

Am Beispiel der Kunstinstitution Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warschau beschreibt der Kurator Jakub Gawkowski, wie dessen Direktor Piotr Bernatowicz seit seinem Amtsantritt mit vier Techniken eine (neu-)rechte kuratorische Agenda konstituierte: dem Veranstaltungsprogramm, der Künstler:innenauswahl, Ausstellungsthemen und externen Kurator:innen. Konkret umfasse dies Vorträge zur rechten Anti-Antifa-Bewegung, den Ankauf von Werken des Künstlers Dan Park (mehrfach wegen rassistischer Hassrede verurteilt und der schwedischen extremen Rechten nahestehend), Performances des dänischen Künstlers Uwe Max Jensen (mit Konföderiertenflagge das N*-Wort schreiend, um nach Blackfacing den Tod von George Floyd zu imitieren) sowie die von Verschwörungstheorien durchsetzte Ausstellung *The Broken Machine* des US-amerikanischen Kurators und Hobbyokkultisten Aaron Moulton (über George Soros' osteuropäische Kulturförderung als westliches Propagandainstrument).¹ Gawkowski zufolge zeigt sich dabei zweierlei: wie eine Kunstinstitution mit ihrer «illiberalen, xenophoben und Anti-LGBTQ-Agenda» der Politik der rechtspopulistischen polnischen Regierung in die Hände spielt und «wie in Polen populistische Gegenwartskunst gemacht wird».²

Mit der These, dass es aktuell eine (neu-)rechte Kunst und kuratorische Praxis gebe, die nicht (nur) aus einer Rückkehr zu traditionellen Formaten bestehe, sondern gezielt auf zeitgenössische Positionen im progressiven Gewand setze, reiht sich Gawkowski in eine kleine Auswahl von Kunsthistoriker:innen und -kritiker:innen ein, die Kriterien definieren für die Analyse, inwiefern eine Kulturinstitution oder eine kulturelle, künstlerische oder kuratorische Praxis als populistisch oder gar (neu-)rechts gelten kann. So untersucht beispielsweise die Gruppe *Organ of the Autonomous Sciences* die performativen, nationalistischen und verschwörungstheoretischen Strategien des Nashismus, eine aus der Situationistischen Internationale hervorgegangene Splitterbewegung, als Prädispositiv für die skandinavische Neue Rechte.³ Und die Kunsthistorikerinnen Larne Abse Gogarty und Ana Teixeira Pinto analysieren, wie in der Londoner Galerie LD50 durch die Kollaboration von rechten Aktivist:innen, künstlerischen Positionen der Post-Internet-Art, Technologien der IT-Industrie und Vertreter:innen des Akzelerationismus eine dezidiert (neu-)rechte Agenda konstituiert worden sei.⁴ In einem politikwissenschaftlichen Kontext wären solche Praktiken und Formate unter Beteiligung rechter Hardliner:innen umgehend als das demaskiert worden, was sie sind: als rechts – in Kunstgeschichte und Kunstkritik ist das hingegen oft nicht der Fall. Hier scheinen andere Maßstäbe zu gelten.

Das ist jedenfalls der Eindruck, den wir bei unserer Recherche gewonnen haben, und zugleich die These dieser Ausgabe der *kritischen berichte*.

Obwohl die genannten Positionen exemplarisch aufzeigen, dass und wie eine (neu-)rechte Kultur- und Kunstpraxis und aktive Kunstpolitik bereits walten, fällt das kunstwissenschaftliche Interesse daran bisher auffallend gering aus. In der deutschsprachigen Forschung wurden in den letzten Jahren zwar rechte Architektur, Literatur, rechtes Design und rechte politisch-ästhetische Praktiken untersucht, die bildende Kunst jedoch nicht, wenngleich eine kritische Kunstgeschichte sich angesichts der global zunehmenden Macht rechter Akteur:innen spätestens jetzt fragen könnte, welche Rolle Kunst innerhalb der politisch rechten Bewegungen einnimmt und welche Bedeutung ihr zugewiesen wird.⁵ Für dieses Heft möchten wir genau das tun und sowohl konkret nach (neu-)rechter Kunst, ihrer Beschaffenheit und ihren Gebrauchsweisen fragen als auch nach den Voraussetzungen der Kunstgeschichte, um sie zu erforschen: Gibt es (neu-)rechte Kunst? Wie lässt sie sich erkennen? In welcher ästhetischen Tradition steht sie? Welche Rolle spielt in ihrer Analyse die politische Ausrichtung von Künstler:innen – auch für eine Kunstgeschichte, die sich nicht an Biographien abarbeitet? Inwiefern bietet die Kunstgeschichte überhaupt adäquate Methoden, um diese Fragen zu erörtern? Und woran liegt es, dass bisher kein ernstzunehmender kunsthistorischer Diskurs um (neu-)rechte Kunst in der Gegenwart zustande kam?

Analyse statt Ausschluss

2019 schrieb der Kunsthistoriker und -kritiker Wolfgang Ullrich in der Zeitung *Die Zeit* über eine Reihe ostdeutscher Maler, die sich öffentlich zu ihrer (neu-)rechten politischen Haltung bekannten, darunter der Leipziger Neo Rauch. Ullrich stellte zur Debatte, ob und inwieweit diese Haltung auch in dessen Gemälden sichtbar sei, um diese Möglichkeit sogleich zu entkräften.⁶ Obwohl Rauchs neoromantischer Malstil mit seinen deutsch-historischen Verweisen und deutschtümelnden Titeln bereits häufiger unter diesem Gesichtspunkt untersucht wurde, konnte sich eine (neu-)rechtssensible Lesart nicht durchsetzen – im Gegenteil.⁷ Vielmehr entstand der Eindruck, es sei undenkbar, seine Arbeiten könnten rechts sein, als ob Kunst per definitionem nicht-rechts sei (und folglich neutral, links, liberal oder demokratisch?) – ein unschlagbares Argument, um jegliche Vorwürfe zu entkräften, obwohl es sich vielleicht doch um rechte Kunst handelt.

Dass es rechte Kunst nicht gibt oder, besser gesagt, nicht geben kann, weil das Prädikat «rechts» die Qualität der Kunst, Kunst zu sein, ausschließt und umgekehrt, vertritt seit 1945 ein Großteil der westdeutschen Kunstgeschichte, die sich ihren Gegenstandsbereich und ihr Selbstverständnis damit bequem zugeschnitten hat.⁸ In Anlehnung an historische kunsttheoretische und ästhetische Positionen wie die um 1800 begründete bürgerliche Vorstellung der Autonomieästhetik wurde nach Kriegsende erneut «die Autonomie der Kunst behaupt[e]t» und vorausgesetzt, dass Kunst nach wie vor nur Kunst sei, wenn sie frei sei.⁹ Die prominent in der Kritischen Theorie formulierte Definition, die ex negativo zur nicht-autonomen und nicht-freien NS-(Nicht-)Kunst konzipiert wurde, setzte sich in der kunsthistorischen und kuratorischen Praxis weitgehend durch.¹⁰ Auch der Kunsthistoriker und Kurator Werner Haftmann übernahm diese Losung für die *documenta*, die mit ihrem protowestlichen und daher angeblich genuin antifaschistischen Versprechen die westdeutsche Kunstgeschichte wie keine andere Ausstellung prägen sollte, und

untersetzte das Narrativ der freien, weil abstrakten Kunst mit der in der BRD beliebt gewordenen «Totalitarismustheorie». ¹¹ Für Haftmann bot der «Totalitarismus [...] [als] Oberbegriff, unter dem scheinbar so gegensätzliche Bewegungen wie der Bolschewismus der leninistisch-stalinistischen Phase, der Faschismus Mussolinis und der Nationalsozialismus Hitlers in enge Nachbarschaft geraten», die Möglichkeit, den «offizielle[n] Kunststil totalitärer Länder» als «überall [...] gleich[...]» zu behaupten. ¹² Auf diese Weise konnte er seinen profaschistischen Antikommunismus problemlos in die moderne Kunsttheorie einbinden und das Paradigma der «Unkunst» auf die Kunst des Realsozialismus ausweiten, um damit einen Grund mehr dafür zu liefern, die «Propagandakunst» im Allgemeinen aus dem kunsthistorischen Diskurs zu verbannen. ¹³

In ihrer Reaktion auf die Rezension ihres Buches über Albert Speers Straßentlaternen beschreiben Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig 1976 in einer Ausgabe der *kritischen berichte* am Beispiel des Kritikers B., wie sich diese Lesart der Moderne (und Unmoderne) in der Kunstgeschichte festgesetzt habe. B. würde «freilich noch einen Entwicklungsstand der Faschismuskritik [vertreten], bei dem man es für ausreichend hielt, dem Objekt mit Gesten subjektiver Empörung zu begegnen («schlimm») oder ihm Qualitätsmängel zu bescheinigen [...]. Oder dem Objekt wird entsprechend einem [...] Topos der ersten Nachkriegszeit die Eigenschaft als Kunstwerk, dem Entwerfer die als Künstler ohne Begründung abgesprochen (B 159), Analyse durch eine Art Exkommunikation ersetzt. Auch wer NS-Kunst nachträglich als Kunst bezeichnet, gerät in Verdacht.» ¹⁴ Aus dieser Kritik an der eigenen Disziplin, die sich der NS-Kunst nicht stellte, sondern diejenigen diskreditierte, die sie analysierten, um «die heutige Gesellschaftsform dem langen Schatten des «Dritten Reiches» zu entziehen», sowie aus der Motivation, «die Aufgabe, das ästhetische «Argumentations»-System des Nationalsozialismus weiter zu entschlüsseln [...] und dies] nicht den weisungsberechtigten und publikationsmächtigen Vertretern unserer Fächer [zu] überlassen», begann eine Reihe von Vertreter:innen einer marxistischen Kunstgeschichte, des Ulmer Vereins und der *kritischen berichte*, die NS-Kunst als Kunst zu erforschen. ¹⁵ Jutta Held hat diese historischen Forschungen in einem Aufsatz, den wir für diese Ausgabe in Auszügen auf Deutsch abdrucken, in zwei Phasen unterteilt: In der ersten Phase wurde die Kunst vor allem durch historisch-politische Kontextualisierungen untersucht, in der zweiten hingegen stand die Wirkung der NS-Ideologie im Fokus. ¹⁶ Zu den wichtigsten Analysen zählten Berthold Hinz' Studie *Die Malerei im deutschen Faschismus*, die von ihm 1974 mitkuratierte Ausstellung *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* samt Ausstellungskatalog, die 1977 im Historischen Museum Frankfurt am Main vom Ulmer Verein veranstaltete Tagung *Faschismus – Kunst und visuelle Medien* und die daraus hervorgegangene Publikation *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus* von 1979. ¹⁷

Für ihre Analysen griffen die meisten Autor:innen auf ikonographische Methoden zurück, die sie jedoch gemäß einer historisch-materialistischen Lesart in Bezug zum politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext setzten – ähnlich, wie es die Literaturwissenschaftlerin Hildegard Brenner mit ihrer Studie *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* mit Fokus auf die kulturhegemonialen NS-Techniken bereits 1963 getan hatte. ¹⁸ Im Spannungsfeld zu den Produktionsverhältnissen hoben Brenner und Hinz etwa die Diskrepanzen zwischen der hochtechnologischen Kriegsführung und den vorindustriellen Bildinhalten hervor; Hinz spricht bei NS-Kunst daher von einem «faschistischen Antirealismus» in Abgrenzung zum Sozialistischen

Realismus, auch wenn auch für uns, ganz klar, wie schon für Hinz 1974, stets und ausnahmslos gilt, dass es «nicht entscheidend ist, dass Kunst überhaupt zu Diensten verfügt, sondern zu welchen Diensten sie verfügt wurde» und eine «rechte Kunst» daher genuin und ohne Vergleichsmöglichkeit von einer linken Kunst zu unterscheiden ist.¹⁹ Begleitet wurden die Analysen von der kritischen Frage nach den Kontinuitäten der NS-Ästhetik nach 1945 und inwieweit diese von der Kunstgeschichte geflissentlich ignoriert oder gezielt verschwiegen würden; «der Verzicht auf methodische Sorgfalt in der Frage der Kontinuität überrascht nicht; die Weiter- und Wiederverwendung nationalsozialistischer Formen in der Bundesrepublik ist für deren Kunsthistoriker kein Thema», so Herding und Mittig.²⁰

Im Jahrzehnt des Radikalenerlasses, der fast nie auf (Neu-)Rechte angewendet wurde, und einer Kunstgeschichte, die das dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte lieber ausklammerte – sicherlich auch, um die eigene NS-Vergangenheit nicht auf den Tisch legen zu müssen – konnten sich die Forschungen der marxistischen Kunstgeschichte nicht durchsetzen. Zu einem größeren öffentlichkeitswirksamen Diskurs kam es erst in den 1980er Jahren anlässlich der Rückgabe eines großen Bestands der German War Art Collection und des Gerüchts, der Sammler Peter Ludwig wolle Arno Brekers Skulpturen musealisieren.²¹ Unter dem Titel *Nazikunst ins Museum?* publizierte der Künstler Klaus Staack daraufhin einen Sammelband, der einen Überblick über die widersprüchlichen Positionen liefert.²² Während sich viele Argumente gegen eine Auseinandersetzung mit NS-Kunst wiederholen, wollte Max Imdahl sie als Gegenstand der Kunstwissenschaften etablieren, um die formalästhetischen «Indoktrinationsmechanismen des Regimes» «durchschaubar zu machen», ohne dass diese «Unkunst» deshalb aber dauerhaft in Museen zu sehen sein sollte.²³ Für deren öffentliche Präsentation trat hingegen Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, ein, indem er für «mündig[e]» Museumsbesucher:innen plädierte, die sehr wohl in der Lage seien, mit diesen Objekten in einer Museumsinstitution kritisch umzugehen, ähnlich wie der Galerist Leo Castelli forderte, «offen [zu] sein, alles verstehen zu wollen» und somit «auch das, was die Architektur und Künstler des Dritten Reiches motiviert hat, worauf sie aus waren».²⁴ «Moral», merkte er an, solle «wirklich von der Kunst ausgeschlossen werden»: «Wenn wir anfangen zu glauben, die Kunst und übrigens auch die Literatur müsse moralisch sein, dann bedeutete dies das Ende der Kunst.»²⁵

Trotz der lebendigen Debatten wurde die kunsthistorische Frage, *was* eigentlich Nazikunst oder rechte Kunst ist beziehungsweise durch welche Kriterien sie sich auszeichnet, bis heute nicht abschließend geklärt. Das liegt auch daran, dass sich das Forschungsinteresse zumindest der akademischen Kunstgeschichte auf Kunst im Widerstand, «Entartete Kunst» und Provenienzforschung verlagert hat mit der Folge, dass die nationalsozialistische Kunst weder hinlänglich untersucht noch nach 1974 in großem Umfang ausgestellt wurde, wenngleich sie in den letzten Jahren häufiger in Museen und Dauerausstellungen gezeigt wird.²⁶ Selten nur ist sie Gegenstand der akademischen Lehre und dass die German War Art Collection im Deutschen Historischen Museum, nicht in einem ausgewiesenen Kunstmuseum, untergebracht ist, scheint uns Kunsthistoriker:innen weitgehend von der Aufgabe zu entlasten, uns damit befassen zu müssen.²⁷ Der Ausschluss der NS-Kunst aus der kunsthistorischen und kuratorischen Praxis stabilisierte überdies einen Kunstbegriff, der alles zwischen 1933 und 1945 mit Konstruktionen wie «innere Emigration» oder «Bruch» übergang – auch die Arbeitsbiographien von Kunsthistoriker:innen – und

der im Kalten Krieg gleichermaßen in Abgrenzung zur NS-Kunst wie zur Kunst des Sozialismus konzipiert und mit der Moderne gleichgesetzt wurde.²⁸ Aus all diesen Gründen gibt es heute – ausgerechnet in Deutschland – keinen Begriff davon, was ›rechte Kunst‹ ist und genau dieser Mangel ist jetzt zum Problem geworden, weil der Kunstgeschichte, wenn sie sich nicht ohnehin weigert, rechte Tendenzen zu untersuchen, das Instrumentarium zu fehlen scheint, rechte Kunst zu erkennen, erst recht wenn sie weder historische «NS-Motive» noch die «Ästhetik des NS» zitiert.²⁹ Wir denken, dass jetzt – auch vor dem Hintergrund der aktuellen kritischen Diskurse um NS-Vergangenheiten, -Kontinuitäten und die Moderne als antikommunistisches Projekt – der ideale Zeitpunkt ist, den Diskurs wieder aufzumachen.

Rechte Kunst heute

Was ist also ›rechte Kunst‹? Die Politikwissenschaft ist sich längst einig, dass die (Neue) Rechte die Macht der Kultur für sich beansprucht und auf kulturhegemoniale Verfahren zurückgreift, die ironischerweise der Anarchist Antonio Gramsci theoretisiert hatte und die seit den 1970er Jahren unter anderem von Alain de Benoist, einer Schlüsselfigur der französischen Rechten, übernommen wurden. Kultur soll gewissermaßen die Vorhut bilden, jedoch auf ›unsichtbare‹ Weise, indem die Politik durch ästhetische Erfahrung unbemerkt ins Volk gestreut werde.³⁰ Die AfD hat hingegen noch kein ausgefeiltes Kulturprogramm veröffentlicht, wenngleich sie sich wie mit dem Antrag auf eine grundsätzliche Neuausrichtung der Kulturpolitik vom 19. Januar 2023 für eine Rückkehr zum traditionell ›Deutschen‹ einsetzt und erfolgreich daran arbeitet, das verbieten zu lassen, was im weitesten Sinne mit einer pluralistischen Gesellschaft zu tun hat.³¹ Ebenso sind bisher keine Figuren aufgetreten, die, wie etwa Götz Kubitschek und Ellen Kositzka in ihrer protofaschistischen Kaderschmiede für Literatur, Rechte in bildender Kunst ausbilden. Aber wie die eingangs genannten Beispiele zeigen, sollten wir vielleicht auch nicht nur da suchen, wo es am offensichtlichsten ist, sondern darüber nachdenken, was eine ›rechte Kunst‹ heute jenseits reaktionärer Techniken und Motive ausmacht und welche Schulterschlüsse sie begünstigen könnte.

Der Blick auf den Umgang der deutschen Kunstgeschichte mit ›rechter Kunst‹ zeigt, dass solche Tendenzen nur erkennbar werden, wenn wir sie in der Disziplin sichtbar machen. (Neu-)rechte Kunst zu erforschen, setzt voraus, sich einzugestehen, dass (neu-)rechte Bewegungen weltweit an Macht gewonnen haben – und dass eine entsprechend große Zahl an Künstler:innen mit (neu-)rechtem Gedankengut sympathisiert oder sich gar damit identifiziert, sollte nicht weiter theoretisch verunmöglicht oder exotisiert werden. Ja, auch Künstler:innen können schlecht, rechts, rassistisch, nationalkonservativ sein und nicht nur dann, wenn sie neoromantisch malen und altdeutsche Sprache bevorzugen. Dasselbe gilt – unabhängig von der politischen Haltung ihrer Autor:innen – für Kunst und Kunstgeschichte. Diesen Umstand zu erkennen und anzuerkennen, setzt voraus, das Konzept der autonomen, moralisch genuin guten Kunst infrage zu stellen und zugleich die soziale und politische Macht von Kunst als eine zu verstehen, die nicht immer auf der ›richtigen‹ Seite steht, wie es beispielsweise Jacques Rancière gerne hätte, demzufolge der «Kunst, die Politik macht, indem sie sich als Kunst abschafft, [...] also eine Kunst gegenüber[steht], die unter der Bedingung politisch ist, dass sie sich von jeder politischen Einwirkung rein hält.»³² Dass dem nicht so ist, zeigt sich schon längst in autoritär regierten demokratischen Ländern und es wäre ein weiterer zentraler Schritt, die

hiesigen Veränderungen auf kulturpolitischer Ebene nicht weiter als ein Phänomen in einem ‹anderen Land› zu behandeln, sondern präzise zu beobachten und zu analysieren. Daher freuen wir uns sehr, dass wir für diese Ausgabe der *kritischen berichte* eine heterogene Auswahl an Aufsätzen zusammenstellen konnten, die verschiedenste Gegenstände und Methoden liefern, um den Diskurs um (neu-)rechte Kunst wieder in Gang zu setzen, ebenso wie zwei Interviews, die die (neu-)rechte Kunst- und Kulturpolitik in Ost und West kritisieren. Unser besonderer Dank gilt Martin Papenbrock und Andrew Hemingway, die es ermöglicht haben, Jutta Helds Text in die Auswahl aufzunehmen.

Anmerkungen

- 1 Jakob Gawkowski: This Machine is Broken: The Making of Populist Contemporary Art in Warsaw, in: e-flux criticism, 02.12.2022, <https://www.e-flux.com/criticism/507265/this-machine-is-broken-the-making-of-populist-contemporary-art-in-warsaw>, Zugriff am 27.01.2023.
- 2 Ebd. (Übers. der Autorinnen).
- 3 Organ of the Autonomous Sciences: The Resurrection of Nashism. Report on the Emergent Forms of Spectacular Fascism in Scandinavia, in: e-flux Journal 2022, Nr. 129, <https://www.e-flux.com/journal/129/486513/the-resurrection-of-nashism-report-on-the-emergent-forms-of-spectacular-fascism-in-scandinavia/>, Zugriff am 27.01.2023.
- 4 Vgl. Larne Abse Gogarty: The Art Right, in: Art Monthly 2017, Nr. 405, S. 6–10; Ana Teixeira Pinto: Artwashing. NRx und die sogenannte alternative Rechte, in: Texte zur Kunst 2017, Nr. 106, <https://www.textezurkunst.de/de/106/artwashing/>, Zugriff am 27.01.2023; Dies.: Capitalism with a Transhuman Face. The Afterlife of Fascism and the Digital Frontier, in: Third Text 33, 2019, Nr. 3, S. 315–336.
- 5 Vgl. Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus 2019, Nr. 235: Rechte Räume. Berichte einer Europareise; Stephan Trüby: Rechte Räume. Politische Essays und Gespräche, Gütersloh/Berlin 2020; Daniel Hornuff: Die Neue Rechte und ihr Design. Vom ästhetischen Angriff auf die offene Gesellschaft, Bielefeld 2019; Sofia Bempeza: Aesthetic Practices of the New Right. Fake and Post-Truth as a Challenge for Transgressive Art and Cultural Practices, in: Medienimpulse 58, 2020, Nr. 2, <https://doi.org/10.21243/mi-02-20-14>, Zugriff am 30.01.2023.
- 6 Wolfgang Ullrich: Auf dunkler Scholle, in: Die Zeit, 16.05.2019, Nr. 21, verfügbar auf Ullrichs Blog *Ideenfreiheit*: <https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2019/06/auf-dunkler-scholle.pdf>, Zugriff am 30.01.2023.
- 7 Vgl. Martin Büsser: Viel Rauch um Neo, in: Jungle World 13, 01.04.2010, <https://jungle.world/artikel/2010/13/viel-rauch-um-neo>, Zugriff am 30.01.2023; Niklas Maak: Manufactum auf Leinwand. Zum Breitenenerfolg figurativer Malerei, in: Texte zur Kunst 2010, Nr. 77, S. 59–65.
- 8 Das trifft auch auf die ostdeutsche Kunstgeschichte zu, wenngleich diese anders argumentiert. Vgl. Harald Olbrich: Nur Verdrängung? NS-Kunst in der Kunstgeschichtsschreibung der DDR, in: *kritische berichte* 18, 1990, Nr. 4, S. 25–33.
- 9 August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Gehalten zu Berlin in den Jahren 1801–1804. Erster Teil (1801–1802). Die Kunstlehre, Heilbronn 1884, S. 10. Vgl. Berthold Hinz: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: Michael Müller u. a. (Hg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt am Main 1972, S. 173–198, hier S. 184, 190.
- 10 Vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 10, 16, 335.
- 11 Vgl. Joachim Gmehling: Totalitarismustheorien in der jungen BRD. Zur Kritik des Nationalsozialismus und des Sowjetkommunismus in der Zeitschrift ‹Der Monat›, Bielefeld 2022, S. 185–188.
- 12 Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1957 (1952), S. 421.
- 13 Vgl. Raphael Gross u. a. (Hg.): Documenta. Politik und Kunst, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, München/London/New York 2021.
- 14 Klaus Herding/Hans-Ernst Mittag: Objektanalysen zur NS-Kunst. Reaktionen und Perspektiven, in: *kritische berichte* 4, 1976, Nr. 4, S. 46–54, hier S. 50–51.
- 15 Vgl. Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus, München 1974 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Bd. 3), zit. aus ders.: Malerei des deutschen Faschismus, in: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Kunstverein u. a., Frankfurt am Main 1974, S. 122–128, hier S. 122; Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittag/Wolfgang Schäche/Angela Schönberger: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S. 5–7, hier S. 6.
- 16 Vgl. Jutta Held: New Left Art History and Fascism in Germany, in: Andrew Hemingway (Hg.): Marxism

- and the History of Art. From William Morris to the New Left, London 2006, S. 196–212.
- 17** Vgl. Kunst im 3. Reich 1974 (wie Anm. 15). Die Tagung wurde vom 8.–11. Oktober 1977 abgehalten, vgl. Hinz u. a. 1979 (wie Anm. 15).
- 18** Vgl. Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.
- 19** Vgl. ebd., S. 111–113; Hinz 1974 (wie Anm. 15), S. 124–126; Hinz u. a. 1979 (wie Anm. 15), S. 6.
- 20** Herding/Mittig 1976 (wie Anm. 14), S. 48.
- 21** Jost Hermand: Neuordnung oder Restauration? Zur Beurteilung der ‚faschistischen Kunstdiktatur‘ in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Teil II, in: kritische Berichte 12, 1984, Nr. 2, S. 69–79, hier S. 69.
- 22** Klaus Staeck (Hg.): Nazi-Kunst ins Museum?, Göttingen 1988.
- 23** Max Imdahl: Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich, in: ebd., S. 87–99, hier S. 97–98.
- 24** Werner Hofmann: Plädoyer für den mündigen Bürger, in: Staeck 1988 (wie Anm. 22), S. 26–30, hier S. 30; Leo Castelli: NS-Kunst öffentlich zeigen, in: ebd., S. 40.
- 25** Ebd.
- 26** Vgl. zur Forschungsgeschichte: Christian Fuhrmeister: Die (mindestens) doppelte Zurechtweisung der «gewordenen» Kunst, in: Silke von Berswordt-Wallrabe/Jörg-Uwe Neumann/Agnes Tietze (Hg.): Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat., Bochum, Situation Kunst (für Max Imdahl), Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum/Kunsthalle Rostock, Bonn 2016, S. 103–109, hier S. 103. Vgl. zum Forschungsüberblick Bertold Hinz: 1933/35. Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: kritische Berichte 14, 1986, Nr. 4, S. 18–33; Christoph Zuschlag: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, in: Meike Hoffmann/Dieter Scholz (Hg.): Unbewältigt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis, Berlin 2020, S. 14–35. Zur Museumspolitik: Christian Fuhrmeister: Was anders werden muss, in: Ders./Monika Hauser-Mair/Felix Steffan (Hg.): Vermacht, verfallen, verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus. Die Sammlung der Städtischen Galerie Rosenheim in der Zeit des Nationalsozialismus und in den Nachkriegsjahren, Petersberg 2017, S. 356–362.
- 27** Vgl. Darja Jesse: Kanon und Konflikt. Kunst aus dem Nationalsozialismus in deutschen Kunstmuseen, in: Symposium Cultur@Kultur 4, 2022, Nr. 1, DOI: <https://www.doi.org/10.2478/sck-2022-0001>, S. 7–18.
- 28** Vgl. Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Ausst.-Kat., Berlin, Neue Galerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2019; Julia Voss: Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde, in: Gross u. a. 2021 (wie Anm. 13), S. 69–76; Jutta Held/Martin Papenbrock (Hg.): Kunstgeschichte an den Universitäten des Nationalsozialismus, Göttingen 2003 (Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5).
- 29** Hans Ernst Mittig: NS-Motive in der Gegenwarts-kunst: Flamme empord?, in: kritische Berichte 17, 1989, Nr. 2, S. 91–110; Berthold Hinz: Disparität und Diffusion. Kriterien einer ‚Ästhetik‘ des NS, in: ebd., S. 111–120. Vgl. auch Heinz Schütz: Transformation und Wiederkehr. Zur künstlerischen Rezeption nationalsozialistischer Symbole und Ästhetik, in: Kunstforum international 95, 1988, S. 64–98.
- 30** Vgl. Tim Jorek: Alain de Benoist: Kulturrevolution von rechts, in: David Meiering (Hg.): Schlüsseltexte der ‚Neuen Rechten‘. Kritische Analysen antidemokratischen Denkens, Wiesbaden 2022, S. 79–90.
- 31** Peter Laudenbach, John Goetz: Druck von rechts, in: Süddeutsche Zeitung, 27.08.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/afd-kulturpolitik-rechtsextremismus-gewalt-1.4578106>, Zugriff am 31.01.2023. Vgl. zum Antrag die Parlamentsnachrichten des Deutschen Bundestag vom 19.01.2023, in: <https://www.bundestag.de/presse/hib/kurzmedien-929882>, Zugriff am 11.07.2023.
- 32** Jacques Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007, S. 51.