

(terme servant d'ailleurs également à l'époque à parler d'artisanat); ainsi encore, il aurait été possible de distinguer historicisme d'éclectisme au XIX^e siècle, l'un étant plutôt versé dans le pastiche (souvent appuyé par de solides recherches documentaires) et l'autre dans l'amalgame (volontiers plus commercial). Par delà ces quelques réserves, cet

ouvrage se signale par son esprit de synthèse enthousiaste et très utile sur un sujet en pointe.

PROF. DR. STÉPHANE LAURENT
 Histoire de l'art, Art & industrie
 Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne
 Stephane.Laurent@univ-paris1.fr

Ästhetisch multifunktional: Das Phänomen Walter Hege

Nachdem in den letzten Jahren zunehmend Künstler*innen im Umfeld des nationalsozialistischen Regimes ins Blickfeld der Kunstgeschichte geraten sind, die unter dem Begriff „Die Gottbegnadeten“ kursieren (Brauneis/Gross 2021; vgl. Wipfler 2022), soll hier ein Künstler im Mittelpunkt stehen, der einige von Hitlers „Gottbegnadeten“ und weitere erfolgreiche Künstler dieser Jahre systemkonform ins Bild setzte. Entgegen dem vorherrschenden Bild Walter Heges als eines vorgeblich unpolitischen Künstlers ist hier ins Bewusstsein zu rücken, dass er, wie Leni Riefenstahl, Walter Frentz und viele andere, ein mittelmäßiger, technisch versierter und politisch zuverlässig reaktionärer Künstler war, der Propagandabilder erfand und sich erst in den bundesdeutschen Nachkriegsjahren als unpolitischer Künstler stilisierte **Abb. 1**. Die vorliegende Untersuchung des „Phänomens Hege“ versteht sich als Beitrag zu einer politischen Ikonologie, die die von ihm produzierten Bilder als Akteure der Zeitgeschichte betrachtet. Sie möchte

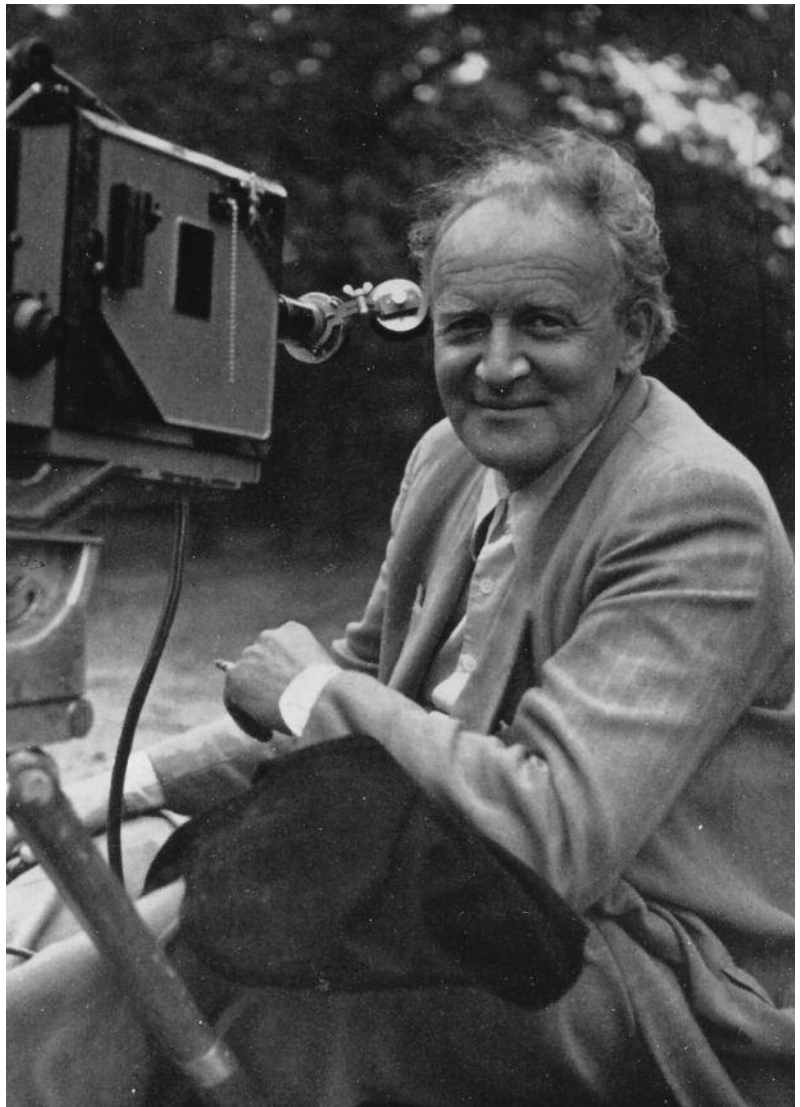
in den Bildern zeitgeschichtliche Konstellationen sichtbar machen. Denn Heges Bilder sind nicht ohne ihr bildhistorisches Umfeld zu verstehen.

Hege wurde am 11. November 1893 in Naumburg geboren und verstarb wenige Wochen vor seinem 62. Geburtstag in der Nacht vom 29. auf den 30. Oktober 1955 in Weimar. Raum und Zeit geben den Rahmen für eine Geschichte vor, die Einblicke ins 20. Jahrhundert ermöglicht. Hege sei, so der Tenor der rühmenden Nachrufe, einer der größten Meister der Fotografie und der Filmkunst gewesen, einer der großen Vermittler der Kunst. Seine Fotografien der Naumburger Uta, des Bamberger Reiters, der Akropolis **Abb. 2** und barocker Kirchen, um nur ausgewählte Motivgruppen zu nennen, werden oft unkommentiert und unhinterfragt zur Bebilderung herangezogen. Sie finden sich, analog und digital, in vielen Fototheken und Bilddatenbanken (Kestel 1988, Beckmann/Dewitz 1989, Beckmann 1993, Vignau-Wilberg 1993, Kestel 1993, Ullrich 1998, Ullrich 2001, Harder 2003).

Zudem drehte Hege, was seltener Erwähnung findet, Filme über die „Große Deutsche Kunstausstellung“ in München, über einzelne Nazi-Künstler und über Adolf Hitler als den vorgeblich größten Baukünstler seiner Zeit (Kestel 1988, Koschnitzki 1993, Stamm 2014). Heges fotografische Bücher finden auch heute noch lobende Erwähnung (Jaeger 2012). Sie waren Erfolge, da Hege

Abb. 1 Eva Bollert, Walter Hege an der Kamera. Lüneburger Heide, um 1950. Fotografie, 18,2 x 13,4 cm. Karlsruhe, Eva Bollert (Foto: Autor)

die Denkmäler deutscher Geschichte auf Arm-länge nahebrachte. Details werden in Vergrößerung und präzise ausgeleuchtet in fotogenen Ansichten vor Augen geführt. Heges Mobilität auf den Silberbändern des Reiches, so der Jargon dieser Jahre, verband die Bilder seiner Fotobände zu einer wirksamen Bilderkette nationaler Größe. Das „fahrende Auge“ dokumentierte die NS-Propaganda flächendeckend – ob in Xanten, an der Ostsee, in Nürnberg, in München, Berlin **Abb. 3**, Würzburg, Athen, Olympia, Rom, Paris oder Chartres.



ZWEI PORTRÄT-FOTOGRAFIEN

Noch weniger bekannt als seine Filme sind seine Porträtfotografien Wilhelm Fricks, Fritz Sauckels und anderer Handlanger der NS-Diktatur. Sie sind wesentlich schwerer ausfindig zu machen. Die Porträtaufnahmen des früheren thüringischen Innenministers und späteren Reichsinnenministers Frick **Abb. 4** und des thüringischen Reichsstatthalters Sauckel **Abb. 5** wurden erstmals in dem vom Agfa Foto-Historama 1993 zusammengestellten Katalog zu Heges Werk veröffentlicht (Beckmann/Dewitz 1993, 253). Auf das kleinstmögliche Format von circa 6 Zentimetern reduziert, erscheinen sie als Randbilder, werden der „Chronologie zu Leben und Werk von Karl Walter

Hege“ beigemischt und untereinander positioniert. Alle als bedeutend und repräsentativ für Heges Werk angesehenen Fotografien werden dagegen ganzseitig reproduziert: entweder im Querformat von 20,4 Zentimetern oder im ganzseitigen Hochformat von 24 mal 19,5 Zentimetern. Dies würde ungefähr der Formatgröße der beiden Fotografien entsprechen. Beide Porträtaufnahmen belegen Heges ästhetische Erfindungskraft bei der Inszenierung des NS-Führungspersonals. Umso unverständlicher ist es, dass sie nicht ausführlicher behandelt werden.

Diese bislang dem kritischen Blick weitgehend entzogenen Bilder Heges erschließen, vergleichbar den Bildern von Frenzt und Riefenstahl (Hiller



Abb. 2 Anonym, Walter Hege auf einem Gerüst am Parthenon auf der Akropolis, Athen, 1929. Fotografie, 9 x 12 cm. Köln, Agfa Foto-Historama (Angelika Beckmann/Bodo von Dewitz [Hg.], Dom, Tempel, Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege, Köln 1993, S. 14, Abb. 2)

Führer. Hege benutzt Lichtführung, Pose und Bildformat im Sinne einer heroischen Vitalisierung:

von Gaertringen 2006, Gladitz 2020), die Zeit zwischen den 1920er und 50er Jahren. Sie sind zeitgeschichtlich relevant, erhellen – gerade als unbedeutende Bilder im Sinne der Morelli-Methode (Ginzburg 1983) – unser Verständnis dieser Zeit. Spärlich beleuchtet, sitzen Frick und Sauckel vor dunklem Hintergrund. Ein Gestaltungsmittel, das Hege oft wählt, insbesondere bei den immer wieder reproduzierten Fotografien des Bamberger Reiters, aufgenommen 1937 und 1938 (Kestel 1993, Kestel 2016). Frick wirkt in sich gekehrt, entschlossen, versucht ein verkrampftes Lächeln, wirkt angespannt, blickt forschend. Die Augenpartien sind verdunkelt, in den Schatten gelegt. Frick und Sauckel mimen Heroismus, posieren als Funktionäre des Terrorregimes, Sauckel im Dienstrock der politischen Leiter der NSDAP. Frick hält die Schirmkappe schützend mit der linken Hand vor sich. Seine Uniform gleicht derjenigen, die von Hitlers massenmedial verbreiteten Auftritten bekannt ist.

Das Porträt Sauckels wird im Kölner Katalog von 1993 auf die Jahre 1938 bis 1940 datiert. Sauckel wäre demnach bereits in hohe Positionen der Partei und des Staates aufgerückt. Die Fotografie führt ihn in Parteiuniform und ähnlicher Geste wie Frick vor. Vital, aktiv, mit leicht verschattetem Blick, den linken Arm auf den Oberschenkel gestützt. Sauckel posiert wie einer von Brekers sitzenden Athleten. Die rechte Hand hat er zur Faust geballt, er gibt sich als entschlossener

der arrivierte Parteigenosse als Gefolgsmann. Formgebung und Aussagewille ergänzen einander. Die Absicht wird klar. Rivalisierende Parteigenossen werden auf Distanz gehalten. Beide Porträts hinterlassen den Eindruck einer gewissen Theatralik und Pathetik. Diese Mischung aus Entschlossenheit und dem Kult des herrischen Blicks wird in den folgenden Jahren zu einem Merkmal der Porträtfotografien im NS.

Gegenüber den bisherigen Annahmen kann seit der Ausstellung des Stadtmuseums Naumburg von 2019 als gesichert gelten, dass beide Porträtaufnahmen spätestens 1934 angefertigt wurden (Fiedler 2018, Fiedler 2019). Unter den Ausstellungsobjekten befand sich ein Exemplar des von Reichsstatthalter und Gauleiter Fritz Sauckel und der nationalsozialistischen Landesregierung Thüringen herausgegebenen Buches *Kampf und Sieg in Thüringen*, das, wie es heißt, im Geiste des Führers und in treuer Kameradschaft den Thüringischen Vorkämpfern des nationalsozialistischen „Dritten Reiches“ gewidmet ist und für den Gauparteitag 1934 gedacht war. Hege verfügte seit den ausgehenden 20er Jahren über exzellente politische Kontakte. Sie sollten ihm, wie zu zeigen sein wird, auch in den kommenden Jahren von Vorteil sein. Anzumerken ist, dass es weiterhin keine Reproduktion der Doppelporträtseite gibt. Auch das in der Ausstellung und im Katalog erwähnte fotografische Porträt Hitlers wird nirgends reproduziert. Wie in der Katalogbroschüre zu lesen ist, fer-

Abb. 3 Anonym, „Vom Tribünendach des Stadions filmt Prof. Hege für Leni Riefenstahls Olympiafilm, 1936“, aus: Leni Riefenstahl, *Schönheit im olympischen Kampf*, Berlin 1937, S. 297 (Beckmann/Dewitz, S. 256)



tigte Hege „mehr als 100 Fotografien, dazu Titel und Umschlagsentwurf“ an (Fiedler 2019). Sauckel spricht „Pg. Prof. Walter Hege“ und seinen Mitarbeiterinnen Ursula von Löwenstein und „Pg. Erna Strauß“ für die „fleißigste und selbstlose Arbeit bei der Ausstattung dieses Buches“ seinen „wärmsten Dank“ aus.

„DIE BRAUNE LEINWAND“ (HANS SAHL)

Heges Fotos waren omnipräsent. Er profitierte ab 1935/36 enorm von der finanziellen Förderung dessen, was seit 1918 „Kulturfilm“ hieß. Kulturfilme, Filme ohne Spielhandlung, sollten „belehrend und bildend auf möglichst große Massen einwirken“, so Hans Cürlis, Kunsthistoriker und Regisseur, 1937/38 Beisitzer im Fachausschuss der Reichsfilmkammer. Er war, wie er schreibt, mit der „qualitative[n] Leistungssteigerung und der Regelung von Angebot und Nachfrage“ befasst (Cürlis 1938, Stamm 2014). Fritz Hippler, leitender Filmpropagandist des NS, hatte ebenfalls die breite Masse im Blick: „Im Vergleich zu den anderen Künsten ist der Film“, so Hippler, „durch die Eigenschaft, primär auf das Optische und Gefühlsmäßige, also Nichtintellektuelle einzuwirken, massenpsychologisch und propagandistisch von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung“ (Hippler 1942). Gemäß dieser Einsicht appellierten die NS-Filme, wie Volker Breidecker eine der entscheidenden Erkenntnisse Siegfried

Kracauers referiert, „an die Affekte und primitiven Instinkte leidenschaftsbegabter Menschen [...], um sie – bei Ausblendung rationaler und kognitiver Kontrollinstanzen – in den Bann eines kultischen, gleichsam religiösen Rituals zu ziehen, das sie an Leib und Seele und mit Haut und Haaren erfasste“ (Breidecker 1996, Später 2016).

Kulturfilme könnten, so der Wunsch Hipplers, „soziologische Wirkungen“ erzielen, „die oft nachhaltiger sein können als die von Schule und Kirche, ja sogar von Buch, Presse und Rundfunk“ (Hippler 1942). Finanziell fiel auf jeden Meter Spielfilm mehr als ein Meter Film ohne Spielhandlung. Darüber hinaus musste innerhalb jedes Kinoprogramms ein Kulturfilm vorgeführt werden. Diese Filme, weniger die Spielfilme, übernahmen die Aufgabe der ideologischen Indoktrination. Was gab es also Lukrativeres als Filme dieser Art? Eine wahre Produktionsmaschinerie war angeworfen worden.

Effektiv dokumentieren Heges Filme in Schwarz-Weiß NS-Propaganda. Sein Kulturfilm *Die Bauten Adolf Hitlers* Abb. 6 beginnt mit einer Bildsequenz des Bamberger Reiters. Das wirft zunächst Fragen auf, folgt aber, wie zu sehen sein wird, einer präzisen Logik, sowohl in formal-ästhetischer wie inhaltlicher Hinsicht. Die Sequenz be-



Abb. 4 Walter Hege, Wilhelm Frick, um 1934. Fotografie, 18 x 13 cm. Berlin, Archiv für Kunst und Geschichte [Beckmann/Dewitz, S. 253; © Bonn, VG Bild-Kunst 2023]



Abb. 5 Walter Hege, Fritz Sauckel, Thüringen, um 1934. Fotografie, 23,2 x 16,8 cm. Zülpich, Archiv Wilde [Beckmann/Dewitz, S. 253; © Bonn, VG Bild-Kunst 2023]

ginnt mit einer Untersicht auf das in Stein gearbeitete Hakenkreuz der Tribüne des Reichsparteitagsgeländes, welches Albert Speer entworfen hatte. Zu lesen ist: „Die Kulturgeschichte ist der Spiegel der Weltgeschichte. Die großen Entscheidungen im Dasein der Völker haben immer den Weg zu neuen Formen freigegeben. Vor allem sind es die Bauten, die am Klarsten den Wandel des Gestaltungswillens zum Ausdruck gebracht haben“. Es folgt eine Bildsequenz mit dem Baldachin oberhalb des Reiters in Untersicht. Die Kamera wird geneigt, Krone und Kopf des Reiters steigen von unten nach oben ins Projektionsbild.

Das Bild entspricht der zweiten Einstellung aus der Schlusssequenz des kurz zuvor fertiggestellten Filmes *Das Steinerne Buch. Ein Film von den Bildwerken des Bamberger Doms*. An die Sequenz werden Einstellungen mit Bildern des Freiburger Münsters, der Würzburger Residenz und des Alten Museums in Berlin montiert. Diese Fahrten und Schwenks sind formale Anleihen aus Leni Riefenstahls und Arnold Franks Filmen. Es folgen Detailaufnahmen des Bauhauses, der Weißenhofsiedlung, von Häusern Scharouns, Ouds

und Le Corbusiers, den Sinnbildern des bürgerlich-liberalen Zeitalters. Sie sind mit „Verfall“ betitelt. Übereinander geblendete Schlagbilder werden von Jazz und atonaler Musik begleitet, was abrupt endet, als nach einem Bildschnitt Naheinstellungen einer Girlande mit Hakenkreuz und Lorbeerkrantz, Adlerkrallen und ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen zu sehen sind: steinerne Erfindungen der Nürnberger Tribüne. Dazu spricht eine sonore Männerstimme: „Diese Zeit ist heute vorbei. Der Führer sprach...“.

An diese Stelle schneidet Hege die Nahaufnahme einer Bronze, die das Gesicht Hitlers vor Augen führt. Der Blick ist, wie beim Reiter, in die Ferne gerichtet. Gleichzeitig ist zu hören: „Durch uns und in uns hat sich die Nation erhoben. Wie wir die deutsche Kunst nun heute zu neuen großen Aufgaben berufen, dann wollen wir diese stählen nicht nur zur Erfüllung der Wünsche und Hoffnungen der Gegenwart, sondern im Sinne eines tausendjährigen Vermächtnisses“. Synchron ist die Nahaufnahme zu sehen: das Gesicht Hitlers als Projektionsfläche einer Identifikation (Schmolders 2000). Es folgen Schrifttitel, Kamerafahrten,

Schwenks. Hege montiert seine Bilder des Fackelträgers, aufgenommen für Riefenstahls Olympiafilm, in die Bilderkette. Danach: vorbildliche Bauten, Hakenkreuzfahnen, Ornament der Masse, „nazistischer Edelkitsch“, um einen Begriff Saul Friedländers aufzugreifen (Friedländer 1986). Die Ansichten von Jugendherbergen, Ordensburg, der Reichsautobahn, von Bauten in Berlin, Paris, München und Nürnberg setzen, so die Stimme auf dem Off, den „mächtigen und imponierenden Ausdruck des neuen deutschen Bauwillens“ ins Bild.

Wie im Blick auf das Gesicht des Reiters zu sehen ist, leitet diese Einstellung in die Gegenwart der von Hege bewunderten Bauten Hitlers über. Der Film propagiert Hitlers Selbstverständnis, wie er es in seinen einleitenden Worten zur Eröffnung der Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung in München am 22. Januar 1938 zum Ausdruck brachte: „Jede große Zeit findet ihren abschließenden Wertausdruck in ihren Bauwerken. Wenn Völker große Zeiten innerlich erleben, so gestalten sie diese Zeiten auch äußerlich. Ihr Wort ist dann überzeugender als das gesprochene: Es ist das Wort aus Stein!“ (Wulf 1983, 246) *Worte aus Stein*, so hieß einer der aufwendigsten Kulturpropagandafilme der Zeit.

HITLERS KÜNSTLER BEI DER ARBEIT

Einige Jahre später, nach weiteren „Kultur“- und „Naturfilmen“, brachte Hege 1943 zwei Farbfilme über erfolgreiche Künstler ins Kino. Zum einen den 13-minütigen Film über die Große Deutsche Kunstausstellung in München 1943, zum anderen *Künstler bei der Arbeit*. Hege zeigt über 30 Künstler im Atelier, an der Leinwand und an Skulpturen arbeitend. Der Film hat ebenfalls eine Länge von 13 Minuten. Auftraggeber beider Filme war das Reichsministerium für Propaganda. Kunst- und Kulturpropaganda waren 1943 dringend geboten: Goebbels hatte am 18. Februar des gleichen Jahres im Berliner Sportpalast zum „totalen Krieg“ aufgerufen.

Gleichsam als würde Hege diesen Aufruf bebildern, setzt er zu Beginn Bernd Hartmann-Wiedenbrücks Plastik *Aufstürmender Grenadier* **Abb. 7a** ins Bild: Dieser strebt auf die Kinobesucher zu,

die Handgranate mit der rechten Hand fest umschlossen. Das seitlich gesetzte künstliche Licht setzt Waffe, Hand und Arm grellweiss vor schwarzen Hintergrund. Der Künstler, hinter der Skulptur im blauen Kittel agierend, richtet seinen Blick auf ein nebensächliches Detail an der Innenseite des linken Armes. Auf der Großen Deutschen Kunstausstellung war die Skulptur unter dem Titel *Aufstürmender* im Saal 9 zu sehen (dokumentiert auf der Forschungsplattform gdk-research.de des Zentralinstituts für Kunstgeschichte). In Heges Film veranschaulicht die Skulptur Goebbels' Mobilmachung. Dies korrespondiert mit einer Szene in Richard Schreibers Atelier. Schreiber arbeitet, mit dem Rücken zum Zuschauer stehend, an einer Nebenfigur seines Gemäldes *Auf Feindbootfahrt* **Abb. 7b**. In der GDK wurde es unter dem Titel *Nach der Geleitzugschlacht* gelistet. Beide Kunstwerke fanden Käufer. Ein Landrat aus Samter erwarb den *Grenadier* für 18.000 Reichsmark, Schreibers Gemälde kaufte das Oberkommando der Marine für 20.000 Reichsmark an.

In beiden Szenerien wird den Betrachtern soldatischer Mut vor Augen geführt und so an Goebbels' Devise der Filmförderung erinnert: Der Kulturfilm, nicht der Spielfilm, soll propagandistisch agieren. Sind in den beiden Einstellungen die Künstler Nebenfiguren und die aggressiv-pathetische totale Mobilmachung das Hauptthema, so ändert sich dies in der Szene, in der Heges Lehrer, Kollege und Freund Hugo Gugg ins Bild kommt **Abb. 8**. Der Künstler wird von vorne gezeigt. Leicht nach vorn gebeugt, malt er konzentriert an einem Bild, dessen Rückseite zu sehen ist. Als Raumausschmückung hinterlegt Hege den in sein Handwerk vertieften Künstler mit einem seiner Gemälde **Abb. 7c**. Für Gugg hatte die prominente Inszenierung die erwünschte Wirkung: War er 1943 auf der GDK nur mit zwei Gemälden vertreten, so wurde ihm 1944 eine Sonderschau mit 20 Ausstellungsstücken eingeräumt. Drei seiner Gemälde fanden einen Käufer: Reichskanzler Hitler erwarb sie für 27.000 Reichsmark.

Zwei weitere Künstler, eingetragen in die Liste der „Gottbegnadeten“, treten ebenfalls auf: Reichskultursenator Arno Breker und Staatsbild-

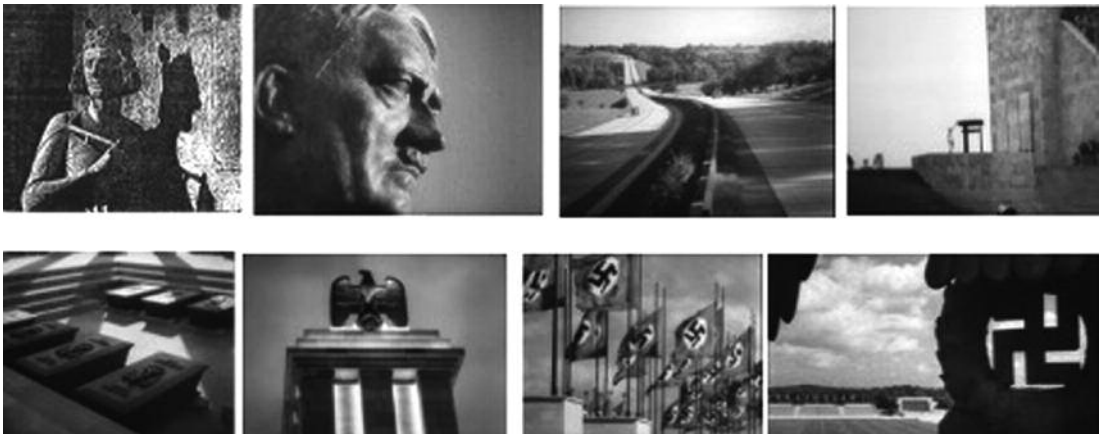


Abb. 6 Montage von Filmstills aus Walter Heges Kulturpropagandafilm „Die Bauten Adolf Hitlers“, 1938. Berlin, Univer-
sum-Film AG: Bamberger Reiter, Porträtbüste Hitlers, Autobahn, Im Olympia-Stadion 1936, Blick in einen von Troosts
Münchner Ehrentempel, Speers Weltausstellungspavillon in Paris 1937, Speers beflaggtes Reichsparteitagsgelände in
Nürnberg, Blick durchs NS-Hoheitszeichen (Transit Film GmbH, München)

hauer Josef Thorak. Beide werden in mehreren Einstellungen gezeigt. Während eine längere Sequenz mit Brekers Händen zu sehen ist, hört man aus dem Off: „Der kräftige Handrücken Arno Brekers fährt behutsam über das weiche Material und seine Finger formen mit sicherem Gefühl. Seine fast streichelnde Hand wird zum Werkzeug seines künstlerischen Temperaments“. Im Bild streicht Breker im weißen Kittel mit hochgekrempeelten Armen mit seinem linken Handrücken über die rechte Brust einer in lasziver Pose stehenden Frau **Abb. 7d**. Der Pygmalionmythos erhält seine nazistisch-sexistische Vergegenwärtigung. Die nackte Athletin wird im Vordergrund als helle Tonfigur und im Hintergrund als dunkle Bronze präsentiert. Brekers *Siegerin*, ausgeführt 1937, bildet den Hintergrund für die ins Licht gesetzte, hellglänzende Tonskulptur. Der „männliche Schöpfer“ legt letzte Hand an.

Auf den im Atelier an kleinerformatigen Figuren hantierenden Breker folgt der Großkünstler Josef Thorak. Aus dem Off wird darüber Auskunft gegeben, dass er an der Monumentalfigur des Wiener Barockbaumeisters Fischer von Erlach arbeite. Die Kamera fährt in der Schlusssequenz nahansichtig um ein vor den blauen Himmel gestelltes mattweißes Gipsmodell herum. Aus starker Untersicht blickt man zum Gesicht des Künstlers empor. Wie Maria Männig schreibt, lieb Thorak der als Autobahnfigur geplanten, gigantisch großen Skulptur Fischer von Erlachs, den Hans Sedlmayr als einen der „ersten großen deutschen

Künstler“ bezeichnete und zur „[deutsch-]österreichischen Identifikationsfigur“ verklärte, seine Gesichtszüge (Männig 2017, 257/259).

EIN NACHKRIEGSPORTRÄT

1953, zehn Jahre später, erreichte Hege eine Anfrage aus dem Bundespräsidialamt der jungen Bundesrepublik. Hege war zwischenzeitlich von Weimar nach Braunschweig und von dort nach Gelsenkirchen-Buer umgezogen. Aus dem politisch belasteten Künstler war ein Mitläufer geworden. Seine früheren Auftraggeber saßen entweder, wie Speer, im Gefängnis oder hatten sich, wie Goebbels, durch Selbstmord der internationalen Gerichtsbarkeit entzogen. Der Deutsche Kunstverlag legte Heges Bücher über die Akropolis, Olympia und die Kaiserdome nicht wieder auf. Allerdings gab der Verlag anlässlich der 30-jährigen Zusammenarbeit zu Heges 60. Geburtstag eine kleine Broschüre heraus. Der Fotograf und Filmregisseur erhielt Preise und Auszeichnungen.

So mag es nicht verwundern, dass er für eine Porträtaufnahme von Theodor Heuss herangezogen wurde. Die näheren Umstände sind ungeklärt. Angeben lässt sich, dass Hege am 29. September 1953 vom Bundespräsidenten empfangen wurde. Am 28. Dezember wurde bekannt, dass zu Heuss' 70. Geburtstag am 31.1.1954 eine Briefmarkenserie aufgelegt werden sollte. Heges Porträtfotografie **Abb. 9** diente dem Graphiker als Vorlage. Vergleicht man Fotografie und Briefmarke **Abb. 10**, wird ersichtlich, dass der Graphiker

den Ausschnitt enger setzt, durch Aufhellung die linke Wange und Stirn betont und ein Licht auf das Augenlid setzt. Am Hals strafft er die Konturlinie, das Ohr hinterlegt er dunkel.

Am 3. April 1954 eröffnet Heuss in Köln die „photokina“. Hege ist mit einer Porträtaufnahme des Bundespräsidenten vertreten. Gleichzeitig fasst das Auswärtige Amt Ausstellungen mit Fotografien Heges ins Auge. Für Frankreich waren die Aufnahmen von Naumburg und Bamberg vorgesehen. Sicherlich wären in den nachfolgenden Jahren weitere Ausstellungen den gefolgt. So ist es durchaus vorstellbar, dass Hege den Bundespräsidenten 1956 entweder auf dem Staatsbesuch nach Griechenland begleitet oder seine Fotografien der Akropolis, aus Olympia und der griechischen Tempel ins Spiel gebracht hätte. Denn er hatte Pläne für einen Film über die Akropolis „im wandelnden Licht und Schatten, in Farbe mit Zeitraffer“ (Koschnitzki 1993, 292). Dazu kam es nicht mehr. Hege starb überraschend Ende Oktober 1955 in Weimar.

Als eine der letzten Porträtfotografien zeigt das Bild des Bundespräsidenten einen fotoästhetisch gewandelten Hege. Sicherlich waren die formalen Vorgaben der Briefmarkengestaltung mitbestimmend. Das Porträt ist funktional präzise, das Gesicht ist mit klarer Umrislinie vor den dunklen Hintergrund gesetzt. Distanz und Konvention bestimmen die Form. Heges stilistische Mixtur aus Neuer Sachlichkeit und Expressionismus, dieser neoromantische Stil, der emotionale Erregung spüren lässt, scheint reiner Funktionalität gewichen. Der Künstler hat sich den neu-

en Aufgaben angepasst. Auch Riefenstahl, Breker, Frentz und andere fügten sich, wenn auch mit nostalgischem Blick auf ihre großen Karrieren in den Jahren vor 1945, erfolgreich ins neue demokratische Gefüge ein. Norbert Frei hat diese „Kontinuität“ der Karrieren zutreffend beschrieben (Frei 2012). Es handelt sich hierbei um ein gesamtgesellschaftliches deutsches Problem (Winkler 2019).

Zurück zu Heges Fotografie. Wir wissen, dass Heuss nichts vom Verschweigen der Kontinuitäten hielt, weder im konkreten noch im übertragenen Sinne. 1949 hatte er in einer Rede seine Beschämung über die Verbrechen der Nazidiktatur zum Ausdruck gebracht. Ende 1953 stand er kurz vor seiner Wiederwahl zum Bundespräsidenten. Am 17. Juli 1954 erhielt er „im ersten Wahlgang 871 von 1018, also 85,6 Prozent der Stimmen“ (Merseburger 2012). 1952 war er die treibende Kraft, die zur Wiedergründung der Friedensklasse des Pourle-Mérite führte. Es ist also kein Zufall, dass im ersten Band der *Reden und Gedenkworte* des Ordens Heuss' Essay „Ein Areopag des Geistes“ abgedruckt wurde (Heuss 1954/55). Der Text war unter einem Pseudonym am 31. Mai 1942 zur „Wiederkehr des Hundert-Jahr-Tages“ in der *Frankfurter Zeitung* erschienen, einer Zeit, in der Heuss vom Propagandaministerium mit dem Ver-

Abb. 8 Eva Bollert, Unterricht in Walter Heges Lichtbildklasse an der Weimarer Akademie. Rechts Hugo Gugg und Walter Hege im Gespräch, 1931/33. Fotografie aus dem Arbeitsbuch von Eva Bollert, 8,7 x 11,7 cm. Karlsruhe, Eva Bollert (Beckmann/Dewitz, S. 94, Abb. 3)





Abb. 9 Walter Hege, Bundespräsident Theodor Heuss. Aufnahme als Vorlage für den Graphiker der Briefmarke, 1954. Fotografie, 16,7 x 11,8 cm. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe [Beckmann/Dewitz, S. 265; © Bonn, VG Bild-Kunst 2023]. Abb. 10 Deutsche Bundespost, 40 Pfennig-Briefmarke des Bundespräsidenten anlässlich seines 70. Geburtstages am 31.1.1954 (<https://www.philmaster-shop.de/kategorie/246/briefmarken-deutschland/deutschlandbund/bund-standard/1956-1959-227-325/seite/2>)

bot publizistischer Tätigkeit belegt war. 1942 und 1943 waren Jahre, in denen Hege auf dem Höhepunkt seiner Anerkennung stand. Das dürfte Heuss nicht entgangen sein. Zehn Jahre später sah die politische Bilderwelt dann anders aus.

NEUE FRAGEN DER POLITISCHEN IKONOLOGIE, BILD- UND ZEITGESCHICHTE

Hege agierte politisch geschickt. Er war zwischen 1930 bis 1945 einer der führenden Propagandakünstler, der Bilder für die Utopien des NS entwarf, die regimetreuen Künstler verherrlichte und Hitler als den Baumeister Deutschlands pries, um zu zeigen, wie es NS-Künstlern gelang, mit historischen Bild- und Bauwerken neue Aufgabenbereiche zu erschließen. Wie Leni Riefenstahl, Walter Frentz und andere wollte er nach 1945 als unpolitischer Künstler erscheinen. Als technisch versierte Handwerker, besessen von den gestalterischen Idealen eines heroischen Menschen, kulturpessimistisch, konservativ im Formalen, traditionell, was Arbeitsmittel und Materialien betraf, fühlten sie sich „der Kunst fanatisch verpflichtet“, stellten sich in ihren Dienst und bezeichneten sich als

deutsche Künstler. Sie erfanden ein idyllisches Bild des Menschen in der Landschaft. Das klassische Erbe Griechenlands verehrten sie. Politisch waren sie rückwärtsgewandt, dafür erhielten sie Preise und Posten. Diese reaktionären, sich bewusst unpolitisch gebenden Künstler gleichen reaktionären Denkern wie Martin Heidegger oder Carl Schmitt. Bis dahin existierte dieser Künstlertypus nicht. Neben dem fortschrittlichen und revolutionären Künstler gab es lediglich die Denkfigur des politisch unzuverlässigen, aber künstlerisch bedeutenden Künstlers. Der politisch zuverlässig konservative bis reaktionäre Künstler ist ein bisher kaum erforschter Typus dieser Zeit. Er ist in gewisser Weise die Kehrseite des modernen autonomen Künstlers. Der reaktionäre Künstler wählte seine ästhetischen Praktiken so, dass Propagandakunst entstand.

Heges Fotografien und Filme sind massenwirksame Bilder, keine Spitzenprodukte der modernen Kunst. Beschreibungen und Interpretationen finden sich daher in der kunsthistorischen Literatur zur Moderne nicht. Diese Bilder sind Bestandteile der NS-Alltagskultur. Kunsthistorikern,

die sich mit der Moderne beschäftigen, fehlen häufig die kognitiven Werkzeuge zu ihrem Verständnis oder schlicht das Interesse an einer ideologiekritischen Beschäftigung mit Kunst. Lediglich Rolf Sachsse thematisiert explizit „ideologische Inszenierungen“ in fotografischen Propaganda-Büchern (Sachsse 2012). Martin Warnke hat darauf aufmerksam gemacht, dass die „Massenmedien [...] die eigentlichen Erben der Kunstgeschichte [sind], die Schienen, über die alte Dienst- und Wirkungsmechanismen in der Gegenwart sich fortsetzen“ (Warnke 1998). Eine politische Ikonologie hat dies im Blick. Sie sucht nach Zusammenhängen, Übereinstimmungen und Widersprüchen (Probst 2022). Heges technisch präzise Reklambilder sind das exakte Gegenteil von Bildern, die sehen lassen, was das NS-Regime mit aller Macht verbergen wollte (Paul 2020). Dies mittels „bildaktiver Aufklärung“ (Bredekamp 2013) nachvollziehbar zu machen, ist das Gebot der Stunde.

Da Heges Bilder zeitgeschichtliches Erbe sind, stellt sich die Frage, was auf ihnen nicht zu sehen ist: Alles, so lässt sich feststellen, was aus Büchern und Dokumenten über diese Zeit gelernt werden kann. Die größte hermeneutische Schwierigkeit beim Nachdenken über Heges Bilder besteht darin, aus ihnen und weiteren historischen Zeugnissen eine Mentalität zu rekonstruieren, die ein Verständnis dieser Bilder ermöglicht. Ein derartiges ikonologisches Verfahren steht vor der Frage: Wie können wir diese nazistische Bilderwelt rekonstruieren, ohne wie sie zu fühlen und zu denken? Distanz zu wahren, ist die eigentliche Herausforderung dieses Verfahrens. Was verhüllen, was machen Heges Bilder unsichtbar, welche Strukturmerkmale der NS-Bildpropaganda weisen sie auf? Was unterscheidet sie von Riefenstahls Bildern? Diese entsprachen noch unmittelbarer, noch expliziter Hitlers Wünschen, was spätestens seit den Forschungen von Nina Gladitz unbestreitbar sein dürfte (Gladitz 2020). Hege stand weiter entfernt. Er arbeitete für Speer, Sauckel, Frick, Schultze-Naumburg, Goebbels, Troost und Todt, aber – soweit wir bisher wissen – nicht, wie Frenz und v. a. Heinrich Hoffmann (Herz 1994, Irrgang 2020), persönlich für Hitler.

DENKEN IN BILDERN

Eine Ikonologie, die diese Fragen stellt, steht immer wieder vor dem Neuanfang. Es vergeht kein Tag, an dem nicht neu entdeckte Bilder hinzukommen oder neue Geschichten erzählt werden. Die Zeitgeschichte ist in permanenter Bewegung. Konnte man vor 40, 50 Jahren noch selbstüberheblich sagen, wir wissen genug, so stellt sich nach 60 Jahren zeitgeschichtlicher Forschung desto dringlicher der Befund dar: Wir wissen manchmal nur vage, was sich zu diesem oder jenem Zeitpunkt an diesem oder jenem Ort ereignet hat. Diese Fragen sind ikonologische Fragen nach Zusammenhängen. Bilder, Texte, Ideen, Theorien aufeinander zu beziehen oder voneinander abzugrenzen, setzt das freie Assoziieren voraus. Ein Assoziieren, das „von der Wachsamkeit des gut informierten Intellekts des erfahrenen Wissenschaftlers kontrolliert wird“ (Heckscher 1979, 118).

Es ist im Blick zu behalten, wie Heges Bilder zustande kamen, wo sie und wie sie gezeigt wurden und werden. Biographische Erzählung und zeithistorische Rekontextualisierung verknüpfen Überlegungen zur Vergangenheit fotografischer und filmischer Schlüsselbilder Heges mit Fragen nach der Zukunft „bildaktiver Aufklärung“. Die ästhetische Multifunktionalität dieser Bilderwelt erstaunt immer wieder. Saul Friedländer hat den „Widerschein des Nazismus“, seine ästhetische Dimension, Mitte der 80er Jahre pointiert dargestellt (Friedländer 1986). Peter Cohen greift die Debatte 1989 in seinem filmischen Essay *Architektur des Untergangs. Schönheitskult und Barbarei im Dritten Reich* auf:

Anknüpfend an diese Versuche könnte man auf einer „table critique“ das ikonologische Spiel ein weiteres Mal eröffnen. Jean-Luc Godard bezeichnet mit *table critique* „seinen mit aufgeschlagenen Büchern, Notizen und Fotografien bedeckten Arbeitstisch, zugleich auch den Arbeitsplatz, an dem er seine Filme montiert“ (Didi-Huberman 2007, 199). Dieses experimentelle „Denken in Bildern“ positioniert Ähnliches und Unähnliches nebeneinander und macht so zeitgeschichtliche Konstellationen und Querverbindungen sichtbar; es fühlt sich Warburs „Bildkomparatistik“ (Fleckner

2012) verpflichtet. Das Phänomen Hege erfordert eine avancierte Kombinatorik von biographischer Erzählung, zeitgeschichtlicher Erörterung und bildaktiver Aufklärung. Eine solche *table critique* würde mit den unterschiedlichsten Bildern einen „Denkraum der Besonnenheit“ eröffnen. Filmstargegenwart in nazistischer Kulissenpracht kollidiert hier mit fotoästhetischer Vergangenheit. Der denkende Blick wird mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Antikenbezug „griechisch-deutscher“ Kunst in Athen, München, Nürnberg und Paris sowie mit Riefenstahl'schen Rasseathleten konfrontiert. Er sieht sich dem irritierenden Nach- und Nebeneinander von Künstlern wie List, Thorak, Breker, Speer, Hege, Gugg, Nussbaum, Picasso, Duchamp, bis hin zu Bacon ausgesetzt und muss die Spannungsverhältnisse zwischen Kunstwerken und den sie aufnehmenden „rechten Orte[n]“ ausloten – wie zwischen Picassos *Guernica* und dem Pavillon der spanischen Republik auf der Pariser Weltausstellung von 1937, nebenan Constantin Brancusis *Kleiner Vogel* im rumänischen Pavillon.

LITERATUR

Beckmann 1989: Angelika Beckmann, *Walter Hege (1893–1955) und das fotografische Abbild der Naumburger Stifterfiguren im Wandel der Zeit. Zum Stellenwert der Fotografie in der Kunstgeschichte*, Diss. FU Berlin 1989.

Beckmann/Dewitz 1993: Angelika Beckmann/Bodo von Dewitz (Hg.), *Dom, Tempel, Skulptur. Architektur-photographien von Walter Hege*. Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama, Köln 1993.

Brauneis/Gross 2021: Wolfgang Brauneis/Raphael Gross, *Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*. Ausst.kat., München 2021.

Bredenkamp 2013: Horst Bredenkamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2013.

Breidecker 1996: Volker Breidecker (Hg.), *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel 1941–1966*, Berlin 1996.

Cürlis 1938: Hans Cürlis, Dramaturgie im Kulturfilm, in: *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* 2, 1938, 137–140.

Didi-Huberman 2007: Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007.

Fiedler 2018: Yvonne Fiedler, Licht und Schatten. Walter Hege (1893–1955) – eine Fotokarriere im Sog des Nationalsozialismus, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 38, 2018, H. 150, 59–64.

Fiedler 2019: Yvonne Fiedler, *Licht und Schatten. Walter Hege, Fotograf und Filmemacher 1893–1955*. Ausst.kat., Stadtmuseum Naumburg 2019.

Fleckner 2012: Uwe Fleckner, Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment, in: Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hg. v. dems./Isabella Woldt, Berlin 2012, 1–18.

Frei 2001: Norbert Frei, *Karrieren im Zwielflicht. Hitlers Eliten nach 1945*, Frankfurt a. M. 2001.

Friedländer 1986: Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München 1986.

Ginzburg 1983: Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders., *Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, 7–57.

Gladitz 2020: Nina Gladitz, *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin*, Zürich 2020.

Harder 2003: Matthias Harder, *Walter Hege und Herbert List. Griechische Tempelarchitektur in photographischer Inszenierung*, Berlin 2003.

Heckscher 1979: William Heckscher, Genesis der Ikonologie, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, 112–164.

Herz 1994: Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Photographie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994.

Heuss 1954/55: Theodor Heuss, Ein Areopag des Geistes. Hundert Jahre „Friedensklasse“ des „Pour le mérite“. Zur Wiederkehr des Hundert-Jahr-Tags (1942), in: *Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte* 1, 1954/55, V–XV.

Hiller von Gaertringen 2006: Hans Georg Hiller von Gaertringen, *Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frenzt*, München 2006.

Hippler 1942: Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*, Berlin 1942.

Irrgang 2020: Christina Irrgang, *Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik*, Bielefeld 2020.

Jaeger 2012: Roland Jaeger, Pflege der Kunst. Der Deutsche Kunstverlag, Berlin, in: Manfred Heiting/ders. (Hg.), *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Bd. 1, Göttingen 2012, 142–163.



Abb. 7a–d Filmstills aus Walter Heges Kulturpropagandafilm „Künstler bei der Arbeit“, 1943. München-Geiseltage, Bavaria Filmkunst GmbH: V. l. n. r. Bernd Hartmann-Wiedenbrück, Richard Schreiber, Hugo Gugg, Arno Breker (Transit Film GmbH, München; 7d © Bonn, VG Bild-Kunst 2023)

Kestel 1988: Fritz Kestel, Walter Hege (1893–1955). „Rassekunstphotograph“ und/oder „Meister der Lichtbildkunst“?, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 8, 1988, H. 29, 65–75.

Kestel 1993: Fritz Kestel, *Walter Hege's Bamberger Reiter. Die Skulptur des hl. Königs Stephan I. von Ungarn im Bamberger Dom als Katalysator fotogeschichtlicher und kunsthistorischer Forschung*, Diss. TU Berlin 1993, Microfiche Marburg 2001.

Kestel 1994: Fritz Kestel, Walter Hege (1893–1955): „Race Art Photographer“ and/or „Master of Photography“?, in: Helene Roberts (Hg.), *Art History through the camera's lens*, Amsterdam 1995, 283–313.

Kestel 2016: Fritz Kestel, Zement. Das Nachleben des Bamberger Reiters, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 4, 2016, 65–80.

Koschnitzki 1993: Rüdiger Koschnitzki, Walter Hege Filmographie, in: Beckmann/Dewitz 1993, 290–292.

Männig 2017: Maria Männig, *Hans Sedlmayr's Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln 2017.

Merseburger 2012: Peter Merseburger, *Theodor Heuss. Der Bürger als Präsident. Biographie*, München 2012.

Paul 2020: Gerhard Paul, *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des „Dritten Reiches“*, Göttingen 2020.

Probst 2022: Jörg Probst, *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*, Berlin 2022.

Sachsse 2012: Rolf Sachsse, Ideologische Inszenierungen. Fotografische Propaganda-Bücher von Staat, Partei und Militär, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.), *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Bd. 1, Göttingen 2012, 476–502.

Sahl 1991: Hans Sahl, „Und doch...“. *Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten*, Frankfurt a. M. 1991.

Schmölders 2000: Claudia Schmölders, *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, München 2000.

Später 2016: Jörg Später, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Berlin 2016.

Stamm, 2014: Karl Stamm, „Degenerate Art“ on the screen, in: Olaf Peters (Hg.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. Ausst.kat., München u. a. 2014, 196–205.

Ullrich 1998: Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998.

Ullrich 2001: Wolfgang Ullrich, Der Bamberger Reiter und Uta von Naumburg, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2001, 322–334.

Vignau-Wilberg 1993: Peter Vignau-Wilberg, Walter Heges Aufnahmen barocker Kunst, in: Beckmann/Dewitz 1993, 78–81.

Warnke 1998: Martin Warnke, Beschreibung von Dienstverhältnissen, in: *FAZ* vom 15.7.1998.

Winkler 2019: Willi Winkler, *Das braune Netz. Wie die Bundesrepublik von früheren Nazis zum Erfolg geführt wurde*, Hamburg 2019.

Wipfler 2022: Esther P. Wipfler, Autopsie der Kontinuitäten. Rez. der Ausstellung „Die Liste der Gottbegnadeten. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik“ im Deutschen Historischen Museum, Berlin, in: *Kunstchronik* 75/4, 2022, 162–168.

Wulf 1983: Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1983.

DR. FRITZ KESTEL
Zürich, Schweiz
Fritz_kestel@hotmail.com

Vorsicht: Höchst zerbrechlich!

Jacqueline Murray (Hg.)
The Male Body and Social Masculinity in Premodern Europe.
Centre for Renaissance and Reformation Studies. Toronto, CRRS Publications 2022. 297 S., 47 Ill.
ISBN 978-0-7727-1114-4. \$ 39.95

Im Zuge der hitzigen Genderdebatten der letzten Jahre hat sich insbesondere im englischen Sprachraum die Bezeichnung ‚fragile masculinity‘ etabliert: Damit wird die Beobachtung umschrieben, dass die jeweils vorherrschende Vorstellung vom ‚Mannsein‘ bereits durch kleinste Abweichungen zu zerbrechen droht. Die Bezeichnung selbst mutet zunächst wie ein Oxymoron an, da Männlichkeit im kulturellen Diskurs vor allem in ihrer tendenziellen Gewaltförmigkeit thematisiert wird. Bedenkt man jedoch, wie schnell bereits minimale Abweichungen oder ‚Fehltritte‘ zur Infragestellung der Männlichkeit führen können – oft reichen bereits zu enge und/oder auffällige Kleidung, eine von der Norm abweichende Körpersprache etc. –, so äußert sich

im Konzept der ‚fragile masculinity‘ ein unleugbares Faktum. Die zerbrechliche Konstitution der männlichen Geschlechtsrolle sowie deren strikte Überwachung sind allerdings keine neuen Phänomene, sondern durchziehen die Geschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Die eingrenzenden Parameter, die bestimmen, was als ‚männlich‘ erachtet wird und was nicht, variieren dabei stark und richten sich nach dem jeweiligen zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext. Ebendieser komplexen Thematik ist der von Jacqueline Murray herausgegebene Tagungsband *The Male Body and Social Masculinity in Premodern Europe* gewidmet, der aus der internationalen Konferenz *Masculinities in the Premodern World: Continuities, Change, and Contradictions* (Toronto Renaissance and Reformation Colloquium, 12.–14.11.2020) hervorgegangen ist und der vor allem kultur- und sozialhistorische Überlegungen präsentiert.

Wie der Titel der Publikation andeutet, widmen sich die zehn darin enthaltenen Aufsätze dem vormodernen Europa, wobei sich der Großteil der Autor*innen mit der italienischen Renaissance beschäftigt. Die Beiträge, denen ein knapper Einführungstext Murrays vorangestellt ist, sind in zwei Kapitel mit jeweils fünf Texten aufgeteilt: Während es in *Imperfect Bodies: Gender and Social Liminality* vorrangig um die Bruchstellen idealer