

1 Die erste Phase der Faschismusforschung

Die Kunstgeschichte der Neuen Linken erarbeitete sich ihre theoretischen Grundlagen und ihr methodologisches Instrumentarium nicht so sehr innerdisziplinär, etwa im Anschluss an die nicht eben zahlreichen marxistischen Arbeiten, die im Exil entstanden waren. Diese waren so gut wie unbekannt geblieben und mussten in ihrer besonderen Qualität erst wieder entdeckt werden.¹ Der Paradigmenwechsel um 1968 vollzog sich auch keineswegs nur disziplinimmanent, in Reaktion auf die herrschenden theoretischen und methodischen Muster, die für unzureichend erachtet wurden. Vielmehr gaben die Friedensbewegung, die Anti-Atombewegung, Vietnam, die antiautoritäre Bewegung in den Universitäten und im gesamten Erziehungswesen die entscheidenderen politischen Impulse, die zu neuen Orientierungen führten und in der Kunstgeschichte wie in anderen Disziplinen die paradigmatischen Umstrukturierungen bewirkten. Die damals jungen Kunsthistoriker:innen begannen damit, die kanonischen Themen des Faches in Frage zu stellen und stattdessen brisante, aktuelle Problemfelder zu bevorzugen, die in der traditionellen Kunstgeschichte keinen systematischen Ort hatten. Stark und wegweisend waren ihre Arbeiten immer dann, wenn sie die neuen marxistischen Leitlinien, die transdisziplinär entworfen wurden, an empirischen Gegenständen erprobten und auf diese Weise der historischen Analyse neue Perspektiven eröffneten. Vielleicht waren es zwei große Themenkomplexe, mit denen sich die Neue Linke in Westdeutschland in (oder am Rande) der Kunstgeschichte konstituierte: zum einen die Realismusfrage mit ihrem weiten Radius, der Fragen der Wertung, der Kanonbildung, der Medien und der Pragmatik künstlerischer Entwürfe und Stilfragen mit einbezog, und zum anderen das Problem des Faschismus.² Für beide Fragen bot die traditionelle Kunstgeschichte kaum eine Handhabe der Bearbeitung. Es mussten neue theoretische Grundlagen geschaffen werden, um sie adäquat angehen zu können. Für den ersten Themenkomplex wurden Anregungen aus der Ästhetik und einer oppositionellen künstlerischen Praxis aufgenommen, für den zweiten Problemkreis kamen die Anstöße aus der Geschichtswissenschaft, vor allem aber der Politikwissenschaft und Soziologie, die daran arbeiteten, eine tragfähige Faschismustheorie zu entwickeln.

1.1 Kapital und Staat im Blickfeld der Faschismusforschung

[...]

1.2 Faschismus als Massenbewegung

Nachdem in der frühen Phase der Faschismusforschung, die von einer grundlegenden Funktionsanalyse geprägt war, die gesellschaftlichen Ursprünge des Faschismus zunächst noch wenig Interesse fanden, zeichnete sich bald eine Verlagerung der Diskussionsschwerpunkte und eine Verbreiterung der historischen Untersuchungen ab. So wurden Forschungen über die Trägerschichten begonnen, insbesondere zu den Mittelschichten, in denen der Nationalsozialismus seine entscheidende Unterstützung fand.³ Infolgedessen rückte die Massenbasis des Faschismus ins Blickfeld und veränderte auch den Rahmen, in dem man die Rolle des Staates wahrnahm. Er hatte ganz wesentlich disziplinierende Funktionen übernommen, die Pazifizierung der Massen, was an erster Stelle die Entmachtung der Arbeiterklasse, die Zerschlagung ihrer sämtlichen Organisationen bedeutete. Dem Staat oblag es also nicht nur, in die Machtkämpfe der Kapitalgruppen lenkend einzugreifen, sondern im Interesse des Gesamtkapitals die Zügelung der Massen zu bewerkstelligen.

In der gesellschaftlichen Formation, nicht nur in seiner gesellschaftlichen Funktion, ist demnach ein entscheidendes Merkmal des Faschismus zu sehen. Die Integration und Manipulation der Massen, die Organisation eines plebejischen Antikommunismus, die Ausschaltung der Opposition durch terroristische Herrschaftsmethoden sind Teil des Faschismus, durch den er sich gegenüber der als ohnmächtig wahrgenommenen Demokratie empfahl.⁴ Bei diesen Phänomenen der Massenbewegung setzen Ende der 1960er Jahre die Arbeiten von Reinhard Kühnl den Akzent.⁵ Knüpften die ökonomistischen Theorien des Faschismus bei den marxistischen Untersuchungen der New School of Social Research und der Frankfurter Schule an, so werden nun auch die Massentheorien der 1930er Jahre einbezogen, die von Le Bon und Freud ausgingen und sich als sozialpsychologische Ergänzung und Korrektur der marxistischen Fixierung auf die Ökonomie verstanden.⁶

Mit dieser Akzentverschiebung in der Faschismusforschung rückte nun das kulturelle Aktionsfeld in den Mittelpunkt des Interesses und bewirkte zugleich, dass sich die Kooperationen zwischen den Sozial- und Kulturwissenschaften intensivierten. Das lässt sich vor allem an der zweiten Phase der Faschismusforschung im Umkreis des *Argument* zeigen. Die Konstitution einer faschistischen Öffentlichkeit durch Verdrängung der bürgerlichen Öffentlichkeit, in der ein konstitutives Moment der faschistischen Bewegung erkannt wird, ist zunächst das verbindende Thema zwischen den Wissenschaften. Dabei stehen die Untersuchungen anfangs im Banne der Manipulationstheorie. War die bürgerliche Öffentlichkeit der Raum, in dem politische Forderungen der sozialen Klassen diskutiert und symbolisiert wurden, so sehen Kracauer und Benjamin die faschistische Öffentlichkeit in einer Reduktion auf Ästhetik, die im «Ornament der Masse» verkörpert wird und die versagte Artikulation und Befriedigung realer Bedürfnisse kompensieren sollte.⁷ Diese faschistische Öffentlichkeit mit ihren ritualisierten Verhaltensformen hatte die Funktion, zwischen der Organisation des Staates und den subjektiven Hoffnungen und Wünschen der Individuen zu vermitteln, hier war der Ort, wo der faschistische Staat quasi sichtbar und öffentlich in die Körper und Seelen der Menschen eindrang.

1.3 Der Beitrag der Kunstgeschichte zur ersten Phase der Faschismusforschung [...]

Es zeichnete die linke Bewegung, speziell auch die linke Kunstgeschichte aus, dass sie einen konkreteren Bezug zum Publikum suchte, als durch die hergebrachten

Publikationsmedien möglich war. Sie suchte den öffentlichen Raum, um eine Gegenöffentlichkeit mit vielen Zentren aufbauen zu können, und so musste dem Medium Ausstellung eine besondere Bedeutung zukommen.⁸ Es garantierte die Okkupation eines realen Raumes, der erhöhte Aufmerksamkeit (durch die physische Anwesenheit der Rezipient:innen) sicherte und strukturelle Wertsetzungen vorgab, durch die ein Spannungsfeld zu dem präsentierten Gegenstand erzeugt werden konnte. Dazu kam, dass man der kollektiven, dabei teilweise handfesten Arbeit, die im Ausstellungswesen gefordert war, vor der vereinzelnenden Denkarbeit am Schreibtisch den Vorzug gab. So kam es, dass neue wissenschaftliche Anstöße gerade aus Ausstellungsprojekten hervorgingen. Um sie bildete sich außerdem ein personeller Nukleus, durch den die Ansätze einer linken Kunstgeschichte auch außerhalb der Universitäten gewisse Stabilität erlangen und ihre Kompetenzbasis verbreitern konnten.

In Frankfurt am Main waren es zwei große Ausstellungen, die das Geschichtsbild der Disziplin nachhaltig veränderten. 1972 wurde das Historische Museum mit einer kompletten Neuinszenierung einiger Abteilungen wieder eröffnet, bei der den Informationsmedien breiter Raum gegeben wurde. Erstmals in einem westdeutschen Museum wurde den Dokumenten und Informationen, die die sozialen Kämpfe und Unterwerfungen in scharfen Linien zeichneten, gleiches Gewicht wie den Kunstwerken selbst gegeben. Ihrer Aura beraubt, wurden die Bilder und Skulpturen radikal als Zeugnisse der Klassenkämpfe ihrer Zeit präsentiert.⁹ Die zweite dieser brisanten Frankfurter Ausstellungen mit dem Titel *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* fand 1974 statt.¹⁰ In beiden Ausstellungen ging es darum, den Herrschaftsgriff auf die Geschichte zu lösen, der sich durch die Allianzen wissenschaftlicher Diskurse, öffentlicher Medien und Institutionen im Nachkriegsdeutschland verfestigt hatte. Von allen Seiten wurde sofort begriffen, dass es bei dieser Ausstellung nicht nur um die Erweiterung oder Ablösung wissenschaftlicher Paradigmen ging, sondern um hegemoniale Kämpfe, die mit entsprechender Erbitterung ausgefochten wurden.¹¹

Die Frankfurter Ausstellung von 1974 beschränkte sich in ihren Exponaten bewusst darauf, das künstlerische Selbstverständnis des Nationalsozialismus zu reproduzieren. Nicht das breite künstlerische Spektrum der 1930er Jahre sollte zu besichtigen sein, sondern ausschließlich die im Nationalsozialismus geforderte und geförderte Kunst, die im Münchner Haus der Kunst präsentierten Werke sowie die Skulptur und architektonischen Entwürfe aus dem unmittelbaren Einflussbereich von Staat und Partei.

Damit verzichtete die Ausstellung bewusst darauf, die verfemte, moderne Kunst zum Maßstab zu nehmen, mittels dessen die NS-Kunst leicht und publikumswirksam hätte diskreditiert werden können. Wie bereits angedeutet, war man überzeugt, dass Vergleiche auf der Ebene des Überbaus und entsprechend auch eine ikonografische oder stilistische Komparatistik nicht das Wesen dieser Kunst würde aufdecken können. Nur der Konfrontation mit der Wirklichkeit des Nationalsozialismus konnte das gelingen. So wollte diese Ausstellung nicht, wie in Kunstausstellungen üblich, Kunst mit Kunst zum Vergleich anbieten, sondern sie wollte, auf den Schock und das Collageprinzip im Benjamin'schen Sinne setzend, mit dokumentarischen Fotos und Reportagen aus den Vernichtungslagern, der Zwangsarbeit und dem Krieg die politischen Ziele klarstellen, in deren Dienst die Künstler:innen und ihre Werke gestanden hatten. Ideale Frauenbilder wurden mit Fotos polnischer Zwangsarbeiterinnen konfrontiert, die Realität des Krieges mit den heroisierten Kämpfern der Bilder. Die alte Methode des Motivvergleichs, nun aber medial verschoben (die Gemälde

wurden dokumentarischen Fotos gegenübergestellt), brachte die Ideologisierung und Verdeckung der Wirklichkeit durch die künstlichen Bilder zu Tage. Grundlage dieses ausstellungstechnischen Verfahrens war ein holistisches, systemisches Verständnis der geschichtlichen Konstellationen eines Zeitraums. Die Künste wurden als Emanation der in ihrem Wesen politisch-ökonomisch bestimmten Epoche verstanden. Die Diskrepanzen, die sich zwischen der politischen Realität und den ästhetischen Bildern auftraten, widersprachen diesem Konzept einer «expressiven Totalität» nicht, die von der abbildenden Funktion des Überbaus im Verhältnis zur Basis ausgeht. Die ideologischen Verzerrungen im Prozess der Widerspiegelung sind bei dieser Konzeption einkalkuliert oder werden geradezu als konstitutiv erachtet.¹² Das «Wesen» der als komplexe Einheit begriffenen Epoche des Nationalsozialismus, das in den ästhetischen Projektionen idealisiert, aber in seiner Wahrheit verdeckt, also ideologisiert wird, ist, so das Fazit der Ausstellung, die Konterrevolution. Sie bedingt und erklärt auch den Rekurs der NS-Kunst auf die längst abgewirtschafteten, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Formen bürgerlicher oder gar feudalabsolutistischer Kunst. Gegenläufigkeiten und Oppositionen (die in dem Vergleich mit zeitgleichen, aber ästhetisch abweichenden Bildern doch auch hätten aufgewiesen werden können) blieben bewusst ausgegrenzt, um allein den Zwangsmechanismus der politischen und ökonomischen Determinierung der schönen Künste herauszuarbeiten und die Identität von Epoche und Künsten behaupten zu können. Dieser radikale, menschliche Eingriffsmöglichkeiten und Alternativen verweigernde Ökonomismus, den wir auch in der politologischen Bestimmung des Faschismus als ein Resultat des Monopolkapitalismus sahen, war offensichtlich notwendig, um eine linke Position erstmals scharf konturieren und dem bürgerlichen Positivismus entgegensetzen zu können. Aus dem von Hegel hergeleiteten, von Lukács übernommenen Begriff der Totalität, in der die Erscheinungen und unterschiedlichen Ebenen der Realität verbunden sind, ließ sich methodisch die Maxime ableiten, dass die Wahrheit eines Kunstwerks nicht in seiner ästhetischen Erscheinungsweise, sondern im sozialen System liegt, in dem es fungiert.¹³ Nicht in der Ästhetik und Semantik eines Werks, sondern in seinem Bezug zum gesellschaftlichen Ganzen liegt seine wesentliche Bestimmung. Diese These ließ sich an der fragwürdigen Kunst des Nationalsozialismus eher plausibilisieren als an Werken traditioneller oder moderner Kunst, die einen hohen gesellschaftlichen Wert darstellten.

2 Die zweite Phase der Faschismusforschung

2.1 Ideologietheorien

[...]

Die Faschismusanalysen der zweiten Phase, die von den avanciertesten Ideologietheorien ausgingen und diese an dem besonderen Material der faschistischen ideologischen Praxis überprüften und fortentwickelten, haben für die Kulturanalyse, speziell auch in der Kunstgeschichte, neues Terrain gewonnen.

Der erste Prüfstein für das Verständnis der Ideologie als strategischer, Kohärenzen herstellender Bündelung unterschiedlicher, auch heterogener Ideen und der Funktion von Ideologie, die Unterwerfung der Individuen als Akt der freiwilligen Eingliederung in die «Volksgemeinschaft» zu organisieren, waren die Skulpturen von Arno Breker.¹⁴ Wolfgang Fritz Haug versuchte klarzustellen, dass es nicht die einzelnen Formqualitäten sind, die das Faschistische dieser Werke ausmachen, etwa die muskulösen Körper, die straffe Haltung et cetera, die von Kunsthistoriker:innen namhaft

gemacht worden waren. Vielmehr seien auch hier die assoziativen Verknüpfungen, die andere Regionen des Ideologischen einbeziehen, entscheidend für die Wirkung dieser Werke. Das Bild männlicher Schönheit ruft zugleich Ideen aus den Körperdiskursen anderer Sparten auf und konkretisiert sie: die Vorstellung des gesunden und sportlichen Körpers, der ‹nordischen Rasse›, der Disziplin, der männlichen Kampf- und Leistungsfähigkeit. Es präzisiert e contrario zugleich das (abwesende) Gegenbild eines ‹anders› rassifizierten Körpers, des Hässlichen und Krankhaften und Auszugrenzenden. Nur wenn die Bildung eines solchen semantischen Clusters gelingt, die Integration von Vorstellungen aus unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Praxisfeldern, können weitreichende ideologische Wirkungen erzielt werden. Mögen heute diese Erkenntnisse zum Bestand einer sozialgeschichtlich arbeitenden Kunstgeschichte gehören, so waren sie um 1986 erst wenig verbreitet und trugen dazu bei, die Semantisierung von Formcharakteren als historischen Vorgang zu begreifen, statt – wie in der traditionellen Kunstgeschichte üblich – von stabilen, quasi metaphysischen Formbedeutungen auszugehen.

2.2 Die Faschisierung des Subjekts aus kunsthistorischer Sicht

Auf der Grundlage dieser im Umkreis des *Argument* erarbeiteten Thesen zur faschistischen Ideologie wurde eine Ausstellung konzipiert und 1987 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) gezeigt.¹⁵ Sie stellt meines Erachtens einen Endpunkt linker Auseinandersetzung mit dem Faschismus dar, die danach, so scheint es (vielleicht nur), endgültig in den Mainstream normaler historischer Analyse eingemündet ist. Die Ausstellung geht davon aus, dass der Nationalsozialismus von der Mehrzahl der Deutschen nicht als Terrorregime erfahren wurde, dass nicht die Achse zwischen IG-Farben und Auschwitz subjektiv für sie entscheidend war, sondern die positive Erfahrung der Gemeinschaftlichkeit, der kollektiven Veränderung, an der sie aktiv partizipierten, indem sie sich in die ‹Bewegung› einordneten. Das tägliche Leben wurde von den wenigsten als ein Konzentrationslager empfunden. Die Ausstellung griff mit diesem Ansatz das neue Konzept der Alltagsgeschichte auf, das inzwischen in den Kulturwissenschaften erprobt wurde und zu heftigen Diskussionen vor allem innerhalb der Geschichtswissenschaften Anlass gab. Für die herrschenden Paradigmen der politischen, der ökonomischen und der Ideengeschichte stellte es eine Herausforderung dar, da es Geschichte dort aufsuchte, wo sie nicht gemacht, sondern erlitten wird, aber – so die These – von den Subjekten doch nicht geschichtslos verharrend hingenommen, sondern handelnd und produktiv, häufig auch widersinnig, verarbeitet und in subjektive Erfahrungen umgeschmolzen wird. Auch im *Argument*-Kreis war die Entwicklung einer Kulturtheorie komplementär zur Ideologietheorie als notwendig erachtet worden. Sollte mit dem Begriff der Ideologie die Vergesellschaftung ‹von oben›, in herrschaftsförmig organisierten Praxen und Institutionen erfasst werden, so mit dem Kulturbegriff die ‹horizontale› Form der Vergesellschaftung durch die Selbsttätigkeit der Individuen.¹⁶

Die Ausstellung arbeitete methodisch mit einer Präsentation, die die Faszinationskraft des Faschismus zu rekonstruieren suchte, um deren Mechanismen zu dekonstruieren und den ‹unheimlichen Zusammenhang› zwischen subjektiven Hoffnungen, dem scheinhaften Bedeutungszuwachs der Individuen im Nationalsozialismus und der Disziplinierungsmacht und Gewalt des Regimes kenntlich zu machen.¹⁷ Die Vorbereitungsgruppe erwartete, dass die Ausstellung ein Skandalon sein würde, wie es die Frankfurter Ausstellung und die erste größere Breker-Ausstellung nach

dem Krieg gewesen waren. Vor allem Antifaschist:innen und Linke hatten gegen die ersten Ausstellungen scharf protestiert, weil sie den Beifall von Rechts befürchteten und NS-Kunst nicht durch eine Ausstellung, die als öffentliches Medium bereits strukturell kulturelle Akzeptanz signalisiert, aufgewertet wissen wollten.¹⁸ Das hätte – so die Befürchtung – den hegemonialen antifaschistischen Konsens gefährden können. Jetzt blieb der Skandal jedoch aus, obwohl sich die Ausstellung sehr viel weiter und ohne antifaschistische Vorsichtsmaßnahmen auf das verminten Feld gewagt hatte. Das Angebot der Ausstellung, durch eine künstliche Neuinszenierung das NS-Faszinosum zu evozieren, löste keine emotionalen Reminiszenzen mehr aus; die Kontinuitäten waren unterbrochen.¹⁹ Aber nicht nur die Rezeption dieser Ausstellung indizierte eine postmoderne Distanz von einst wirkungsmächtigen Praktiken und Bildern. Auch die linke Autor:innengruppe erlag der intellektuellen Übermacht des neuen (postmodernen) Historismus.²⁰ Von dem Bedeutungscluster ausgehend, das nach Haug die ideologischen Effekte der Breker'schen Werke erzeugte, war es nur ein Schritt zu einem Indifferenz erzeugenden semantischen Pluralismus, der eine faschistische, aber auch antifaschistische Stoßkraft lahmlegte. Eine Tabuisierung der faschistischen Bilder erübrigte sich, weil von ihnen keine imaginäre Macht mehr ausging. War methodisch an die Stelle der (auf Politik setzenden) Ideologiekritik bereits die «weichere» Form der Dekonstruktion getreten, die das im subjektiven Unbewussten wirksame Imaginäre zu destabilisieren sucht, so verkürzte sich entsprechend auch die Zielsetzung des Projekts. Es gelang nicht, die einander widersprechenden semantischen Potentiale der Bilder überzeugend auf die eindeutigen Koordinaten Faschismus – Antifaschismus zu bringen. Ließ sich die Mehrdeutigkeit der Bilder nicht mehr zügeln, so konnte als Fazit nur die Verunsicherung jeglicher Deutungspositionen und damit die Delegitimierung jeder die Werte ordnender und hierarchisierender Deutungsmacht angeboten werden. Aber können mit dieser Kapitulation vor der Multiperspektivität unserer (westlichen) Gegenwart noch linke Positionen begründet und linke Politik gemacht werden?

Editorische Notiz:

Der vorliegende Text erschien erstmals in englischer Übersetzung von Kerstin Stakemeier unter dem Titel *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. Der deutschsprachige Originaltext aus dem Jahr 2004, der hier in Auszügen wiedergegeben wird, stammt aus dem Archiv der Stiftung Kritische Kunst- und Kulturwissenschaften. Er wurde redaktionell bearbeitet von Martin Papenbrock, mit freundlicher Unterstützung von Andrew Hemingway. Der vollständige Text erscheint in: *Kunst und Politik* 25, 2023.

Anmerkungen

- 1 So war z. B. die große Untersuchung von Frederick Antal: *Florentine Painting and Its Social Background* (London 1948) in der Nachkriegszeit zwar bekannt, ihre theoretische und methodologische Stellung in der Wissenschaftsgeschichte wurde jedoch nicht thematisiert. Die Arbeiten von Max Raphael wurden erst in den 1970er Jahren in Westdeutschland publiziert. Vgl. Max Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt am Main 1975; ders.: *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften*, Frankfurt am Main 1976.
- 2 Zur Ausdifferenzierung des Realismusproblems und zu einer kritischen Kunstpraxis hat in Westdeutschland fast ausschließlich die Zeitschrift *Tendenzen* beigetragen, die seit 1960 in München erschien. Gerade in ihren frühen Heften war sie von einer bemerkenswerten Vielseitigkeit, theoretischen Beweglichkeit und internationalem Weitblick.
- 3 Heinrich August Winkler: *Mittelstand, Demokratie und Nationalsozialismus. Die politische Entwicklung von Handwerk und Kleinhandel in der Weimarer Republik*, Köln 1972.
- 4 Barrington Moore: *Soziale Ursprünge von Diktatur und Demokratie. Die Rolle der Grundbesitzer und der Bauern bei der Entstehung der modernen Welt*, Frankfurt am Main 1969, S. 513.
- 5 Vgl. vor allem die folgenden Veröffentlichungen von Reinhard Kühnl: *Deutschland zwischen Demokratie und Faschismus*, München 1971; ders.: *Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus – Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1971.
- 6 Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*, Paris 1934 (frz. 1895); Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig/Zürich 1921; Wilhelm Reich: *Die Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Köln 1971 (1933).
- 7 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1963 (1921–1931); Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Aufsätze zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963 (frz. 1936).
- 8 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main 1972.
- 9 Vgl. zu dieser vieldiskutierten Ausstellung: Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.): *geschichte als öffentliches ärgernis oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt am main und der streit um seine konzeption*, Gießen 1974.
- 10 Kunst im 3. Reich. *Dokumente der Unterwerfung*, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, Kunstverein Frankfurt, Frankfurt am Main 1974.
- 11 Vgl. dazu die Dokumentation: *Betrifft: Reaktionen. Anlaß: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Frankfurt am Main 1974.
- 12 Vgl. Berthold Hinz: *Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974 (*Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins*, Bd. 3), S. 11–12.
- 13 Zum Begriff der Totalität vgl. Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin 1923; ders.: *Die Eigenart des Ästhetischen I*, Neuwied 1963.
- 14 Vgl. Wolfgang Fritz Haug: *Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und der Ausrottungspolitik im deutschen Faschismus. Materialanalysen*, Berlin 1986 (*Argument*, Sonderbd. AS80), S. 152–153.
- 15 *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Ausst.-Kat., Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987.
- 16 Vgl. dazu vor allem: *Massen/Kultur/Politik*, Berlin 1978 (*Argument-Sonderbd. AS 23*); Wolfgang Fritz Haug/Kaspar Maase (Hg.): *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*, Berlin 1980 (*Argument-Sonderbd. AS 47*). In den 1980er Jahren erschienen zahlreiche Arbeiten zur Kulturtheorie und einer neuen Kulturgeschichtsschreibung. Hier seien nur einige marxistisch argumentierende aus dem Argument-Kreis angeführt. Vgl. Heiko Haumann (Hg.): *Arbeiteralltag in Stadt und Land. Neue Wege der Geschichtsschreibung*, Berlin 1982 (*Argument-Sonderbd. AS 94*); Jutta Held (Hg.): *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, Berlin 1983 (*Argument-Sonderbd. AS 103*); Jutta Held/Norbert Schneider (Hg.): *Kunst und Alltagskultur*, Köln 1981.
- 17 *Inszenierung der Macht 1987* (wie Anm. 15), S. 7.
- 18 Vgl. die Dokumentation zu der Ausstellung: Klaus Behnken (Hg.): *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1988, und Klaus Staeck (Hg.): *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen 1988.
- 19 Vgl. die Kritik an der Ausstellung von Berthold Hinz: *Disparität und Diffusion. Kriterien einer ‚Ästhetik‘ des NS*, in: Ders. (Hg.): *NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge*, Marburg 1989, S. 111–120, S. 117–118.
- 20 Vgl. vor allem das Fazit, das Wieland Elferding zieht: *Politik der Sinne oder Legoland der Gefühle. Was ich aus unserer Ausstellung ‚Inszenierung der Macht, ästhetische Faszination im Faschismus‘ zu lernen vorschläge*, in: Behnken 1988 (wie Anm. 18), S. 33–42.