die modernen Körpermontagen als »Zerrbild«<sup>66</sup>, als Zer- und Verfall der gleichnamig apostrophierten Zeit, zu charakterisieren. Die damaligen »Kunstberichterstatter« hatten alle Mühe, diese komplexe Situation den Malern zu verdeutlichen. In wahrhaft kunsthistorischem Jargon lauteten die Überschriften ihrer Zeitschriftenartikel: »Ein Maler der großen Form«<sup>67</sup>, »Fragment und Torso – Aufbruch zum Ganzen«<sup>68</sup>, »Das Problem der Aktmalerei«<sup>69</sup> und »Der Akt als künstlerische Aufgabe«.<sup>70</sup> Ganze Frauenkörper waren gewünscht<sup>71</sup>, und es mußte möglichst jegliche Darstellungsweise von Entgrenzung<sup>72</sup> und deren Gefahren<sup>73</sup> im Bild der Frau ausgeschlossen werden. Hingegen taucht die bildliche Kombination der Frauenkörper mit Wasserkrügen (Abb. 10, 21) häufig auf<sup>74</sup> und damit die Assoziation des weiblichen Leibes mit einem (festen) Behälter (Abb. 11).

10 Hans R. Lichtenberger, Wasserträgerinnen, aus: Die Kunst 1939

11 Marie Luise Wilckens, Krugträgerin, GDK 1941, Foto Erika Schmauß



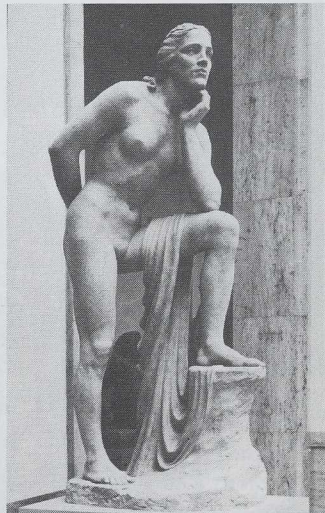
## 12. »Lebende Festungen«

Bilder, in denen das Weibliche in seiner ästhetischen Repräsentation unmittelbar erreichbar schien, waren für den NS sehr wichtig. Im Laufe der Nazi-Herrschaft propagierten die Kunstschriftsteller Frauenbilder solcher Künstler, die den weiblichen Körperpanzer immer plastischer darzustellen sich bemühten. So ist m.E. Ivo Saligers »Bad der Diana« von 1940 zu bewerten<sup>75</sup> (Abb. 12). Die rosa gefärbten Gliedmaßen erinnern in ihrer perfekt geglätteten Oberfläche an das Zelluloid, aus dem die Schildkrötpuppen hergestellt wurden. Die zeitgenössische Formulierung der »lebenden Festung«, die ursprünglich bei der Beschreibung einer Plastik von Klimsch auftauchte<sup>76</sup>, scheint mir hier auch auf die malerische Präsentation weiblicher Körper beispielhaft zuzutreffen. Einen weiteren Hinweis auf diese Körperauffassung liefert m.E. die Tatsache, daß gerade diese Bilder fester Frauenkörper am Wasserufer wiederum auch als plastische Modelle der oben angeführten Reinigungsszenen in der Malerei öffentlich ausgestellt wurden (Abb. 13). Vital und körperlich gerüstet sollte sich die Frau für ihre zentrale Aufgabe der »Erhaltung der Art« dem Manne präsentieren. Ihr Körper repräsentierte laut NS-Parole »Dein Körper gehört nicht zu Dir (gegen KPD-Werbung gegen § 218), sondern zu Deinen Blutsbrüdern und zu Deinem Volk«<sup>77</sup>, den »Volkskörper«.<sup>78</sup>

12 Ivo Saliger, Das Bad der Diana, GDK 1940



13 Hans Plangger, Am Meer, GDK 1942,  
Foto Charlotte Rohrbach

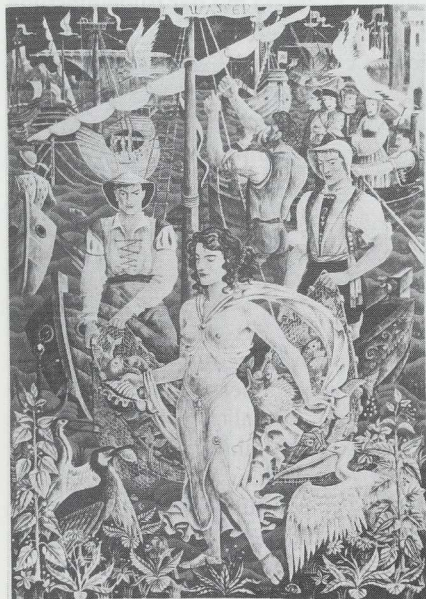


### 13. Zwei weitere Elementefolgen der NS-Zeit

Ich komme zu Zieglers Rahmenthema der Vier Elemente. Die vier weiblichen Körpermodelle passen sich durch ihre jeweiligen Attribute der humanistischen Tradition dieses kosmologischen Schemas an und erscheinen insgesamt nobilitiert. Zwei weitere Elementefolgen der NS-Zeit zeigen an, daß dieses altertümliche Schema nicht rein zufällig wiederaufgegriffen wurde. Wie die damals häufiger angefertigten Tages- und Jahreszeitenbilder vertraten die Zyklen etwas vom Programm einer Kunst für die Ewigkeit, wofür die zeitlosen Elemente in besonderem Maße stehen konnten. Im Vergleich aber der drei Elementefolgen miteinander wird es gegen alle NS-Ziele möglich, Zieglers Komposition als zeitgebundenes Beispiel der Frühphase faschistischer Frauenpolitik zu erkennen.

Die Gobelins von Karl Gries (Abb. 14, 15) wurden 1941 im Haus der Deutschen Kunst ausgestellt<sup>79</sup>; von Ferdinand Spiegels Fresken mit den Tierkreiszeichen (Abb. 16) sind Entstehungsort und -datum unbekannt.<sup>80</sup> Wie auf Zieglers Bild werden auch in den beiden anderen Elementefolgen des NS die vier Allegorien deutlich als weiblich charakterisiert. Während Spiegel besonders kräftige Matronen in durchsichtigen Gewändern aussucht, läßt Gries die jugendlichen Körper mit leicht wehenden Phantasiekleidern in möglichst attraktiver Weise enthüllt erscheinen. Doch fallen auf diesen Elementedarstellungen die Unterschiede zu Zieglers Bild mehr ins Gewicht. Die Allegorien stehen bei Gries und Spiegel in einer Landschaft. Letzterer fügt sie durch ihre Attribute der Tierkreiszeichen in einen Monatszyklus ein, während Gries sie in eine erzählerische Handlung mit anderen vorwiegend von Männern

14 Karl Gries, Die vier Elemente: Wasser, vermutlich um 1940



15 Karl Gries, Die vier Elemente: Feuer, GDK 1941





16 Ferdinand Spiegel, Die vier Elemente:  
Wasser

ausgeführten Tätigkeiten einpaßt. Auf den Gries'schen Teppichen werden sogar die weiblichen Allegorien von den beherrschenden männlichen Aktionen überhört. Beide Folgen zeigen keinen den weiblichen Akten vorbehaltenen Innenraum. Und nur auf Zieglers Bild ist eine Bank zu sehen, die im Verbund mit der Bildeinfassung in Form eines traditionellen Altarretabels<sup>81</sup> eine besondere, sakrale Stilhöhe anspricht. Umso aufreizender muß dagegen die das künstlerische Tabu mißachtende Ausmalung der Schamhaare an den Frauenkörpern wirken. Wie sind diese unterschiedlichen Stilmittel zu erklären? Hierzu muß der spezifischen Bildformulierung, Zieglers gemalter »Weltanschauung«, weiter nachgegangen werden. Sie zwingt dazu, die Art der Anordnung der Körper und das Agieren mit den allegorischen Attributen genau zu beachten.

#### 14. Das Triptychon kultischer Handlungen

Die beiden jugendlichen und völlig nackten weiblichen Allegorien für Feuer und Luft scheinen sich in Körperhaltung und Blickrichtung besonders auf den Betrachter einzulassen. Die feurige Frau, man vergleiche sie mit männlichen Allegorien des Feuers aus wilhelminischer Zeit, hält ihren rechten Arm über ihrem Oberkörper verschränkt, um die Fackel in ihrer rechten Hand zu umgreifen. Mit dieser Gebärde wird das Attribut der aufklärerischen Allegorie der Freiheit zur beschützten Flamme der Fackelträger des NS<sup>82</sup> umfunktioniert, und die »Luft« präsentiert sich, angelehnt an Tizians »Himmlische Liebe«, nur weniger sich verströmend als angespannt diszipliniert, als ob sie in einer gymnastischen Übung innehielte.

Im Mittelbild, das in der traditionellen Altarikonographie besonders ausgezeichnet ist, bleibt der »Mutterschoß« der Erde, der laut Diehl als »Quell der Volkskraft« »heilig« zu halten ist<sup>83</sup>, verhüllt. Allem Anschein nach entkleidet Mutter Erde sich auch nicht völlig, wenn in heiliger, abgemessener Handlung Wasser zur fruchtbaren Segnung vergossen wird. Wasser, welches die Samenkörner in der Erde zur Korngarbe wachsen und reifen läßt.

Bei aller Eigenaktivität der Frauen im Umgang mit dem Wasser werden hier jedoch genaue Grenzen in der Vorstellung von weiblicher Fruchtbarkeit gezogen. Der Frau ist das feuchte Element zur Aufzucht und zur eigenen Reinerhaltung in die Hand gegeben. Den Schoß der Mutter Erde benetzt sie nicht. Auch das Verstreuen der Körner in den Erdboden bleibt ja dem Sämann vorbehalten, dem »Erhalter des Volkes«, wie Roderich Jerusalem von Safft sein Triptychon für die Aula der Friedrichschule in Mannheim 1934 nannte<sup>84</sup> (Abb. 17). Beide Male wird der Zuchtgedanke in Blut- und Bodenmetaphern sakralisiert vorgetragen. Hierdurch erfährt die Elementarkraft des Wassers bei Ziegler eine äußerste Domestizierung. Verglichen wir Zieglers feuchtes Element mit dem des ihm vermutlich bekannten Bildes von Erler (Abb. 2, 4), so sind die Andeutungen überwältigender Naturkraft der Wasserwellen gänzlich getilgt. Auch die unendlich blühende und fruchtbare Erde, die die männliche Kultur überwucherte, hat einen merklich eingeschränkten Raum erhalten. Dieser Innenraum mit gefliestem Boden, wie in Küche oder Kirche, verweist auf die Dienste, die als den Frauen eigen angesehen werden sollten.



17 Roderich Jerusalem von Safft, Der Erhalter des Volkes, Mannheim 1934

Die Frau erscheint hier weder als die vom Manne zu zähmende, wie vielleicht in den früheren Bildern, noch als die gefährlich unbezähmbare Natur, nein, sie wird zur sich selbst zähmenden Natur, zur kultisch agierenden Naturfrau auf der Altarbank. Im Gegensatz zu allen vorherigen Darstellungen der Elemente wird hier am Altar, im Altarbild des dreiteiligen Retabels auf vielfältigste Weise zelebriert. Das Beschützen der heiligen Flamme, Reinigen, Verschließen und Enthüllen gehören zu den wesentlichen Teilen der Opferhandlung am Altar, die in ihrer römisch-katholischen Tradition allgemein vertraut gewesen sein dürfte.

### 15. *Opferpriesterinnen*

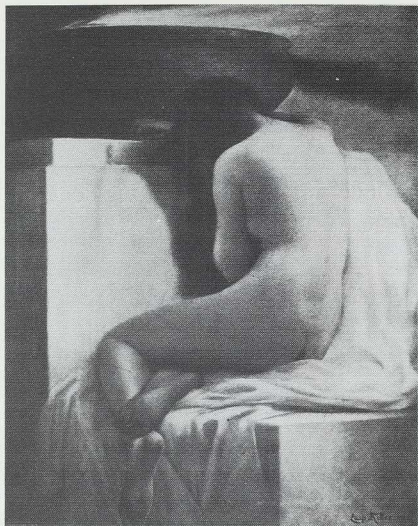
Die Vier Elemente präsentieren sich als agierende und sich darbietende Aktfiguren auf der Altarbank. Sie bieten sich an und bringen sich dar, vollziehen also ein aktives Darbieten ihrer selbst, sie sind – und das ist das bemerkenswerte Raffinement von Zieglers Inszenierung – Opfer und Priesterinnen zugleich. Nun konnten Frauen auch in der Kunstgeschichte auf eine Tradition ihrer Altardienste zurückblicken. Doch diese offenbar NS-spezifische Kombination der aktiven Identifikation mit dem Selbstopfer ist auch in ihrer bildlichen Formulierung neu. Zwei Vergleiche mögen dies kontrastierend verdeutlichen. Als Priesterin mit der pekuniären Opferspende im Ersten Weltkrieg auf Theodor Zaschkes österreichischer Kriegsanleihe von 1918 sollte der verhüllte Frauenkörper nur eine animierende Mittlerfunktion zur Altarspende leisten<sup>85</sup>, während in der äußerst lustvollen Opferfantasie<sup>86</sup> des Karlsruher Akademielehrers Caspar Ritter<sup>87</sup> auf einem populären Hanfstaengldruck von 1903 mit dem ausdrücklichen Titel »Das Opfer« (Abb. 18), der ganze inaktive Frauenkörper die Selbstaufgabe darstellt. Auch Zieglers Akte präsentieren sich nackt und sitzend, aber frontal und selbsttätig aktiv bieten sie sich dem männlichen Gegenüber an. Sie sind opfernde Priesterinnen ihrer selbst. Vorgetragen wird diese einzigartige Inszenierung des NS-Lebensraumes für die Frau im Pathos kultischen Zeremoniells der Naturgesetzlichkeit von Blut und Boden.

Die NS-Frauenbewegung bot jegliche Form ideologischer Unterstützung, daß die Frauen aktiv ihr Selbstopfer in die Hand nahmen. Auf die in der Weimarer Republik weltweit fortschrittlichste Emanzipationsbewegung der Frauen mußte reagiert werden. So trugen die NS-Frauenhefte u.a. den Titel »Opferdienst der deutschen Frau«<sup>88</sup> und appellierten während der gesamten NS-Zeit konstant an die fröhliche Opferbereitschaft der deutschen Frau für ihr Vaterland. Der Bildhauer August Wilhelm Goebel verlieh diesem Appell in seiner Skulptur eines knieenden, zugleich aufgerichteten weiblichen Aktes Ausdruck, der eine Schale mit Feuer vorzeigt und den Titel »Opferbereitschaft« trägt<sup>89</sup> (Abb. 19). Einen künstlerischen Höhepunkt der Opferthematik im deutschen Faschismus stellt der Film »Opfergang« mit Christina Söderbaum von Veit Harlan 1944 dar.

Erst im Opfer für die Familie, meinte Guida Diehl – zur Zeit der größten Arbeitslosigkeit<sup>90</sup> – fände die Frau zu sich selbst und würde erst hierdurch »im tiefsten Sinne Frau und Mensch«.<sup>91</sup> Das Frauen-Alphabet im völlig nationalsozialistisch ausgerichteten »Kladderadatsch« von 1937 verzeichnet unter O: »Opfer – tägliches Leben der Frau für Mann und Kind«.<sup>92</sup>

Zu berücksichtigen ist ferner, daß viele Frauen über die kirchlichen Dienste zur politischen Arbeit<sup>93</sup> gefunden hatten und ihnen von daher die christliche Opfer-





18 Caspar Ritter, Das Opfer, 1903



19 Karl Goebel, Opferbereit, GDK 1941, PK Foto Heinrich Hoffmann

thematik ein vertrautes Thema war.<sup>94</sup> Hierzu äußerte sich die Reichsfrauenführerin Scholz-Klink 1935 folgendermaßen, »I don't say, German mothers, stay away from the Church; I say, Be as in old times the priestesses in your own homes«<sup>95</sup>, und auf dem Reichsparteitag in Nürnberg 1935: »Und wenn Menschen glauben, diesen Streit in die Herzen der deutschen Frauen mit aller Gewalt hineinragen zu müssen, so muß ich hier sagen, daß ich dann die deutsche Frau aufrufe, selbst wieder Priesterin der Familie und der Nation zu werden.«<sup>96</sup>

### 16. Der »weibliche Lebensraum« als »Naturgesetzlichkeit«

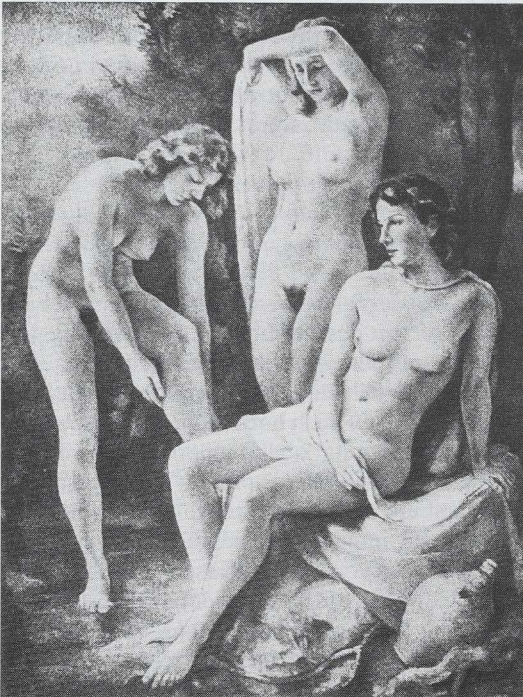
Schließlich ist zur Zeit der Entstehung von Zieglers allegorischen Akten der »Geburtenkrieg« schon in vollem Gange und das Konzept des »weiblichen Lebensraumes«<sup>97</sup> überall verbreitet worden. Zieglers Darstellung der vier Elemente als einer Frauengruppe, die in einem ihr vorbehaltenen Raum den ihr zugewiesenen Aufgaben nachgeht, sanktioniert diesen »weiblichen Lebensraum« auch noch als »Naturgesetzlichkeit« jenseits von Mythologie und Geschichte. Wie stark bei Zieglers Triptychon gerade dieses Konzept aus der Frühphase der NS-Frauenpolitik zum Ausdruck kommt, verrät der Unterschied zur Gries'schen Elementefolge. Dort haben die weiblichen Allegorien keinen eigenen Aktionsraum für sich, sie sind nicht mehr ausschließlich Thema, vielmehr werden sie überragt von Arbeit, Geschichte und Krieg der Männer. Auch wenn seit der Vollbeschäftigung das Konzept des »weiblichen Lebensraumes« von der NS-Rüstungsplanung wieder verworfen wurde<sup>98</sup>, so paßte Zieglers Triptychon doch vorzüglich in die Dokumentation des deutschen Leistungswillens auf der Pariser Weltausstellung. Aufgabe und Arbeit der Frau hing hier dem

Bilde des männlichen Aufbaus und der Kameradschaft gegenüber, das allein den Männern die Staatsbaukunst<sup>99</sup> überließ.

Ziegler formulierte mit den Vier Elementen wiederum einen Appell an den Mann, er tat dies jedoch in den Bildern sich selbst präsentierender Frauen. Zugleich ist das Triptychon in der Wohnhalle im Münchner »Führerhaus« aber auch ein Appell an beide Geschlechter, den »weiblichen Lebensraum« zu beachten. In der Veröffentlichung ihrer Aufgabe wird gleichzeitig wiederum die Ausgrenzung der Frau aus der politischen Öffentlichkeit festgeschrieben.

### 17. *Sich Reinigen und Darbieten*

Im weiteren Verlauf der NS-Herrschaft fand das Pathos der Ziegler'schen Inszenierung dieser »Priesterschaft der Reinheit«<sup>100</sup> und »Naturgesetzlichkeit«<sup>101</sup> insofern keine Fortführung, als die Maler verstanden, die sich präsentierenden und präparierenden Frauenakte direkt in die »natürliche« Landschaft einzufügen (Abb. 20). Am Ufer, als lebende Verbindung der beiden materiellen Elemente Erde und Wasser, bieten die Frauenakte sich selbst im Prozeß der rasse- und körperbewußten Reinhaltung den Betrachtern an.<sup>102</sup> Sie sind hier auch möglicherweise im Sinne der tradierten Vorstellung zu verstehen, nach der das Opfer sowohl selbst rein sein sollte, als es auch durch das Darbieten seiner selbst Reinigung für andere verspricht.<sup>103</sup> Die Frau-



20 Robert Schwarz, *Badende Mädchen*,  
GDK 1943



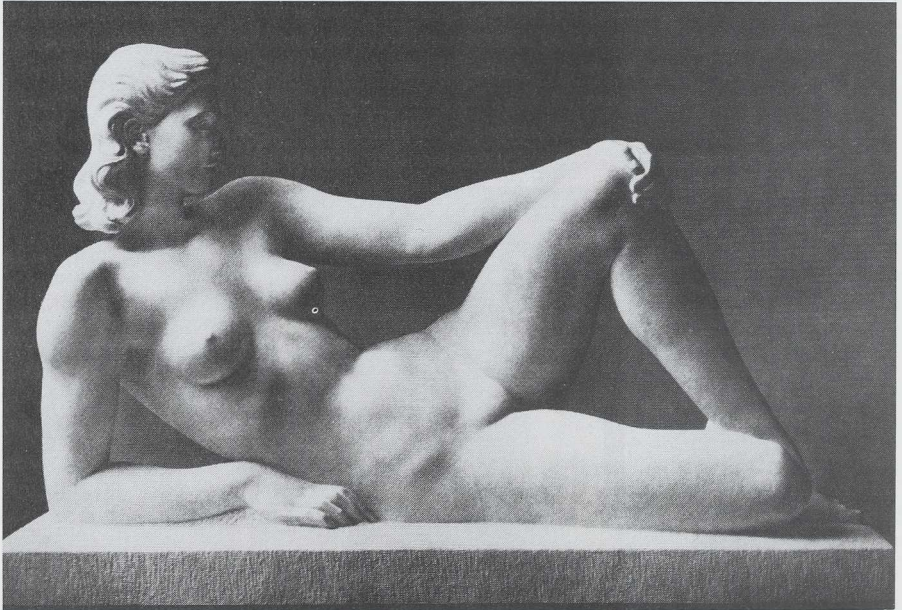
21 Alfred Sachs, Marmorfigur am Schwimmbecken in Darrés Villa, Berlin

enkörper präsentieren sich, sich reinigend, als arische Idealbilder von Produktion und Reproduktion in unzähligen Varianten und Feldpostkartenserien und auch in der Marmorfigur von Alfred Sachs am Rand von Darrés Privatschwimmbekken im Garten seiner Villa in Berlin Dahlem<sup>104</sup> (Abb. 21). Die während des Krieges sich immer stärker einstellende Vorstellung von Reinheit und Unversehrtheit der Frauenkörper<sup>105</sup>, im äußersten Kontrast zu männlicher Eroberungslust, Zerstörung und schließlich Todessehnsucht<sup>106</sup>, müßte noch eingehend erforscht werden.

## 18. Die weibliche Welle in Stein gefaßt

Die weiblichen Gestalten scheinen sich ganz diszipliniert und körperbewußt in ihre Aufgabe der Rein- und Arterhaltung zu versenken. In der gesamten NS-Malerei erscheint keines der ehemals so populären Bilder von der verführerischen Frau in der ungebändigten Kraft der Meereswoge<sup>107</sup> – dem Meer der Lust. Lediglich ein einziges Mal, und zwar bei Klimsch, wird ein liegender Frauenakt mit sich darbietendem Schoß zur Woge aus Stein<sup>108</sup> (Abb. 22). Nur diese plastische Gestaltung in ein marmornes Monument konnte die tatsächlich nicht greifbare Meereswoge durch einen liegenden und dennoch aufgerichteten Frauenkörper total erfassen. Dergestalt in Stein erschien die geforderte weibliche Naturgesetzlichkeit des in der Selbstzähmung sich Verströmens für den Betrachter handhabbar. Hier wird eine Eigenaktivität der Frau in dem ihr zugewiesenen Element vorgeführt, um die Natur den Männern durch die Frauen total verfügbar zubereiten zu lassen.

22 Fritz Klimsch, Die Woge, GDK 1942



## 19. Pornographierte NS-Frauengeschichte

1945 war die NS-Herrschaft in Deutschland am Ende. Waren damit auch ihre Frauenbilder »entschärft«? – Auf alle Fälle wurden damals die Gemälde, so auch Zieglers Triptychon, den öffentlichen Blicken entzogen. Nur hin und wieder tauchten sie aufreizend in den Medien auf. Gar mancher Museumsmann und manche Museumsfrau haben sogar heute Angst vor dem Zulauf, die die wieder aufgehängten Bilder haben könnten. Was aber direkt nach Kriegsende eine ehrenwerte antifaschistische Aktion bedeuten konnte, das ist heutzutage das Unter-Verschuß-Halten schon lange nicht

mehr. Auch als Kunsthistoriker und Kunsthistorikerin sind wir aufgefordert, die ein-  
 stige Popularität dieser Bilder ernst zu nehmen. Gerade in der Ausgrenzung dieser  
 Werke durch ihr Abqualifizieren als Pornographie<sup>109</sup>, als langweilig, steril und wie  
 die Unmutsäußerungen alle heißen mögen, verschwindet die spezifische NS-Politik  
 der Beherrschung und Beteiligung aus dem Blick der Frauen. So können wir uns  
 hiervon nicht wirklich distanzieren.

Sollten daher heutige Wissenschaftler diese Frauenbilder weiterhin als unpoli-  
 tisch ansprechen, dann sagen sie weniger aus über Faschismuskritik als über ihre  
 männliche Position in der Kulturpolitik.

## Anmerkungen

- 1 Den vorliegenden Beitrag trug ich zuerst auf dem 2. internationalen Symposium der Wissenschaftlichen Internationalen Frauenstiftung in der evangelischen Akademie Arnoldshain am 5.11.1987 vor. Alle Referate dieser interdisziplinären Tagung werden unter dem gleichlautenden Tagungstitel »Frauen und Faschismus in Europa, Der Faschistische Körper«, Leonore Siegele-Wenschkewitz, Gerda Stuchlik, Hrsg., Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 6, Centaurus 1989 erscheinen.
- 2 Früheste mir bekannte Wiedergabe in der Presse: Berliner Illustrierte vom 22.4.1937, Nr. 16. Die letzte in verschiedenen Fernsehprogrammzeitschriften anlässlich der Sendung der ARD vom 17.5.1987 »Scholle Schamhaar Schützen-graben, Wohin mit der NS-Kunst«, in der Zieglers Triptychon auch gezeigt wurde. Die in der NS-Zeit hergestellte Farbpostkarte – identisch mit den damaligen Farb-reproduktionen in der »Kunst im Deut-schen Reich« – und zwei Flügel des Ori-ginals aus der Staatsgalerie moderner Kunst München (der rechte mit der Darstellung des Windes ist verschollen, vgl. Ausst.-Kat.: Stationen der Moderne, Berlinische Galerie 1988, S. 287; die linke Leinwand, das Feuer, 170,3 x 82,5 cm, wurde auf der Höhe der dargestellten weiblichen Scham nach einer Durchbohrung – zur Onanier-vorlage für einen Soldaten, wie Berthold Hinz vermutet – wieder restauriert) waren jüngst auf der Berliner Ausstellung zu sehen. Zu weiteren Abb. und zu Zieglers Œuvre s. Otte Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffent-lichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin: Mann, 1978, bes. S. 393; Ausst.-Kat.: Die »Kunststadt« München 1937, Natio-nalsozialismus und »Entartete Kunst«, München: Prestel 1987/88, bes. S. 268; zu Zieglers Beziehung zu Sophie Taeuber-Arp s. Raoul Schrott, Dada 1921/22, Inns-bruck: Haymon 1988, S. 114 (Hinweis Stephanie Poley).
- 3 Joseph Wulf, Die bildenden Künste im Dritten Reich, Gütersloh: Mohn, 1963, S. 142.
- 4 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, »Körper-seele«, Freilichtakt und neue Sinnlich-keit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik, Fotogeschichte 1, 1981, H. 1, S. 41-59, S. 52, Abb. 21.
- 5 Ausst.-Kat.: Große Deutsche Kunstaus-stellung, Haus der Deutschen Kunst, München 1937, (abgek.: GDK) Nr. 873.
- 6 Reallexikon zur deutschen Kunstge-schichte Bd. IV, Stuttgart: Druckermül-ler, 1958, (Abgek.: RDK) Sp. 1256-1288.
- 7 RDK 1958, Sp. 1275, 1280.
- 8 Ebd., Sp. 1272.
- 9 Monika Wagner, Allegorie und Ge-schichte, Ausstattungsprogramme öffent-licher Gebäude des 19. Jhs. in Deutsch-land, Tübingen: Wasmuth, 1989, Abb. 133; zur Kulturgeschichte der Elemente: Hartmut Böhme, Umriß einer Kulturge-schichte des Wassers, in: Kulturgeschich-te des Wassers, H. Böhme Hrsg., Frank-furt: Suhrkamp 1988, S. 7-42, bes. S. 29ff.
- 10 Zu diesem Frauenbild als der Wunschpro-jektion des Mannes, dessen »Körpergren-zen zusammengefaßt« sind zu einer »fe-sten Ganzheit«, die die Ströme der Lust

- am Fluß hindert, s. Klaus Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt: Roter Stern, 1977, Kap. Ströme, was da fließt... mit diversen Text- und Bildbeispielen S. 336-362; s. auch Schmutzlers Gemälde »Des Meeres und der Liebe Wellen«, in: Eduard Fuchs, Geschichte der erotischen Kunst, 2. Bd. Reprint Berlin: Guhl, 1977, S. 140.
- 11 Abb.: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 19, freie Kunst der Kunst für alle, 24. Jg. München 1909, S. 189; als »ein großer dekorativer Entwurf« wird er auf S. 182 ebd. in der Besprechung »Belgische Kunst in der Berliner Secession« von Robert Schmidt erwähnt. In dem thematischen Umfeld ist auch Fritz Erlers Aktbild »Ferne Küsten« von 1913 anzusiedeln, s. Fritz von Ostini, Fritz Erler, Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing, 1921, Abb. 44.
  - 12 Ausst.-Kat.: Symbolismus in Europa, Baden-Baden: Kunsthalle, 1976, Nr. 65 mit Abb., vgl. auch sein »Nymphenbad« mit den vielen ins Wasser tauchenden Frauenkörpern in: Die Kunst, Bd. 17, freie Kunst, 23. Jg. München 1908, S. 175, und dieselbe Abb. ebd. Bd. 83, 42. Jg., 1. Teil, freie Kunst, 1941, S. 281.
  - 13 Aust.-Kat.: Le Symbolisme et la Femme, Paris Toulon: Pau, 1986, S. 10, m. Abb.
  - 14 Ostini 1921 (wie Anm. 11), S. 70ff. Abb. 69-75; erstmals publiziert in: Die Kunst 1909 (wie Anm. 11), S. 26.
  - 15 Ostini 1921 (wie Anm. 11), S. 94, »Schiffbrüchige, die sich auf einen Felsen retten, bedroht von überstürzender Flutwelle und einem grotesken Hammerhai«, so lautet die Beschreibung zu Erlers Fresko der Wassersnot aus dem Sitzungssaal der Münchner Rückversicherungsgesellschaft von 1912-1913, ebd. Abb. 111, welches zwei schiffbrüchige nackte Männer wiedergibt, die sich von einer riesigen Wasserwelle und einem Hammerhai bedroht sehen.
  - 16 So der ausführende Stukateur Josef Hartwig in: Leben und Meinungen des Bildhauers Josef Hartwig, Frankfurt 1955, S. 12ff.; zit. nach Ausst.-Kat.: Hofatelier Elvira, Hrsg. Rudolf Herz, Brigitte Bruns, München: Stadtmuseum, 1985/86, S. 36.
  - 17 Ebd., S. XIII.
  - 18 Ausst.-Kat.: Richard Riemerschmid, München: Prestel, 1982, Nr. 23c und Abb. S. 91.
  - 19 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, Frauenbilder Oskar Kokoschkas, Frauen-Bilder Männer-Mythen, Kunsthistorische Beiträge, Hrsg. Ilsebill Barta u.a., Berlin: Reimer, 1987, S. 161.
  - 20 Philipp Otto Schäfer aus der Münchner Luitpoldgruppe mit Schuster-Woldan wählte für »Feuer« das humanistisch-mythologische Bildbeispiel der Schmiede des Vulkan. Die Kunst 1909 (wie Anm. 11) Abb. S. 280; vgl. den Männerkopf aus Beton für die Elementeserie des Palais de Chaillot 1937 von Carlo Sarrabezolles, Ausst.-Kat.: »Die Axt hat geblüht...«, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle 1987, S. 147.
  - 21 Ostini 1921 (wie Anm. 11) Abb. 72.
  - 22 Zu der Mutter-Erde-Vorstellung als neben dem Wasser einer weiteren Männerfantasie nämlich der des »Wunschterritorium Frau«, s. Theweleit 1977 (wie Anm. 10), S. 376-379.
  - 23 Ebd., S. 85, Abb. 74; Text S. 72.
  - 24 Zu untersuchen wäre, inwieweit hier eine Auseinandersetzung Erlers mit der »matriarchalischen Revolution« und der Vorstellung von dem »Weltfrühling« des »Schwabinger Kulturhelden« und Freud-Schülers Otto Groß zu erkennen ist, vgl. Martin Green, Elsa und Frieda, die Richt-hofen-Schwester, München: dtv, 1980, S. 82, 93-107.
  - 25 Monika Arndt, Das Kyffhäuser-Denkmal – ein Beitrag zur politischen Ikonographie des zweiten Kaiserreiches, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 40, 1978, S. 75-127, speziell zur Turmsymbolik ebd., S. 103-117; Lutz Tittel, Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland, ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft, in: Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik in Deutschland, Hrsg. Ekkehard Mai u.a., Berlin: Mann, 1981, S. 215-275; speziell zu den Bismarcktürmen und -säulen S. 240ff. Carl Leipold malte dann während des deutschen Faschismus zumindest zwei Varianten einer Landschaft im Gewitter mit beherrschender Burgturmuine als »Deutsche Ballade«, vgl. GDK 1942 Nr. 620; Abb. 14 der

- speziell hierzu veröffentlichten Kunst-  
druckmappe Heinrich Hoffmann Mün-  
chen 1942 und Photoslg. Zentralinstitut  
für Kunstgeschichte München (abgek.:  
ZI).
- 26 Schon 1863 formulierte Charles Baudelaire  
in: *Le Peintre de la Vie moderne*, fol-  
gendermaßen: »La foule est son domaine,  
comme l'air est celui de l'oiseau, comme  
l'eau celui du poisson. Sa passion est sa  
profession, c'est d'épouser la foule. Pour  
le parfait flâneur, pour l'observateur pas-  
sioné, c'est une immense jouissance, que  
d'élire domicile dans le nombre, dans l'on-  
doyant, dans le mouvement, dans le fugitif  
et l'infini...« s. Griselda Pollock, *Vison  
and Difference* London, New York: Rout-  
ledge 1988, S. 70ff.
- 27 Fritz Hellwag, *Das moderne Frauenbild-  
nis, Zum Wettbewerb des »Reichsver-  
bands bildender Künstler«*, *Die Kunst*,  
Bd. 59, freie Kunst 44. Jg., München  
1929, S. 111-118; Adam C. Oellers, *Zur  
Frage der Kontinuität von neuer Sachlich-  
keit und nationalsozialistischer Kunst*,  
*kritische berichte*, 6. Jg., 1978, H. 6, S.  
42-52, spez. S. 54, Anm. 30.
- 28 Ebd., S. 112.
- 29 Vgl. Carl Großbergs »Die Elemente« von  
1931, s. Ausst.-Kat.: *Die dreißiger Jahre*,  
*Schauplatz Deutschland*, München, Es-  
sen, Zürich 1977, Nr. 80, Abb. S. 94, nicht  
so Max Ernst, vgl.: *Wasser und Feuer als  
Einzelhefte von »une semaine de bonté«*  
Paris 1934, s. Werner Spiess, *Max Ernst*,  
*Collagen*, Paris, Köln: Dumont, 1974, S.  
195.
- 30 Ausst.-Kat.: *Léger und Purist Paris*, Lon-  
don: Tate Gallery, 1971, S. 67; Dennoch  
verbannte Léger sie weiterhin in die ihr  
von der patriarchalischen Gesellschaft zu-  
gewiesene Damentee oder -caféstunde.
- 31 Zervos IV, 322; vgl. Ausst.-Kat.: *Picassos  
Klassizismus*, Bielefeld: Kunsthalle, 1988,  
Kenneth E. Silver, *Der politische Bezug  
in Picassos Neoklassizismus*, S. 77-87, hier  
S. 77, Abb. 2; und ebd. Brigitte Leal, *Stil-  
übungen*, S. 105-115, in dem Kapitel »Vier  
Frauen am Brunnen«, S. 109f.
- 32 S. die Abb. seines Ölbildes »Eliezar und  
Rebecca« am Brunnen von 1648 im Lou-  
vre als Vorbild auch für Léger 1971 (wie  
Anm. 30), S. 74.
- 33 Friesz, *Emile-Othon*, (1879-1949), *Les  
femmes à la fontaine*, 1912, *Musee d'Art  
Moderne de la Ville de Paris*, Ausst.-Kat.:  
Paris 1937, *l'Art Independant*, Paris: Mu-  
sée d'Art Moderne, 1987, S. 103, Nr. 91,  
mit Abb.
- 34 Friedrich Muthmann, *Mutter und Quelle*,  
Basel und Mainz: von Zabern, 1975.
- 35 Carl Georg Heise, *Mosaiken von Franz  
Masereel*, *Die Kunst*, Bd. 67, 34. Jg., 1.  
Teil. *Freie Kunst*, München 1932/33, S.  
81-85; ohne genauere Ortsangabe.
- 36 J. A. Beringer, *Adolf Hildenbrand*, *Die  
Kunst*, Bd. 69, 35. Jg., 1. Teil: *freie Kunst*,  
1934, S. 296-299; dieser Elemente-Zyklus  
wurde in verschiedenen NS-Publikationen  
lobend erwähnt, s. Ausst.-Kat.: *A. Hil-  
denbrand*, *Kreismuseum Schloß Bonn-  
dorf*, *Waldshut-Tiengen* 1978, S. 46, ob-  
wohl Hildenbrands Bilder 1937 aus öffent-  
lichen Sammlungen entfernt und der  
Künstler selber 1939 aus dem Lehramt  
entlassen wurde, s. Ausst.-Kat.: *Geächtet  
und Geachtet, Kunst im Nationalsozialis-  
mus am Beispiel Konstanz*, *Kunstverein  
Konstanz* 1987, S. 18.
- 37 Beringer 1934 (wie Anm. 36), S. 296.
- 38 Paris 1932, s. Roger Avermaete, *Frans  
Masereel*, *Antwerpen: Mercatorfonds*,  
*Stuttgart: Belsler*, o.J., S. 137.
- 39 Alexander Heilmeyer, *Das Führerhaus in  
München*, *KIDR* 1938, S. 296-307.
- 40 Z.B. *Die Kunst* 1909 (wie Anm. 11), S. 18  
und Abb. S. 9, 11, 12.
- 41 Bruno Kroll, *Der neue deutsche Gobelin*;  
*KIDR* 1938, S. 374.
- 42 *Deutschland in Paris*, ein Bild-Buch von  
Heinrich Hoffmann, München-Berlin,  
Bruckmann, 1937, S. 34ff. (Hinweis K. H.  
Meißner, München).
- 43 Ausst.-Kat.: *Internationale Ausstellung  
Pairs 1937 für Kunst und Technik*, *Deut-  
sche Abteilung*, Hrsg. *Der Reichskom-  
missar für die Internationale Ausstellung  
Paris 1937*, Berlin: *Ala Anzeigen-AG*,  
1937, ebd., als Faksimile auf den unpagi-  
nierten Anfangsseiten; der Ausstellungst-  
itel S. 2.
- 44 Ebd., S. 31.
- 45 Hoffmann 1937 (wie Anm. 42), S. 36.
- 46 Vgl. *Kat. Paris 1937* (wie Anm. 43), Abb.  
15 im Fototeil.
- 47 Ebd., S. 31.
- 48 *Berliner Illustrierte Zeitung* 18.7.1937.
- 49 *Kölnische Zeitung* 25.7.1937 Nr. 370, S.

- 3; wiederabgedruckt im Feuilleton der Zeit 3.5.1963, Nr. 18, S. 17 »Ein Kunstkritiker stellt sich«.
- 50 Berthold Hinz, Bild und Lichtbild im Medienverbund, in: Die Dekoration der Gewalt, Hrsg. Hinz, u. a., Gießen: Anabas, 1979, S. 137-148.
- 51 Ausst.-Kat.: Les Réalismes 1919-1931, Paris Berlin 1981, S. 150ff., der auch 1940 und 1941 Portraits von den damals bekannten Filmschauspielerinnen Luise Ulrich und Christina Söderbaum malte, zeitgenössische Farbabbildungen, ohne Quellenangabe, in meinem Besitz.
- 52 Beispielsweise: »Die Gattin des Künstlers« von 1928, »Junges Mädchen« von 1931 oder »Erwachen« von 1938, Johannes Sommer, Werner Peiner, Königsberg: Kanter, 1940, ebd., Abb. o.S.
- 53 Uli Klimsch, Fritz Klimsch, Zur Kollektivausstellung des Künstlers in Berlin, KIDR 1938, S. 78-85, hier S. 82; ebd., S. 84 »... etwas zeitlos Gegenwärtiges«.
- 54 Abgebildet in: Die Kunst 1934 (wie Anm. 36), S. 365. Zu Tozzis Nähe zum Novecento, der Gruppe, der der deutsche Faschismus m.E. mehr verdankt, als es bis jetzt herausgestellt wurde, s. Ausst.-Kat.: Annitrenta, Arte e Cultura in Italia, Mailand: Mazzotta, 1982, S. 79ff. und S. 535.
- 55 Isabelle Gournay, Le nouveau Trocadéro, Brüssel: Mardaga 1985, besonders S. 172ff. und ebd., das Monumentalgemälde von Friesz, »La Seine de la source à Paris« in der bar-fumoir S. 194 und Ausst.-Kat.: Paris 1937, Cinquantenaire, Paris: Institut Français d'Architecture/Paris Musées, 1987, S. 388f.
- 56 Armand Henry Amann, La sculpture en 1937, Blandine Chavanne, Christiane Guttinger, La peinture decorative, Kat. Cinquantenaire, Paris 1987 (wie Anm. 55), S. 348-363; S. 364-391.
- 57 Der Stürmer, 16. Jg., Nr. 47, Nürnberg, November 1937, o.S.
- 58 Ausst.-Kat.: Jankel Adler, Düsseldorf, Tel Aviv, Lodz, 1985/86, Nr. 27, m. Abb.
- 59 Paul Westheim, Kunstkritik aus dem Exil, Hrsg. Tanja Frank, Veröffentlichung der Akademie der Künste DDR, Hanau/Main: Müller und Kiepenheuer, 1985, S. 335.
- 60 Claudia Koonz, Mothers in the Fatherland. Women, the Family and Nazi Politics, London: Jonathan Cape, 1987, S. XXXf. Die Rückübersetzung ins Deutsche ist von mir.
- 61 Theweleit 1977 (wie Anm. 10), S. 471.
- 62 Dieser Ausdruck bei F. A. Kauffmann, Die neue deutsche Malerei, Berlin 1941, zit. nach Berthold Hinz, Die Malerei im Deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution, 2. Aufl. Frankfurt: Fischer TB 1977, S. 97.
- 63 Paul Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, München Berlin: Lehmann, 1937, ebd. Überschrift zu Kap. 3.
- 64 Ebd., Abb. 117 der Kopf der Flora aus Botticellis Frühling, hierzu und zu der schriftlichen Argumentation über venezianische Malerei S. 174, dasselbe Argumentationsmuster findet sich aber auch schon in »Kunst und Rasse« desselben Autors, München: Lehmann, 1935, mit dem Vorwort vom Nov. 34 und den Botticelli-, Giorgione- und Tizianaktabbildungen (Nr. 100ff.) rechtzeitig vor und zu den »Nürnberger Gesetzen« von 1935.
- 65 Theunissen s. Thomae 1978 (wie Anm. 2), A. 20, S. 344.
- 66 Vgl. Adolf Dresler, Deutsche Kunst und entartete »Kunst«, Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung, München: Deutscher Volksverlag, 1938.
- 67 KIDR 1937, Folge 3, S. 95-101.
- 68 Gustav Stolze, Die Kunst, Bd. 75, 38. Jg., 1. Teil, freie Kunst, München 1937, S. 23-27.
- 69 Robert Scholz, KIDR 1940, S. 292-301.
- 70 Ulrich Christoffel, Die Kunst Bd. 85, 43. Jg., Teil 1, freie Kunst, München 1942, S. 1-7.
- 71 Sigrid Schade, Der Mythos des »Ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Frauen-Bilder... 1987 (wie Anm. 19), S. 239-260.
- 72 Theweleit 1977 (wie Anm. 10) zur Entgrenzung als einer spezifischen Form der Unterdrückung durch Überhöhung, s. S. 358ff.
- 73 Zur femme fatale im Wasser s. Hans Joachim Schickedanz, Die femme fatale. Ein Mythos wird entblättert, Dortmund: Harenberg, 1983, S. 38; Inge Stephan, Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichen-



- dorff und Fouqué, in: Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Hrsg. Renate Berger, Inge Stephan, Köln Wien: Böhlau 1987, S. 117-130.
- 74 Auf der Ausstellung »Figur und Komposition« der neuen Pinakothek in München 1937, s. die gleichnamige Besprechung von U. Christoffel, Die Kunst 1937 (wie Anm. 68), S. 198-202, hier S. 201, Abb. S. 199 und in Farbe: Die Kunst, Bd. 79, 40. Jg., 1. Teil, freie Kunst, 1939 gegenüber S. 129. Der bayrische Staatsminister für Unterricht und Kultur, Adolf Wagner, kaufte 1937 möglicherweise sogar dieses Bild von Lichtenberger im Münchner Kunstverein, s. Kat.: »Kunststadt« München, 1987/88 (wie Anm. 2) S. 40. Zu Marie Luise Wilckens »Krugträgerin« s. Die Kunst 1941 (wie Anm. 12), S. 276. In der italienischen Malerei des »Novecento« ist die stereometrische Wiedergabe weiblicher Körpervolumina in Analogie zu Krügen und Skulpturen ein beliebtes Thema, vgl. Mario Sironi, Ausst.-Kat.: Düsseldorf Baden-Baden 1988, Nr. 86 »Die Schülerin« um 1923-24; und bei Mario Tozzi, Der rosa Krug, o.D. Abb. bei Hans Heilmaier, Der Maler Mario Tozzi, Die Kunst, 61. Bd., 31. Jg., 1. Teil, freie Kunst, München 1930, S. 35.
- 75 Scholz 1940 (wie Anm. 69), S. 301.
- 76 Klimsch 1938 (wie Anm. 53), S. 84.
- 77 Christine Wittrock, Weiblichkeitsmythen, Frankfurt: Sendler, 2. Aufl. 1985, S. 106; Koonz 1987 (wie Anm. 6), S. 149.
- 78 Silke Wenk, Der öffentliche weibliche Akt. Eine Allegorie des Sozialstaates, Frauen-Bilder ... 1987 (wie Anm. 19), S. 217-238; dies., Aufgerichtete weibliche Körper, Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: Ausst.-Kat.: Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin: Nischen (NGBK) 1987, S. 103-118.
- 79 Allerdings nur die Gobelins Feuer und Erde, GDK 1941, Nr. 360, 362; Fotos aller vier s. Fotoslg. ZI.
- 80 Fotos von E. Troeger, Berlin, Fotoslg. ZI.
- 81 Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Abhandl. d. Hdbg. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Jg. 1959, Abh. 4, Heidelberg: Winter, 1959.
- 82 So etwa Willy Mellers Fackelträger am Sonnwendplatz der Ordensburg Vogel-
- sang in der Eifel mit der Inschrift: »Ihr seid die Fackelträger der Nation. Ihr tragt das Licht des Geistes voran im Kampfe für Adolf Hitler«, KIDR 1938, S. 327, der die Fackelhandhabung der Gries'schen Feuerallegorie nahesteht und damit noch einmal deren Unterordnung unter die männliche Welt des Kampfes zeigt.
- 83 Wittrock 1985 (wie Anm. 77), S. 135; Fritz von Unruh, Nationalsozialismus, Frankfurt: Societätsverlag 1931, S. 20 formuliert zielstrebtiger: »Ein Minimum an Intellekt und ein Höchstmaß an physischer Eignung macht die Frau erst zu dem, was sie werden soll: Fruchtschoß des Dritten Reiches. Sie hat die hehre Mission, die Entrassung zu hemmen. Sie dient Zwecken der Zucht zur »Aufordnung« der Deutschen.«, zit. nach Dr. Amalie Lauer M.D.L. [für die Zentrumsparterie K.H.-C.], Die Frau in der Auffassung des Nationalsozialismus, Köln: Görreshaus, 1932/33, S. 14. Diese fundiert gegen den NS argumentierende Broschüre für Frauen, ein Niederschlag, wie sie selber im Vorwort schreibt, vieler Vorträge von verschiedensten Frauenvereinen und -schulen, existiert nur in wenigen Exemplaren. Als die Arbeit im März 1933 gedruckt vorlag, durfte sie nicht mehr ausgeliefert werden. Dem Frauenarchiv Osnabrück, Neuer Graben – Altes Schloß, danke ich für eine Fotokopie.
- 84 Ausst.-Kat.: Stilstreit und Führerprinzip, Künstler und Werk in Baden 1930-1945, Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 1987, Nr. 83, S. 265f. Abb. 94. Das Triptychon hing 1949 im Trausaal des Mannheimer Ständesaales.
- 85 Kathrin Hoffmann-Curtius, Altäre des Vaterlandes, Zur Genese eines neuen Types von Kriegerdenkmälern in der Weimarer Republik, Visible Religion, 4, 1988.
- 86 Hildegard Cancik-Lindemaier, Opferphantasien. Zur imaginären Antike der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich, Altsprachlicher Unterricht, 33. Jg., H. 3, Mai 1987, S. 90-104.
- 87 J. C. Heer, Caspar Ritter, Die Kunst (wie Anm. 11), S. 153-168; Abb. S. 152-176.
- 88 Koonz 1987 (wie Anm. 60), S. 72, 118, S. 441, Anm. 36.
- 89 Thomae 1978 (wie Anm. 2), A. 265, B.

- 58; und GDK 1941, Nr. 322; als Postkarte von Foto Hoffmann in: Fotoslg. ZI.
- 90 Zu der Handhabung bzw. Mißachtung der Arbeits- und Berufsansprüche von (verheirateten) Frauen während der Weltwirtschaftskrise s. Koonz 1987 (wie Anm. 60), S. 103f.
- 91 Guida Diehl, Die deutsche Frau und der Nationalsozialismus, Eisenach 1933, S. 97, zit. nach Wittrock 1985 (wie Anm. 77), S. 139f.
- 92 »Frauen von A bis Z«, Kladderadatsch 90. Jg., Nr. 34, 22.8.1937, o.S.
- 93 Koonz 1987 (wie Anm. 60), S. 9, 60ff.
- 94 Zur Opferthematik für Frauen im NS s. ebd., S. 72ff., 87, 146, 159, 168f., 204; Wittrock 1985 (wie Anm. 77), S. 99ff., 139f., 245ff.
- 95 Koonz 1987 (wie Anm. 60), S. 294.
- 96 Gertrud Scholtz-Klink, Die Frau im Dritten Reich, Tübingen: Grabert, 1978, S. 514.
- 97 Wie es von den Historikerinnen in den letzten Jahren analysiert wurde: Koonz 1987 (wie Anm. 60), S. 13f., 107, 127; Szilvia Horvath, Reorganisation der Geschlechterverhältnisse, in: Ausst.-Kat.: Inszenierung der Macht 1987 (wie Anm. 78), S. 129-142, speziell S. 135f.; weitere Literatur zur Geschichte der Frauen im NS: s. Frauen Kunst Wissenschaft, Rundbrief, Heft 2/3, Heidelberg/Marburg: Jonas, April/Mai 1988 (Frauen-Bilder im Nationalsozialismus), S. 53ff.
- 98 Dies begann ab ca. 1936, s. Koonz 1987 (wie Anm. 60), S. 197f., 389.
- 99 Alfred Rosenberg, aber auch Gertrud Bäumer sprachen der Frau »architektonische Kräfte« ab, s. Wittrock 1985 (wie Anm. 77), S. 27.
- 100 Diehl 1933 zit. nach Wittrock 1985 (wie Anm. 77), S. 155, Strasser forderte 1931 »... daß der Mann der Frau Reinheit der Seele und die Frau dem Manne Reinheit des Körpers schulde.« Zit. nach Lauer 1933 (wie Anm. 83), S. 17.
- 101 Zieglers eigene Formulierung, s. Anm. 3.
- 102 Als zwei Abb. unter vielen seien genannt: Josef Pieper, Mädchen am Flußufer, aus GDK: Die Kunst, Bd. 83, 42. Jg., 1. Teil, freie Kunst, 1941, S. 271 und Robert Schwarz, Düsseldorf, Badende Mädchen, Kunst dem Volk, Hrsg. Heinrich Hoffmann, Wehrmachtausgabe, München 1943, S. 22.
- 103 S. Rein und Unrein, Reinigung in: Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Tübingen: Mohr, 1961, Sp. 939-444, 946f.; Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Hrsg. Gerhard Kittel, Bd. 3, Stuttgart: Kohlhammer, 1967, S. 416-434.
- 104 Fritz Hellweg, Wohnhaus des Reichsministers Darré in Berlin-Dahlem, Die Kunst, Bd. 86, 43. Jg., 2. Teil: angewandte Kunst, München 1942, S. 1-10.
- 105 Zu dem seit Oktober 1932 in Deutschland wirksamen Nacktbadeverbot, s. Horst Prignitz, Wasserkur und Badelust, Leipzig: Koehler und Amelang, 1986, S. 214f.
- 106 S. Silke Wenk, Götter-Lieben, Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen und des Einsseins der Geschlechter, in: Frauen und Faschismus in Europa 1989 (wie Anm. 1).
- 107 S. Drehbuch und Materialien zum Film, Nur eine Woge, Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1977.
- 108 GDK 1942, Nr. 526, Abb. S. 65, abgesehen von Paul Scheurichs Tafelaufsatz »Die Welle« aus Porzellan, aus seinem Tafelschmuck, Die Geburt der Schönheit, KIDR 1941, S. 165; ein sehr verwandtes Vorbild für Klimsch wird Auguste Guénots »Nympe couchée« vor dem Musée d'art moderne gewesen sein, s. Kat. Paris 1937 Cinquantenaire 1987 (wie Anm. 55), S. 350, m. Abb.
- 109 Silke Wenk, Hinweg-sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus, in: Erbeutete Sinne, Nachträge zur Berliner Ausstellung, Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus, Hrsg. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin: Nischen 1988, S. 17-32.

Fotosammlung des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte München: Nr. 13, 14, 15, 16, 19; Städtische Kunsthalle Mannheim: Nr. 17; Foto Marburg: Nr. 3; alle übrigen nach gedruckten Vorlagen: Eva Parth, UB Fotostelle Tübingen.