

Die kunstgeschichtliche Literatur zum NS/Faschismus hat mit der bis in die 20er Jahre zurückreichenden Faschismuskritik nur wenige Berührungspunkte und kann nicht als deren Ableger gelten. Die dort oder später von der Historie entwickelten Kategorien lassen sich deshalb kaum zur Leitlinie eines kunsthistorischen Forschungsberichtes nehmen. Allein die Totalitarismusthese (z. B. H. Arendt 1951/1955, K. Popper 1957) erfreute und erfreut sich noch eines hartnäckigen Interesses in der Kunstdiskussion (zuletzt M. Damus 1981, D. M. Noack 1984), – lange nachdem sie wissenschaftlich erledigt worden ist (vor allem durch E. Nolte 1963).

Aus dem heuristischen Arsenal der Historie lassen sich allenfalls noch die Modi der *singularisierenden* und *generalisierenden* Deutung des NS in kunsthistorischen Arbeiten wiedererkennen. Es geht dabei in Analogie zu der Frage, ob Faschismus ein Einzel- oder Strukturphänomen ist, um das Problem, ob die NS-Kunst ein einzigartiges, unverwechselbares Profil besitze oder aber Teil einer übergreifenden Stilepoche ist. Darüber wird noch zu sprechen sein. Ausgerechnet diese, Historie und Kunstgeschichte verbindende Fragestellung führt die beiden Disziplinen nicht zusammen, sondern ist in ihren Resultaten eher geeignet, sie zu trennen; denn die stilistischen Erscheinungen geben nicht viel *Generalisierendes* her zur Stützung des (transnationalen) Strukturbegriffs Faschismus; als (national-eigenständige) kulturelle Phänomene scheinen sie sich, mehr als alle anderen, strukturellen Maßgaben zu entziehen. Der ursprünglich von links geprägte, heute in verschiedenen Modifikationen allgemein verwendete Faschismusbegriff kann deshalb im kulturellen Bereich nur unter präzisen Vorgaben sinnvoll genutzt werden. Und die *singularisierende* Sicht spielt in der Historie keine Rolle mehr, während sie in der Kunstgeschichte, zumeist unter dem Stichwort »Hitler«, in apologetischer Funktion überlebt hat.

Die Distanz zur Leitwissenschaft ist indessen nicht durch eine ausgeprägte disziplinäre Praxis des Faches Kunstgeschichte begründet. Im Gegenteil: Zu isoliert, zu unterschiedlich, stellenweise geradezu privat operierend und vor allem nach wie vor keineswegs ins Selbstverständnis des Faches gebettet, sind die bisherigen Beiträge mehrheitlich weit davon entfernt, einen disziplinären Diskurs abzugeben, den der Berichterstatter aufgreifen könnte. Virulente Probleme, thematische Schwerpunkte, einschlägige Kontroversen sind nur ausnahmsweise zu erkennen, bieten sich deshalb – aufs Ganze gesehen – nicht als Gesichtspunkte an. Das alles reizt naturgemäß zu ideologiekritischen Einlassungen (zuletzt J. Hermand 1984), – ein für einen Forschungsbericht indessen nicht unbedingt tauglicher Ansatz.

Die kunstwissenschaftlichen Arbeiten im Themenbereich NS lassen sich aber dennoch überschlägig in zwei Gruppen teilen, deren eine eher dadurch bestimm-

bar ist, daß die gewohnte Methodik aufs Feld der NS-Kunst ausgedehnt, Kunstgeschichte also fortgeschrieben wird, deren andere eher von der Vorstellung epochaler Totalität, auf z. T. sehr unterschiedliche Weise, an ihre Gegenstände, gleichsam von außen, herangeht. Auf ein dem Fach zugänglicheres Terrain übertragen, ließe sich das hilfsweise und vereinfachend am Beispiel der Kunst unter Louis XIV. so verdeutlichen, daß man zwischen den Möglichkeiten des Zugangs »via Barock« und »via Absolutismus« unterschiede.

Nach einem Blick auf das die spätere Forschung nachhaltig programmierende Vorspiel werden auf dieser Grundlage die wichtigsten Themen, Arbeitsverfahren und Resultate gesichtet. Dabei wird besonderer Wert auf Aspekte gelegt, die sich als Bausteine einer künftigen Theorie faschistischer/NS-Kunst resp. -Ästhetik empfehlen. Mit einem thesenhaft zugespitzten Fazit schließt der Bericht.

I

Vor einem Bericht über den Gegenstand, nämlich die Erforschung der NS-Kunst, ist ein Blick auf dessen subjektive Bedingungen bei den forschenden, resp. nicht-forschenden Kunsthistoriker(inne)n unvermeidlich: Denn einen Grunddisens bildet bereits die Nominierung des Materials; – ist es Kunst, Nicht-Kunst oder – irgendwo dazwischen – Machwerk?

Während ältere Autoren und Zeitgenossen der Ereignisse wie Behne, Rave, Grohmann, Roh, Haftmann u. a., für die es sich bei den ästhetischen Hervorbringungen des NS unbefragt um Nicht-Kunst handelte, die »zu illustrieren sich nicht lohne« (F. Roh 1958), folgerichtig auf eine Sichtung verzichten und sich ausschließlich den »Entarteten« zuwandten, werden – im Gegensatz dazu – von den Jüngeren und Jüngsten subtile Kunstanalysen praktiziert, gleichwohl und gleichfalls an erklärter Nicht-Kunst (z. B. in: Skulptur und Macht, Berlin 1983, dort besonders M. Bushart / U. Müller-Hofstede). Diese Ungereimtheit hat indessen System, denn sie ist stillschweigend an Definitionen wie jener orientiert, daß Kunst Freiheit in der Erscheinung sei, was – auf die Artefakte des NS-Staates bezogen – von vornherein abwegig erscheint. Man hätte schweigen oder sich anders legitimieren müssen; der Kunstgeschichte hier Inkonsequenz vorzuhalten, da sie sich durch solche Axiome beim Blick auf andere Epochen selten hat irritieren lassen, mindert nicht das Problem, sondern weitet es retrospektiv ins Uferlose.

Im Gegensatz zum Stoff des Historikers / der Historikerin scheint der des Kunst-Historikers / der Kunst-Historikerin eine emotionale Identifikation zu verlangen, die sich bei diesem Thema schon moralisch verbietet. Zwischen der Aufgabe des Historikers / der Historikerin, wie sie etwa Ranke beschreibt, und der anscheinend dem Kunstwerk gegenüber gebotenen (subjektiven) Zustimmung entsteht so ein Zielkonflikt, der auch durch Nicht-Kunst-Erklärungen oder Bekundung von Abscheu nicht aus der Welt zu schaffen ist: Mentalreservationen dieser Art konnten zur Lösung des Problems nicht nur nicht beitragen, haben sich vielmehr für die Initiative und Durchführung der Forschungsarbeit als besonders hinderlich erwiesen.

In ihren Implikationen verwickelter ist die nächste, mildere Stufe des Kunstvorbehaltes, die pauschale Qualitätsverneinung, die ausgesprochen oder unausgesprochen sich beinahe zu einem Konsens in der Forschung verdichtet hat. Sie scheint die Befassung mit dem Gegenstand zu legitimieren und zugleich vor dem Verdacht seiner Anerkennung zu schützen, programmiert oder vereitelt indes bereits mögliche Resultate.

Wer der NS-Kunst apriori mindere Qualität zuspricht, müßte sich zuvor Klarheit über ihren Erfolg oder Mißerfolg verschaffen. Wäre sie erfolglos, d. h. bei ihren Adressaten ohne Zustimmung gewesen, würde das auffällig mit dem Erfolg kontrastieren, den der NS im übrigen zweifellos gehabt hat. Erfolg und Akklamation bei den Zeitgenossen hingegen zwängen zur Frage, wie das mit der künstlerischen Minderwertigkeit zu vereinbaren sei, und gegebenenfalls zu der Antwort, daß der schlechte Geschmack der Masse, ihr »Spießertum und Banausengemüt« (Wulf 1963) verantwortlich seien. Das aber müßte Anlaß geben, die Qualitätsfrage gänzlich neu zu bedenken. Gleiches gilt mutatis mutandis, wenn gelegentlich konstatiertes künstlerischer Qualität subversive oder oppositionelle Bedeutung zugesprochen wird (E. Gysling-Billeter 1977).

Das subjektive Syndrom, das der Erforschung der NS-Kunst zunächst im Wege stand und sie später nachhaltig beeinflusste, ist um ein weiteres Moment zu vervollständigen. Die Anerkennung der »entarteten« als der eigentlichen und einzigen deutschen Kunst der Epoche schien die Beschäftigung des Faches mit der NS-Kunst entbehrlich zu machen und zugleich antifaschistische Einstellung zu testen. Ja, zugespitzt ließe sich behaupten: Die Ersatzgeschichte der Kunst, welche deren Wissenschaft (zu ihrer Entlastung) in den »Entarteten« besaß und kultivierte, befreite sie zugleich davon, sich ihrer eigenen Ersatz-(Wissenschafts)geschichte, die im Exil stattfand, sowie ihrer verjagten Kolleg(inn)en zu erinnern (vgl. H. Dilly / Fr. Druffner 1985).

Die Tabuisierung der Epoche und die Konstruktion statthaltender und entlastender Kontinuität bedingen einander. Ein Bruch des Tabus konnte nur von Außen kommen: Die erste Darstellung der NS-Kunst überhaupt stammt aus der Hand des emigrierten H. Lehmann-Haupt (1954), die erste Dokumentation veröffentlichte ein früherer Widerstandskämpfer (J. Wulf 1963).

Im selben Jahr folgte die grundlegende Arbeit zur Kunstpolitik des NS, eine politologische Studie (H. Brenner 1963). Die Autorin begreift darin die nationalsozialistische Kunstpolitik in zweifacher Weise, – als Politik, die sich auf Kunst richtet, sowie als Politik, die mittels Kunst gemacht wird. Die Darstellung der legislativen und administrativen Vorgänge, die aus dem ersten dieser Aspekte resultiert, war unentbehrlich für jede weitere Arbeit am Gegenstand, diente aber bald als Fundgrube für jedweden Zitatbedarf, was die aufklärende Wirksamkeit der aufklärerischen Studie eher beeinträchtigte. Desgleichen schien der geleistete Nachweis einer effektvollen Kunstpolitik den alten Befürwortern der Nichtbefassung rechtzugeben. Unabhängig davon war hiermit der Grund für die immer noch er-

giebige und andauernde (Kunst-)Institutionenforschung gelegt. Der zweite Aspekt – die Politik, die mittels Kunst gemacht wird – wurde in seiner kunstsoziologischen und transepochalen Anwendbarkeit kaum begriffen, förderte – vordergründig verarbeitet – jedoch die Herausbildung eines (halb-)wissenschaftlichen Genres, das sich dem bildlichen Propagandatransport widmete, woraus sich (wie bei H. Hinkel 1973) sozusagen eine Ikonographie der Propaganda entwickelte, eine vor allem von Kunstpädagogen favorisierte Zugriffsweise gegenüber der Bildwelt des NS, die – konsequent gehandhabt – zur Überschreitung der künstlerischen Gattungsgrenzen nötigte.

Als letztes Beispiel der Vorgeschichte sei die vorzügliche Dokumentation zur NS-Architektur von A. Teut (1967), einer weiteren Außenseiterin, zitiert.

II

Inzwischen hatte auch den Geisteswissenschaften die Stunde des Positivismus geschlagen, der emotionslos die weiß gebliebenen Kontinente der Kultur-/Kunstgeschichte zu kolonisieren versprach. Im Bereich unseres Faches war es im großen Maßstab vor allem die Kunst des 19. Jahrhunderts, die durch das Thyssenprogramm ab 1965 erschlossen und – wo nötig – rehabilitiert wurde. Die Aufbruchstimmung, die damals Teile des Faches ergriff, sich aber mehr aufs Betreten materiellen denn theoretischen Neulands beschränkte, trug tatsächlich auch bis zur Kunst der »jüngsten Vergangenheit«, wie man die NS-Zeit damals nannte. Dabei erwies sich – gegen das Diktum von Pevsner: »Was die nationalsozialistische Architektur... angeht, so ist jedes Wort über sie zuviel« (1963) – gerade *sie* als der Magnet des Interesses, – sicherlich auch aufgrund des gängigen Urteils, daß, wenn überhaupt eine Kunstgattung des NS, die *Baukunst* gewissen Respekt verdiene.

Karl Arndt gebürt das Verdienst, als erster Kunsthistoriker »im Sinne einer systematischen Behandlung nach den bewährten Methoden des Faches« (Arndt 1970) Gegenstände der NS-Kunst bearbeitet zu haben. Er begann dies mit Kommentaren zu nationalsozialistischen Filmdokumenten für die Editionen des Instituts für den wissenschaftlichen Film in Göttingen. Unter diesen Schriften zeichnet sich eine mit dem (irreführenden) Titel »Filmdokumente des Nationalsozialismus als Quellen für architekturgeschichtliche Forschungen«, aus der eben zitiert wurde, durch ihren erklärten Modellcharakter für die Bearbeitung eines NS-Monumentes aus; es handelt sich um das »Forum« am Münchner Königsplatz. Es lohnt, diesen Text, mit dem der bisher ausgegrenzten Epoche der Zutritt zur Geschichte der Kunst eröffnet wird, genauer anzusehen. Zur Begründung seiner Initiative erklärt der Autor, »daß diese Epoche im Rahmen der allgemeinen Architekturgeschichte nicht ausgeklammert bleiben kann. So selbstverständlich es ist, daß man sich bei der Darstellung der Stilentwicklung im 20. Jahrhundert bisher vor allem auf die zukunftssträchtigen Strömungen konzentrierte, so selbstverständlich gehören alle konservativen Tendenzen mit in das Gesamtbild hinein« (S. 41). Zwei verschiedene Stile – hier »zukunftssträchtig« und »konservativ« ge-

nannt – nebeneinander zu akzeptieren, hatte die Kunstwissenschaft inzwischen gelernt, sie plausibel zu machen, hat sie sich schwerer getan. Das von Arndt unter den diversen Erklärungsmodellen gewählte ist – unter Berufung auf Pinder – jenes, das Stilvarianten als Generationsprobleme begreift (S. 43). Das wird jedoch nicht, wie bei Pinder, mit den Geburtsdaten der Beteiligten erhärtet, sondern mit der Annahme eines mittlerweile herangewachsenen Mißvergnügens an der »seelelosen Sachlichkeit« entpersonalisiert. Und so kann der Autor »zusammenfassend . . . sagen: Was sich in der Architektur des 20. Jahrhunderts unter dem Stichwort Neoklassizismus zusammenfassen läßt, ist als eine von vielen bevorzugte konservative Gegenposition zum »modernen« Bauen zu begreifen – der Stil der nationalsozialistischen Architektur muß als eine Spielart innerhalb dieser Richtung definiert werden« (S. 43).

Diese eher beiläufig vorgetragene Einsicht stellt indessen die bisherige, von Kritikern und Parteigängern des NS geteilte Anschauung, daß die NS-Kunst/Architektur – im Guten wie im Bösen – ein eigenes, unverwechselbares Profil habe, schlechterdings auf den Kopf; sie setzt gegen alle Erkenntnisse ihrer Bedingtheit (vgl. H. Brenner) auf die Eigengesetzlichkeit der Kunstentwicklung und rettet so auch ihre nationalsozialistische »Spielart« dem kunstgeschichtlichen Kontinuum. Die Durchführung der Arbeit über das Münchner »Partei-Forum« besiegelt dieses Resultat. Die im folgenden zitierten Abschnittstitel verwehren jeden Blick über die Grenzen der Gattung und müssen deren Integrität bestätigen: »Zur Baugeschichte«, »Material und Technik«, »Grabstätte und Denkmal: Bedeutung«, »Zum Typus »Ehrentempel««, »Das Einzelwerk und seine städtebauliche Funktion«, »Zur stilgeschichtlichen Position«, »Zur typengeschichtlichen Position«. Es bleibt am Ende kaum ein Merkmal, das eine spezifische Signifikanz beanspruchen könnte. Die Kunst und die Epoche, die sich lediglich noch als »verhängnisvoll« (S. 65) präzisieren lassen muß, sind von einander geschieden.

So wurde eine Forschungstradition begründet, die bis heute währt und entweder mehr die stilistische Verwandtschaft mit dem *historischen*, etwa schinkelschen Klassizismus betont (Arndt 1978, G. F. Koch 1978; dagegen W. Schäche 1979) bzw. geistesgeschichtliche Bezüge ausfindig macht (A. M. Vogt 1970 »Revolutionsarchitektur«!) oder die enge Verbindung zum *zeitgenössischen* internationalen Neoklassizismus reklamiert (L. O. Larsson 1978). Sie kulminiert in der, auch die übrigen Architekturgattungen (Wohnungs-, Industrie-, Gewerbebau) einschließenden jüngsten Erkenntnis: »Tatsächlich ist fast nichts neu« (H. Frank 1985).

In der Durchführung und den Resultaten ähnlich ist eine zunehmende Zahl von Arbeiten, die das begründende Primat weniger in der (anonymen) Epoche, sondern in der herausragenden Persönlichkeit suchen, so in Hitler (J. Thies 1976; J. Dülffer / J. Thies / J. Henke 1978; H. Grosshans 1983), in Speer (L. Krier 1985) oder im Sinne des Hofkunst- oder Mäzen-Modells in beiden zusammen, so etwa nunmehr K. Arendt (1978), der sich vom Überlebenden der so Gedeuteten noch hat sagen lassen dürfen: »So sieht Karl Arndt in meinen Bauten völlig richtig Hit-

lers Macht- und Unterwerfungswillen, dem der Überwältigungscharakter meiner Architektur genau entspreche« (Speer 1978).

Hinter und neben mancherlei ideologischen Implikaten, die hier nicht zur Diskussion stehen, hat dieser Typus Literatur, meist die lokalen »Neugestaltungs«-Planungen betreffend, z. T. umfangreiches Material zutage gebracht und so zur *Kenntnis* erheblich, zur *Erkenntnis* aber recht wenig beigetragen.

Bei den übrigen einschlägigen Kunstgattungen verliefen die wissenschaftlichen Prozesse auffallend abweichend von dem eben referierten. Augenscheinlich bedingten sie, da sie als besonders minderwertig gelten, ein geringeres bzw. besonderes Erkenntnisinteresse, das ihre positivistische Aneignung weitgehend verhinderte. So ist es weder zu Oeuvre-Verzeichnissen noch – analog der Architektur – zu gleichsam flächendeckenden und quantifizierenden Erhebungen oder gar Gesamtdarstellungen gekommen. Quellenmaterial, das über die offiziellen Selbstdarstellungen hinausginge, ist selten berührt worden. Werke der Malerei, Skulptur, Graphik dienten stattdessen vorzugsweise als Illustrationsmaterial für politische NS-Kritik unterschiedlicher Provenienz (Hinkel 1973, Kat. Kunst im 3. Reich, Ffm. 1974, Müller-Mehlis 1976, zuletzt, im Rahmen eines Gesamtüberblicks, R. Merker 1983).

Nur da, wo sichtlich Berührungstellen mit der sanktionierten Kunst es gegeben, entstand so etwas wie eine kunstgeschichtliche Debatte; in größerem Umfang jedoch nur am Thema der Neuen Sachlichkeit (W. Schmied 1969, F. Schmalenbach 1973, P. Liška 1976, G. Aust 1977, A. C. Oellers 1978, G. Metken 1981, H.-E. Mittag 1981).

Die NS-Skulptur ist erst in jüngerer Zeit monographisch berücksichtigt worden (G. Bussmann 1974, G. Aust 1977). Unter allen Gattungen weist sie die überzeugendste Kontinuität aus, – mit dem Resultat, daß der Anteil der »Entarteten« ähnlich gering war wie später der Anteil der Belasteten. Entlang der Namen Klimsch, Scheibe, Kolbe, Wackerle u. a. ließ sich sowohl *vor* wie *nach* 1945 eine Linie ziehen, die allzu auffällige Frakturen vermied. Dabei mußte die Frage aufkommen, ob Bildhauer wie Breker, Thorak, Wamper u. a. aufgrund des thematischen und formalen Zusammenhangs sich noch integrieren ließen oder infolge der in ihrem Werk so exponierten Staats- und Parteipräsenz die Kontinuität der Gattung infrage stellten. Das führte, auch als Reaktion auf Wolberts Buch (1982) im Rahmen der Ausstellung »Skulptur und Macht« (Berlin 1983) erstmals zu dem Versuch, mit den Mitteln des Formvergleichs und der Formanalyse nuancierte Aussagen über den formalen Ausdruck des NS zu machen, was sich als ertragreicher denn die Neoklassizismusdebatte in der Architektur erwies. Die Diskussion wurde in einigen Beiträgen des Folgebandes »Entmachtung der Kunst« (Berlin 1985) fortgesetzt.

III

Es folgt die zweite Gruppe kunstwissenschaftlicher NS-Forschung, deren Zugriff sich weniger der Fortschreibung disziplinärer Fragestellungen verdankt als den

Impulsen, die das Verständnis der Epoche als Totalität auslöst. Die Ansätze und Durchführungen sind nicht homogen, sie können ebenso von konkreten Beobachtungen ausgehen wie von moralischem Impetus oder theorieorientierten Vorentscheidungen getragen sein. Ein Beispiel dafür: Mit der KZ-Architektur lassen sich die Repräsentationsbauten moralisch erläutern und konterkarieren; Steine aus Neuengamme (für Hamburg) und Mauthausen (für Berlin) sind aber zugleich notwendige materielle Vorbedingung ihrer Realisierung und Finanzierbarkeit. Der Beruf des Steinmetzen, für den in Wort, Bild und Film geworben wurde, der KZ-Häftling und der Generalbauinspektor bedingen in ihrer sozialen Stellung einander und zugleich die Erscheinungsweise der Architektur und der Architektur-gattungen. Das Baumaterial ist, so gesehen, nicht nur ein künstlerischer Faktor.

Im neuzeitlichen Epochenverständnis ist die Vorstellung systembildender Interdependenz bereits angelegt. Noch nie aber, mit Ausnahme des Sozialismus, der seine Definition ja seit Jahrzehnten vor sich hertrug, ist eine bzw. sind mehrere Zeiterscheinungen nationalen Ausmaßes bereits von den Zeitgenossen so frühzeitig und entschieden – wenn auch oft kontrovers gedeutet – in ihrem epochalen Systemcharakter gesehen und analysiert worden wie der Faschismus. Auf Benjamins darauf gründende Einsicht in die ästhetisierte und ästhetisierende Immanenz faschistischer Systeme (1936) braucht nicht mehr eigens aufmerksam gemacht zu werden. Sie liefert, so lakonisch sie ist, den Schlüssel zur Vorstellung einer faschistischen Ästhetik, in der die politisch-herrschaftliche, kulturelle und ökonomische Ebene zusammenfinden. Ergänzend hat sich der von Habermas (1962) soziologisierte Begriff der Öffentlichkeit, zu »Programmöffentlichkeit« (Negt/Kluge 1976) und faschistischer Öffentlichkeit (E. Hennig 1979) spezifiziert, gleichsam als Medium des Systems verstehen und zur Analyse seines ästhetischen Zusammenhangs und -haltes instrumentalisieren lassen.

Für die kunstwissenschaftliche Arbeit ergibt sich daraus zunächst die – mit der Übertretung der Gattungsgrenzen verbundene, indessen nicht immer wahrgenommene – Befreiung vom Kunstvorbehalt. Zugleich dehnt sich der Gegenstandsbereich aus und läßt neue Verknüpfungen seiner Elemente zu.

Es können an dieser Stelle nicht sämtliche Gegenstände, Fragestellungen und Verknüpfungen zu Wort kommen, mit denen die bisherigen Forschungsansätze befaßt waren. Es werden nur einige Schwerpunkte vorgestellt und Resultate skizziert, wo bisher Defizite herrschten oder die bislang außerhalb der intellektuellen Reichweite lagen.

Die Überschreitung der Gattungen und Genres beschränkt sich nicht auf die der ikonographischen Methode zum Zwecke der Bedeutungsforschung gestatteten Gegenstandssprünge. Dazu folgendes Beispiel: So läßt sich etwa die Beziehung von Kunst und Reklame jenseits motivischer Übereinstimmung gegebenenfalls als bildlicher Verbund zur Vermarktung der Politik und zur Politisierung des Marktes verstehen, was der Faschismustheorie einen zusätzlichen Hinweis auf bestehende Allianzen zu geben vermag (Mittig 1979 u. 1984). Die Verknüpfung von

Markt und Kunstszene kann aber noch weitere Denkanstöße vermitteln: Denn das Wesen der Reklame, die immer genötigt ist, den wirklichen oder vermeintlichen Bedürfnissen der Zielgruppe zu willfahren und einen Ton zu finden, der Resonanz verspricht, scheint gänzlich von der landläufigen Charakteristik einer Kunstdiktatur geschieden, die durch dienstbare Künstler dem Publikum rücksichtslose Lektionen erteilt. Dies ist geeignet, die herrschende Auffassung zu korrigieren, daß sich die Funktionalisierung der Kunst ausschließlich auf Propagandatransport beschränke, – Anlaß dafür, lediglich an der Enttarnung ihrer ideologischen Programmatik zu arbeiten, so als sei deren bloßes Vorhandensein bereits das Rezept ihrer Wirksamkeit. Von Reklametechnikern wäre zu lernen, daß Offensiven dieser – einseitigen – Art wenig Aussicht auf durchschlagenden Erfolg hätten. Zurecht hat J. Hermand (1978) darauf hingewiesen, daß völkische, nordische, heroische Motive, wie auch das Thingtheater, beim Publikum nicht recht ankamen. Möglicherweise aufgrund ihrer zweifelhaften Wirksamkeit haben pure Propaganda- oder ideologische Themen nur eine Nebenrolle in der Kunstszene gespielt.

Die Verknüpfung der Kunst und Reklame macht auch der These zu schaffen, daß die Drosselung des Konsumvolumens nach 1933 das warenästhetische Moment zum Stillstand gebracht und die in der »Kampfzeit« des NS so belastete Moderne entbehrlich gemacht habe (Hinz 1974). Die wiederbelebte Genrekunst wäre nicht mehr nur als partizipierende Nutznießerin der künstlich archaisierten Situation zu deuten, sondern als wirkungsvolle Systemwerbung. Ohne sich ausdrücklich auf Kommunikationstheorie zu beziehen, hat bislang allein K. Wolbert, am Beispiel der Aktskulptur (1982), wesentliche Einblicke in die Kommunikationsstruktur zwischen Rezipient und Kunstwerk gegeben und damit auch zur Qualitätsfrage beigetragen. Demnach spiegelten sich in der Aktskulptur virulente Modi des individuellen und kulturellen Körpergefühls, die konzentriert zurückgeworfen wurden und so in teilweiser Übereinstimmung mit der subjektiven Seite eine bestimmte und gewünschte Wirkung entfalten konnten, – ein geläufiger Mechanismus, mit dem die Konsum- und Imagebewegung ständig operiert.

Die Verbindung mit der Werbung und der Werbetechnik ist ein Sonderfall dessen, was man die Mediatisierung der Kunst nennen könnte. Und die ist allenthalben zu beobachten. Mit der sozusagen unikalen Kunstbetrachtung ist diesem Phänomen nicht beizukommen. Der Blick aufs Werk allein vermag nicht wahrzunehmen, daß dessen multiplizierende Publikation eine Modalität seines Soseins ausmachen kann. So wurde die These geäußert, daß die Publikation von Gemälden in Massenmedien nicht nur vermöge der vorgenommenen Selektion bestimmte Trends förderte, sondern zu einer Antizipation der Reproduzierbarkeit im Bilde selbst führte (Hinz 1974). Vergrößerte Formate, plakative Konturen, Lokalfarbigkeit und haptisch wirkendes Körperrelief brachten es mit sich, daß reproduzierte Bilder den Eindruck fotografischer Kompositionen machten. Sicherlich nicht zufällig wurde man unter dem Eindruck des amerikanischen Fotorealismus auf die NS-Malerei aufmerksam (P. Sager 1973, E. Klessmann 1973). Die Kontinuitäts-

frage und das Verhältnis zur Neuen Sachlichkeit ließen sich erneut aufwerfen und verändert diskutieren.

Ähnliches gilt für die Architektur. Die Benutzung von »Filmdokumenten« für »architekturgeschichtliche Forschungen« (Arndt 1970) hätte, über ihre gleichsam archäologische Anwendung hinaus, Hinweise auf einen Medienverbund geben oder gar das mediale Eigenleben von Gebautem *und* Projektierem schon frühzeitig lehren können. Denn nahezu kaum etwas von dem, was z. B. der Film »Das Wort aus Stein« (dazu K. Arndt / H. Döhl 1968) präsentierte, war wirklich gebaut. Mit Hilfe von Modellen und Filmtricks – auf dem »Runden Platz« (Berlin) gewahrt man rollende Autos und aufschießende Fontänen – wird die Illusion des Realisierten vermittelt. Wenn ein vergleichbarer Mediatisierungszusammenhang auch da, wo er nicht mehr nötig scheint, an *gebauter* Architektur, ersichtlich ist, spricht das umso mehr für die Annahme eines ästhetischen »Systems« und verbietet die isolierte Besichtigung. A. Schönberger (1979/81) hat das an der »Neuen Reichskanzlei« gezeigt, die nahezu überhaupt nicht zum Regieren, wofür sie stand, gedient hat, sondern überwiegend der Rolle eines Foto- und Filmmodells genügte. Diese Beobachtung flankierend, ist mehrfach bemerkt worden, daß bei Bau- und Stadtplanungen – selbst bereits im Stadium der Ausschreibung, wie etwa bei Abschnitten der Berliner Nord-Südachse (W. Schäche in mehreren Beiträgen) oder der Hamburger Elbuferbebauung (D. Schubert 1985) – keinerlei Funktionsbestimmung, mithin auch kein Bedarf namhaft gemacht werden konnte, womit »Kulisse« zum Zweck erhoben scheint.

Die »Reichsautobahn« bildet in dieser Hinsicht den Gipfel (R. Stommer 1982). Hier sind es nicht nur Foto und Film, die ihre Entstehung und Existenz überlagern, denn ein geballtes künstlerisches Aufgebot (Malerei, Skulptur, Graphik, Poesie und Prosa) übernimmt selber die spezifische Präsentation: Da wundert es nicht, daß der Gegenstand – die Autobahn – auch in der publizistischen Berichterstattung mehr unter künstlerischen als utilitären Gesichtspunkten nahegebracht wurde! Der Gestus – wenn auch nur Selbstzeugnis – ist ernstzunehmen, weil sich Massenmobilität als gesellschaftlicher Zweck, was der KdF-Wagen anzukündigen schien, nach allen Erkenntnissen über den NS-Staat von selbst verbot. Alles das als bloßes Täuschungsmanöver zur Verschleierung der immerhin noch militärischen Rationalität der Autobahn zu erklären, geht auch an der Tatsache vorbei, daß ein Fernstraßennetz in praktischer und strategischer Hinsicht der Eisenbahn auf lange Sicht weit unterlegen war.

Ein Fazit aus diesen vielerorts gemachten, sich augenfällig entsprechenden Beobachtungen ist noch nicht gezogen worden. Bildet das, was sich auf die Aussage zuspitzen ließe, es sei auffällig zum Zweck der medialen Präsentation gemalt, skulptiert, gebaut, geplant worden, nur instrumentell und stellvertretend eine Stufe zur künftig umfassend materialisierten »Neuformung und -gestaltung« des NS-Staates? Oder schuf die reproduzierende Vermittlung – gegen Benjamins Annahme – überhaupt erst die stabile, anstelle politischer Legitimation ständig benötigte

Aura eines Kunstwerks, worauf der Essay von Jean Clair (1983) mit der Metapher des »Gesamtkunstwerks« abzuheben scheint?

Es bleibt eine dritte architekturbe gründende Funktion des Mediums zu beachten. Daß die Repräsentationsarchitektur, was häufig bemerkt wurde, als Analogon der marschierenden oder angetretenen Kolonne und erst im Verein mit ihr in Vollständigkeit erscheine, hätten – haben vielleicht? – zahlreiche Autoren schon von H. Schrader (1937) zitieren können. Der ebenso häufig notierte Kulissencharakter verlangte geradezu nach einem, wie Kracauer es griffig formulierte, »Ornament der Masse« (1963). Dem Teilnehmer und Teil des Ornamentes mußte die Totalität des Zusammenhangs verborgen bleiben. Sie erschließt sich nur der Kamera, die aus privilegierter Position den Mikrokosmos aus Architektur, Führer und ornamentierender Masse den Millionen im Lande als Modell für den Makrokosmos »Volksgemeinschaft« anschaulich macht. Über den plausiblen – voraussetzenden bzw. resultierenden – Zusammenhang mit Theater-, Kulissen- und Filmarchitektur hat zuletzt D. Bartetzko (1985) gehandelt.

Produkt design und Kunsthandwerk, obwohl durch eigene Museumsabteilungen längst ausgewiesene Forschungsgebiete, sind lange kaum beachtet worden. Dabei versprechen sie wegen ihrer engen Wirtschaftskontakte von vornherein systematischere Informationen, als sie die »freieren« Künste bieten können. Der hier besonders deutliche, die gesamte NS-Zeit begleitende Konflikt zwischen moderner industrieller und traditioneller handwerklicher Formgebung geht sicherlich zum Teil auf das Konto der allen Künsten gemeinsam geltenden ideologischen Disposition des NS. Darüber hinaus haben Herding / Mittig bereits 1972/75 auf die soziale Basis des ästhetischen Konflikts hingewiesen: Den Interessengegensatz zwischen mittelständischem Handwerk, einer wichtigen Wählergruppe des NS, und der Industrie, seiner Bündnispartnerin in den Herrschaftszielen.

Der Antagonismus ist einerseits für ein dualistisches Erscheinungsbild verantwortlich (J. Heskett 1979), – einen geteilten Markt, den auch E. Gysling Billeter (1977) sah, aber unter dem Stichwort »Sachlichkeit trotz Diktatur« gründlich mißverstand. Andererseits vermochte der Interessengegensatz als sichtbarer Formwiderspruch das Werk selbst zu stigmatisieren, was angesichts der Speerschen Straßenlaternen, eines Industrieproduktes mit betont handwerklicher Anmutung, von Herding / Mittig (1972/75) exemplarisch diskutiert wurde. Im übrigen setzte sich offensichtlich eine mittlere Linie durch, die gleichermaßen Abstand nahm von allzu rückschrittlicher, etwa am Formgut der Volkskunst orientierter Gestaltung wie von ausgesprochen modernem bis modernistischem Design. Das gilt vor allem für Gebrauchsgerät in Haushalt und Gemeinschaftseinrichtung, das, sofern unauffällig geblieben, z. T. bis heute produziert wird.

Darin doch noch einen Kompromiß der Kontrahenten sehen zu wollen, wäre voreilig; denn es handelt sich ganz überwiegend um seriell gefertigte Industrieware. Die Herrschaft des gemäßigt konservativen Stylings als fingiertes Testat auf die Subsistenz des (unterlegenen) Handwerks zu deuten, worauf die von

A. Schönberger (1981) bemerkte geradezu plakative Präsentation des handwerklichen Inventars der Reichskanzlei hinweist, ist ein Eindruck, der innenpolitisch sicherlich erwünscht, aber allein kaum ausschlaggebend war. Wenn nämlich die Gesetze der Warenästhetik unabdingbarer Bestandteil der kapitalistischen Tauschwerteproduktion sind, kann – anders als möglicherweise bei der Kunst – die Erscheinung der Ware, also auch die Formgestaltung, nicht ohne weiteres per Dekret verordnet werden.

Über die wichtigste formelle Instanz für die Standardisierung der Formgebung, das »Amt Schönheit der Arbeit« haben A. Rabinbach (1976) und Ch. Friemert (1980) ergiebig informiert. In der Tat mußte dem NS ein regulierter Formenapparat, gerade im Alltagsbereich, zum evidenten Nachweis deutscher Gemeinschaftskultur und Kulturgemeinschaft ebenso wie der »sichtlichen« Überwindung der Kapitalegoismen besonders willkommen sein, was Mittag (1981) zum Thema »Sachlichkeit« ausdrücklich betont hat. Daß dieses die Geltung des Status quo nicht widerlegt und sehr wohl unter den überkommenen Produktionsverhältnissen möglich, somit zum Nachweis gegenteiliger Bedingungen untauglich ist, kann hier nur kurz angedeutet werden. Wo in zahlreichen Konsumgüterbranchen wegen des Primats der Rüstung und des Bauens unterhalb der nationalen Bedarfsdeckung produziert wurde, bedurfte es des partikularisierenden und exponierenden Designs nicht mehr. Die verschiedenen Hersteller, die – vom Zwang zur Konkurrenz befreit – sich wie im Falle des Volksempfängers die Produktion teilten, konnten hinter einem ausgewiesenen Produkt für die Dauer der Verteilungswirtschaft nahezu anonym zurückstehen. Die Erinnerung an ihren Namen suchten sie inzwischen für geänderte Zeiten mit Firmenwerbung wachzuhalten. Was dieser Art von Gemeinwirtschafts-Design, die sich aus der Vorstellung des Markenartikels bildet, ökonomisch korrespondiert, ist reinster Monopolismus. Das Verhältnis zwischen Wirtschaftsform und ästhetischer Form scheint sich an dieser Stelle nicht mehr nur analogisch, oder, wie vom Referenten (1974) vorgeschlagen, negativ, sondern tatsächlich einmal positiv bestimmen zu lassen. Das zu präzisieren, wäre weiterer Mühe wert.

Fazit:

I

Die Kunst des NS hat der zuständigen Wissenschaft die größten Probleme ihrer Wissenschaftsgeschichte bereitet. Die Forschung begann deshalb verspätet und zögernd und ohne Korrespondenz mit der einschlägigen Faschismuskonzeption.

Subjektive Gründe dafür:

– Gegenüber den einschlägigen Kunstdefinitionen schien die NS-Kunst qua se disqualifiziert (Anm.: Ein solcher Umstand hat dem Fach sonst allerdings kaum Probleme gemacht).

- Die Wissenschaft(ler/innen) war(en) z. T. biographisch betroffen und belastet und zog(en) die Tabuisierung des Themas vor.

Objektive Gründe dafür:

- Sie liegen in der (unübersehbaren, aber doch zunächst nicht wahrgenommenen) Interdependenz der ästhetischen, ideologischen, politischen und ökonomischen Elemente des Systems, für die sich kein eingeübter bzw. angemessener disziplinärer Zugriff anbot. (Beispiel: Bereits die kunstwissenschaftliche Basisarbeit »Gegenstandssicherung« stieß auf Schwierigkeiten bei der Bestimmung, was denn der Gegenstand sei, vgl. das Thema »Architektur und Filmdokumente«). Die anerkannten Wege des Faches (Kunstlergeschichte, Stilgeschichte, Formanalyse, Ikonographie) erwiesen sich nur unter Defiziten im Resultat und/oder Inkaufnahme von Widersprüchen gangbar (Anm.: Es zeigte sich, daß die Formanalyse in Zusammenhang mit geeigneten Fragestellungen noch die günstigsten Ergebnischancen bietet).

II

Erfolgreiche Arbeit setzt, wie sich zeigte, zweierlei voraus:

subjektiv:

- eine besondere Motivation; in der Regel eine politische Entscheidung mit antifaschistischer Zielsetzung. Ein derartiges Interesse als Motiv der Forschung ist in der Geschichte der Disziplin sonst nicht zu erkennen. Es bedingt zugleich ein Faschismusverständnis, das - von der gesellschaftlichen Totalität ausgehend - einen spezifischen Systemcharakter voraussetzt.

Dem entspricht als *objektive* Praxis:

- Der kunstwissenschaftliche Zugang ist in thematischer und methodischer Hinsicht keinen disziplinären Vorgaben unterworfen. Die so entstandenen Arbeiten lassen sich deshalb größtenteils nur oberflächlich anhand ihrer Materialbereiche gruppieren; sie sind eher an Problemen, gegebenenfalls Theorien orientiert und setzen oft interdisziplinäre Einsichten voraus. Nur in Ausnahmefällen haben disziplinäre Stichworte Deutungshilfe geleistet (etwa »Gesamtkunstwerk«, »Revolutionsarchitektur«, »feudale Kunst«, »Herrschaftsarchitektur«).

III

Reaktion auf die Erforschung der NS-Kunst:

- In der Fachöffentlichkeit werden die Arbeiten z. T. nach wie vor abgelehnt, ignoriert, im besten Fall mit Liberalität bedacht (finanzielle Förderung scheint ausgeschlossen, Dissertationen sind selten).
- Demgegenüber herrscht großes öffentliches Interesse; Interesse von Verlagen, Nachbardisziplinen, in den Medien, nicht zuletzt im pädagogischen Bereich.

Bemerkung über »interessierte« Forschung:

Diese Diskrepanz in der Reaktion ist – unabhängig zu wessen Lob oder Lasten sie gedeutet wird – geeignet, erneut die Aufmerksamkeit auf die vom Positivismus durchgesetzte Scheidung von *Erkenntnis* und *Interesse* zu lenken. Der geschichtliche Fall des Faschismus scheint – das legt auch diese Sichtung nahe – ein Argument gegen die Scheidung zu sein; zu groß ist das *Interesse* der Völker an *Erkenntnis* zum Zweck seiner Verhinderung. Geschichtliche Erschütterungen haben Weltbilder verändert und mit ihnen auch die Ziele des wissenschaftlichen Denkens. Wie in der Folge der Französischen Revolution mit der Durchsetzung des realisierten Teils ihrer Ziele die Wahrnehmung von Interesse in den und durch die Wissenschaften entbehrlich geworden zu sein schien, so legt das Aufkommen des Faschismus eine Revision nahe. Stand indessen die Kategorie in vorrevolutionärer Zeit für die Verpflichtung auf *fortschrittliche* (individuelle und gesellschaftliche) Perspektiven, so kann sie sich heute wohl nur noch um *Verhinderungen* verdient machen. Der Fall des Faschismus hat der *interessierten* Sicht und der Orientierung an *Zwecken* auch in der Kunstgeschichte einen Schub gegeben.

Bemerkung zur epochenüberschreitenden Anwendbarkeit:

Als letzte Frage sei aufgeworfen, ob die an der NS-Kunst gewonnenen Erkenntnisse in der Epoche eingegrenzt bleiben oder ob sie darüber hinaus reichen. Ihre Beantwortung könnte auch klären, ob formale Ähnlichkeiten in den Erscheinungen für faschistische/faschistoide Anzeichen genommen werden können/müssen, womit nicht die wohlfeile Ahnen- und Enkelsuche gemeint ist.

Zweifellos ist man durch die Formensprache des NS sensibilisiert worden – etwa für brutalistische Architektur oder penetrant extrovertierte Körperlichkeit etc., die man schnell bereit ist, entsprechend zu qualifizieren. Dieser Bericht dürfte indessen ergeben haben, daß die unterschiedlichen Phänomene in systemcharakteristischem Zusammenhang vermittelt waren, dessen Verwirklichung z. B. den Medien oblag. Und diese funktionierten aufgrund ihrer »Gleichschaltung«, die es vorher und nachher so nicht gab. Der ästhetische Apparat des NS, in dem auf solche Weise traditionelle Kunst, Triviales, Kommerzielles zu seinem Gesamtausdruck vernetzt waren, zerfiel nach 1945 in die Elemente, aus denen er sich rekrutierte. Die Bildwelt der ehemals integrierten U-Kunst kehrte in der Reklame, den Comics, den reaktionellen Teilen der Publikumspresse, neuerdings in Videos wieder, zum guten Teil durch die faschistische Zwischennutzung wirkungsvoll getrimmt. Ob diese Bildwelt, in die gesellschaftliche Differenziertheit, in Kommunikationsghettos zurückgefallen, ihrer einstigen Mächtigkeit beraubt ist, muß dahingestellt bleiben und wäre zu erforschen. Allerdings wären geeignete, im übrigen rein ökonomisch begründete Monopole, auch ohne Mithilfe eines Propagandaministers oder einer »Reichskulturkammer« in der Lage, erneutes Zusammenwirken zu gewährleisten.

Und für die Architektur ließe sich ein epochenübergreifender Ansatz mög-

licherweise über den – zugegeben unpräzisen – Begriff der Verschwendung denken, – Verschwendung, die nicht über gesellschaftlichen Konsens oder kompromißfordernden Teilkonsens erfolgte, sondern von Gewalt diktiert wäre. Das *cui bono / cui malo*, die bauliche und finanzielle Dimension wären dabei zu berücksichtigen. Dieses Kriterienbündel führte eher nach Kalkar als zum Kölner Gerlingkonzern, sonst Paradebeispiel für neofaschistisches Bauen; wieder wäre ein Monopol im Spiel.

Ob die an der NS-Kunst entwickelten Kategorien, modifiziert eingesetzt, auch *vor* dessen eigene Epoche tragen, wie es u. a. F. Fischer (1961), A. Hillgruber (1969), K. Hildebrandt (1971) in der Historie erprobten, ist – soweit man sieht – in der Kunstgeschichte noch ohne Beispiel.

ARENDE, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. (The Origins of Totalitarianism. New York 1951). Frankfurt a. M. 1955

ARNDT, Karl / DÖHL, H.: »Das Wort aus Stein«. In: Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte, Pädagogik, Publizistik, Bd. 1, H. 2, 1968

ARNDT, Karl: Filmdokumente des Nationalsozialismus als Quellen architekturgeschichtlicher Forschungen. In: Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970

ARNDT, Karl: Architektur und Politik. In: Albert Speer – Architektur, 1978, S. 113 ff.

AUST, Günter: Traditionalismus und Trivialität. In: Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland. Katalog. München 1977, S. 65 ff.

AUST, Günter: Plastik. In: Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland. Katalog. München 1977, S. 133 ff.

BARTETZKO, Dieter: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten. Reinbek bei Hamburg 1985

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Frankfurt a. M. 1963

BRENNER, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963

BUSHART, Magdalena / MÜLLER-HOFSTEDE, Ulrike: Aktplastik. In: Skulptur und Macht. Berlin 1983, S. 10 ff.

BUSSMANN, Georg: Plastik. In: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt a. M. 1974, S. 110 ff.

CLAIR, Jean: »Das Dritte Reich als Gesamtkunstwerk des pervertierten Abendlandes«. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Aarau / Frankfurt a. M. 1983, S. 93 ff.

DAMUS, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1981

Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Hrsg. v. B. Hinz / H.-E. Mittag / W. Schäche / A. Schönberger. Gießen 1979

DILLY, Heinrich / DRUFFNER, Frank: Probleme einer Wissenschaftsgeschichte des Faches Kunstgeschichte für die Zeit zwischen 1930 und 1952. In: Entmachtung der Kunst, Berlin 1985, S. 32 ff.

DÜLFER, Jost / THIES, Jochen / HENKE, Josef: Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Köln / Wien 1978

Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920–1960. Hrsg. v. Magdalena Bushart, Bernd Nicolai und Wolfgang Schuster. Berlin 1985

FISCHER, Fritz: Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des Kaiserlichen Deutschland 1914/18. 1. Aufl. Düsseldorf 1961

FRANK, Hartmut (Hrsg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945. Hamburg 1985

FRANK, Hartmut: Welche Sprache sprechen Steine? In: Hartmut Frank (Hrsg.): Faschistische Architekturen 1985, S. 7 ff.

FRIEMERT, Chup: Produktionsästhetik im Faschismus. München 1980

GROSSHANS, Henry: Hitler and the artists. New York 1983

GYSLING-BILLETTER, Erika: Die angewandte Kunst: Sachlichkeit trotz Diktatur. In: Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland. Katalog. München 1977, S. 171 ff.

- HABERMAS, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied / Berlin 1962
- HENNIG, Eike: Faschistische Ästhetik und faschistische Öffentlichkeit. In: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 9ff.
- HERDING, Klaus / MITTIG, Hans-Ernst: Was heißt: auf materialistischer Grundlage kunstwissenschaftlich arbeiten? Entwickelt an A. Speers Berliner Straßenlaternen. (Resümeees von Vorträgen des Kunsthistorikertages, Konstanz 1972). In: Kritische Berichte, 1973, H. 1, S. 61 ff.
- HERDING, Klaus / MITTIG, Hans-Ernst: Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen. Gießen 1975
- HERMAND, Jost: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst. Wiesbaden 1978
- HERMAND, Jost: Neuordnung oder Restauration? Zur Beurteilung der »faschistischen Kunstdiktatur« in der unmittelbaren Nachkriegszeit (Kap. 1/2). In: Kritische Berichte 12, 1984, H. 1, S. 78ff.; H. 2, S. 69ff.
- HESKETT, John: »Modernismus« und »Archaismus« im Design während des Nationalsozialismus. In: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 53ff.
- HILDEBRAND, Klaus: Deutsche Außenpolitik 1933–45. Kalkül oder Dogma. Stuttgart 1971
- HILLGRUBER, Andreas: Kontinuität oder Diskontinuität in der deutschen Außenpolitik von Bismarck bis Hitler. Düsseldorf 1969
- HINKEL, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Bildbeispiele, Analysen, didaktische Vorschläge. Gießen 1975
- HINZ, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974
- HINZ, Berthold: Bild und Lichtbild im Medienverbund. In: Die Dekoration der Gewalt. Gießen 1979, S. 137ff.
- HINZ, Berthold: Warenästhetische Aspekte zur NS-Kunst. Vortrag, gehalten auf der Tagung »Faschismus – Kunst und visuelle Medien«. Frankfurt a. M. 1977
- KLESSMANN, Eckart: Museen im Gleichschritt – Kunst im Dritten Reich. In: Zeitsmagazin Nr. 21, 1973, vom 18. 10., S. 10ff.
- KOCH, Georg Friedrich: Speer, Schinkel und der preußische Stil. In: Albert Speer – Architektur, 1978, S. 136ff.
- KRACAUER, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1963
- KRIER, Leon (Hrsg.): Albert Speer. Architecture 1932–1942. Brüssel 1958
- Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurter Kunstverein und Arbeitsgruppe der Universität Frankfurt im Auftrag der Stadt Frankfurt. Ausstellungskatalog. Frankfurt a. M. 1974
- LARSSON, Lars Olof: Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts. In: Alfred Speer – Architektur, 1978, S. 151ff.
- LEHMANN-HAUPT, Helmut: Art under a Dictatorship. New York 1954
- LIŠKA, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland. Düsseldorf 1976
- MERKER, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion. Köln 1983
- METKEN, Günter: Eine demokratische Kunst: Das Porträt der Neuen Sachlichkeit. In: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939. Katalog. Berlin 1981, S. 106ff.
- MITTIG, Hans-Ernst: Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst. In: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 31 ff.
- MITTIG, Hans-Ernst: Faschistische Sachlichkeit. In: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939. Katalog. Berlin 1981, S. 362ff.
- MITTIG, Hans-Ernst: Reklame unter dem Nationalsozialismus. In: Kunst, Hochschule, Faschismus, Berlin 1984, S. 163ff.
- MÜLLER-MEHLIS, Reinhard: Die Kunst im Dritten Reich. München 1976
- NEGt, Oskar / KLUGE, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt a. M. 1976
- NOACK, Detlef M.: Kunst unter Diktatur. In: Kunst, Hochschule, Faschismus, Berlin 1984, S. 100ff.
- NOLIE, Ernst: Der Faschismus in seiner Epoche. Action Française, Faschismus, Nationalsozialismus. 1. Aufl. München 1963
- OELLERS, Adam C.: Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit. In: Kritische Berichte, 6, 1978, H. 6, S. 42ff.
- PEVSNER, Nikolaus: Europäische Architektur. 1. Aufl., München 1963
- POPPER, Karl: Der Zauber Platons. Bern 1957
- RABINBACH, Anson: Beauty of Labour. The aesthetics of production in the Third Reich. In: Journal of Contemporary History, London, Dez. 1976
- ROH, Franz: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München 1958

- SAGER, Peter: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln 1974
- SCHÄCHE, Wolfgang: Die Bedeutung der »Berliner Neugestaltungsmaßnahmen« für die NS-Architekturproduktion. In: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 149 ff.
- SCHÄCHE, Wolfgang: Nationalsozialistische Architektur und Antikenrezeption. Kritik der Neoklassizismus-These am Beispiel der Berliner Museumsplanung. In: Berlin und die Antike. Ergänzungsband, Berlin 1979, S. 557 ff.
- SCHÄCHE, Wolfgang: NS-Architektur und Kunstgeschichte. Anmerkungen zum Forschungsstand und zur Forschungsperspektive. In: Kritische Berichte 8, 1980, H. 1, S. 48 ff.
- SCHÄCHE, Wolfgang / REICHARDT, Hans J.: Von Berlin nach Germania. Die Zerstörung der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungspläne. Katalog. Berlin 1984
- SCHÄCHE, Wolfgang: Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Ägide der Stadtverwaltung. Berlin 1985. Unveröffentl. Diss. an der TU Berlin, FB 13 (Architektur)
- SCHMALENBACH, Fritz: Die Malerei der »Neuen Sachlichkeit«. In: Das Münster, Bd. 26, H. 3, 1973, S. 173 ff.
- SCHMIED, Wieland: Neue Sachlichkeit. Hannover 1969
- SCHÖNBERGER, Angela: Die Neue Reichskanzlei. In: Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 163 ff.
- SCHÖNBERGER, Angela: Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur. Berlin 1981.
- SCHÖNBERGER, Angela: Die Neue Reichskanzlei. Architektur, Technik und die Medien im Nationalsozialismus. In: Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution. Hrsg. v. Tilman Buddensieg und Henning Rogge, Berlin 1981, S. 327 ff.
- SCHRADE, Hubert: Bauten des Dritten Reiches. Leipzig 1937
- SCHUBERT, Dirk: ... Ein neues Hamburg entsteht. ... Planungen in der »Führerstadt« Hamburg zwischen 1933–1945. In: Hartmut Frank (Hrsg.): Faschistische Architekturen, S. 299 ff.
- Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Katalog. Akademie der Künste Berlin. Berlin 1983
- SPEER, Albert: Architektur. Arbeiten 1933–1942. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1978
- STOMMER, Rainer: Reichsautobahn – Pyramiden des Dritten Reiches. Marburg 1982
- TEUT, Anna: Architektur im Dritten Reich 1933–1945. Frankfurt a. M. 1967
- THIES, Jochen: Architekt der Weltherrschaft. Die »Endziele« Hitlers. Düsseldorf 1976
- VOGT, Adolf Max: Revolutionsarchitektur und Nazi-Klassizismus. In: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 354 ff.
- WOLBERT, Klaus: Die Nackten und die Toten des »Dritten Reiches«. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Gießen 1982
- WULF, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963