

Anna Isabel Holert

Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus

Die Bilder des Mythos müssen die unbemerkt allgegenwärtigen dämonischen Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kräfte deutet: und selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebenen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt.¹

Die von staatlicher Seite erwünschte Kunstproduktion im nationalsozialistischen Deutschland unterlag – nachdem die Politik der persönlichen Vorlieben einzelner Führungspersonen beendet war² – allein propagandistischen Erwägungen. Der Machtanspruch des Systems, die Ausschließlichkeit seiner Weltanschauung sowie das Selbstverständnis Deutschlands als Kulturnation waren dafür verantwortlich, dass der Kunst eine derart große Bedeutung und prägende Kraft zuerkannt wurde. Auf dem Gebiet der Kunst wurde ein weitläufig wahrnehmbarer und medienwirksamer Stellvertreterkrieg inszeniert, an dessen Ende die symbolische Gesundung Deutschlands, die Geburt der nationalsozialistischen Kunst stand beziehungsweise stehen sollte. Inhalte und Form der gewünschten Kunst generierten sich aus einem Konglomerat von konservativer Lobbypolitik, Massentauglichkeit und Weltanschauung. Die Argumentation zur Durchsetzung des Wandels in der Kunst stütze sich öffentlichkeitswirksam auf die Weltanschauung³ bestehend aus völkischem Gedankengut und nationalsozialistischer Rassentheorie, die zusammen ein in sich geschlossenes Welterklärungsmodell bereithielten.

Die propagandistische Indienstnahme der Künste machte innerhalb des Regimes eine rigide Kulturpolitik notwendig, welche die politischen Haltungen und Ziele umsetzte. Im Vordergrund stand die Behauptung der politischen Notwendigkeit einer Volkskunst, mit

welcher die Vorschriften für die Künste legitimiert wurden. Die Konzeption des dominanten Gemeinschaftsgedankens in der nationalsozialistischen Weltanschauung wurzelte im völkischen Gedankengut. Dieses entstand als Teil der europäischen Reaktion auf die weltbürgerlichen Egalisierungskonzepte der französischen Revolution von 1789 und der napoleonischen Eroberungspolitik. Das Ende des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation 1806 beförderte den Durchbruch eines deutschen Nationalbewusstseins. Die zunehmende ideologische Abgrenzung von anderen europäischen Nationen führte zu einer Polarisierung zwischen römischen und germanischen Staatsgedanken und zu einer ersten Typisierung des Germanen: „[...] bieder, treu, gemütvoll, eingebunden in größere Gemeinschaften, in Volk, Sippe und Gefolgschaft ist der Germane, weil der Römer juristisch-advokatisch und ökonomisch-händlerisch begabt, nüchtern und individualistisch ist.“⁴ Die Wertschätzung deutschen Volkstums und die Konzeption der völkischen Schicksalsgemeinschaft fand in den Folgejahren ihre Ausprägung in der Betonung der eigenen völkischen Kultur und deren vermeintlicher Pflege durch die unteren Volksschichten.

Der Wirtschaftsaufschwung der Gründerjahre 1871/72 hinterließ nach anfänglicher Euphorie eine Zivilisationsmüdigkeit, die ein Sehnen nach der Vergangenheit in Gestalt nationaler Identifikationsmuster auslöste.⁵ Die Umriss verlorenen Wertvorstellungen wurden vor allem kulturgeschichtlich determiniert: Die Periode der Weimarer Klassik wurde – als mutmaßlicher Höhepunkt deutscher Kulturgeschichte – zurückgesehen, so auch die Innerlichkeit der Romantik. Germanische Mythologie und deutsche Heldensagen, wiederbelebt z.B. durch ihre Verarbeitung in Opern Richard Wagners, stießen infolge der Heroisierung der eigenen Kultur- und Religionsgeschichte wieder auf Interesse. Diese eklektische Rezeption der eigenen Kulturgeschichte bediente die Sehnsucht nach kultu-

reller Größe mit einem Gefühl kultureller Erhabenheit. Julius Langbehn propagierte in seinem erfolgreichen Buch *Rembrandt als Erzieher* die geistig-kulturelle Erneuerung im völkischen Sinne und gab als Leitfaden Provinzialismus und Volkstümlichkeit an, denn „[...] der rechte Künstler kann nicht lokal genug sein.“⁶ Das völkische Gedankengut förderte in seiner Idealisierung des einfachen, hingebungsvollen und erdverbundenen Lebens die Ausformung nationaler Moralvorstellungen.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde der national-völkische Gedanke durch die gehobene Populärliteratur aufgegriffen und verbreitet. Das politisch und gesellschaftlich einflussreichste Werk dieser Auffassung war Houston Stewart Chamberlains *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Das völkische Gedankengut in Form einer neugermanischen Religion erschien hier als eine Art erkenntnistheoretischer Idealismus. Nicht nur die moralischen Ansprüche, die aus der Heroisierung der eigenen Geschichte resultierten, sondern vor allem die zwiesgespaltenen regenerativen/modernistischen politischen und gesellschaftlichen Vorstellungen, welche als Hoffnung in diese Art Mythos gesetzt wurden, verwandelten das völkische Gedankengut innerhalb der nationalsozialistischen Weltanschauung zu einem erklärenden „Vulgäridealismus“⁸, mit dem ein zentraler, dem deutschen Idealismus entlehnter Erlösungsgedanke verknüpft war: „German idealist ethics reaffirmed the Christian view that the pursuit of material happiness is unworthy of the human spirit. The proper goal of human endeavor is the moral perfection of the soul.“⁹ Mangelnde Moralität diene als Begründung kapitalistisches Erfolgsstreben abzulehnen.

Die Fokussierung Chamberlains und anderer zeitgenössischer Autoren auf die arische Rasse fand Anklang bei den Nationalisten der 1919 gegründeten Deutschen Arbeiter Partei (DAP). Das völkische Primat der eigenen National- und Regionalkultur wurde durch die im 19. Jahrhundert aufkommende Rassenlehre ergänzt: Der essayistische Ansatz Chamberlains wurde aufgegriffen und um Ergebnisse der Rassenforschung erweitert. Einer der erfolgreichsten Publizisten dieser Theorien war der Germanist Hans F.K. Günther, welcher von der Rassenlehre ausgehend, kulturelle, politische und gesellschaftliche Erscheinungen

herleitete.¹⁰ In seiner *Rassenkunde des deutschen Volkes*¹¹ von 1922 trifft in der Beschreibung der psychologischen und physiognomischen Beschaffenheit der Rassen völkisches auf „nordisches“¹² Gedankengut. Der Anspruch auf die Vorherrschaft „nordischer“ Menschen ist darin implizit.

Die Positionierung des Ariers an der Spitze der Menschheit war geeignet, den gebrochenen Nationalstolz zu kitten; Die Kategorisierung nach Rassen bekämpfte mangelndes Zugehörigkeitsgefühl innerhalb der Gemeinschaft.

Um die Einwohner eines Landes zu einem Volk, das ist: zu männlicher Lebensführung, zu erziehen, muß man ihnen den Volksgedanken schaffen, den verpflichtenden, schöpferischen Glauben, zu dem sich alle freudig und stolz bekennen wollen, den mittleren Inbegriff, der tüchtig macht. Ob auch der einzelne Hochtrachtende im Volk über einen solchen mittleren Inbegriff hinauswachsen – erfüllen, ausfüllen, muß er ihn doch, wurzeln muß er doch in ihm, wenn er höher wachsen will.¹³

Der neue Volksgedanken fasste die unterschiedlichsten Interessen zusammen: Die Arbeiterschicht erwartete Schutz vor rein kapitalistischen Interessen und einen Wirtschaftsaufschwung, die Mittelschicht baute auf die Festigung und Rückgewinnung der sozialen Hierarchien unter Vorspiegelung einer egalitären Rassegemeinschaft. Es sollten „[...] nicht mehr Deutsche gegen Deutsche, sondern Deutsche gegen Nichtdeutsche (Juden) stehen.“¹⁴ Der Klassenkampf wurde zum Rassenkampf umgedeutet.

Durch die unentschlossene Mischung aus Modernität und Tradition schien das nationalsozialistische Programm geeignet, den deutschen Nationalstolz nach verlorenem Weltkrieg wiederaufzurichten, Politik und Wirtschaft zu reformieren, ebenso aber traditionelle Werte auferstehen zu lassen. Hitler selbst bezeichnete sich als „konservativsten Revolutionär der Welt“.¹⁵ Kulturpolitische Bestrebungen zielten einerseits auf ein regressives Anknüpfen nationalsozialistischer Malerei an die Kunst des 19. Jahrhunderts, andererseits wurden in der Filmindustrie jedoch Großprojekte gefördert, die in ihrem modernen technischen und finanziellen Aufwand beispiellos waren. Propagandistische Maßnahmen waren darauf ausgerichtet,

den Geschmack der Mehrheit zu treffen und durch ihre Totalität zu beeindrucken.

Die „Idee des idealen Volkstums“, deren Konzept auf die Evokation eines Zusammengehörigkeitsgefühls im Sinne völkischer Gemeinschaft abzielte, legitimierte gleichzeitig die Diktatur und stellte die Weichen für eine autoritäre Kulturpolitik.

Es [das Führerprinzip] wurzelt in der Staatsautorität des völkischen Staates, d.h. in einer Gemeinschaftsethik. Die Idee der Gemeinschaft, die Idee des „Wir“ als Ganzheit eines Volkes bildet die politische Kraft des Führerstaates.¹⁶

Die Funktionalisierung der Kunst im Nationalsozialismus

Dem Philosophen Odo Marquard zufolge, existieren zwei Situationen, in denen die Künste vollständig dem Dienst der Politik unterstellt werden: „Da ist [...] der Staat und die Möglichkeit, daß die Kunst – statt sich ungebunden zu ästhetisieren – die Rolle der politischen Repräsentation des Staates übernimmt [...]“¹⁷ und „[...] die Revolution und die Möglichkeit, daß die Kunst – statt sich ungebunden zu ästhetisieren – die Rolle ihrer politischen Repräsentation als Instrument der revolutionären Weltverbesserung übernimmt.“¹⁸ In beiden Fällen werden der Kunst eine Vielzahl von Methoden und Funktionen zugesprochen und auferlegt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Varianten besteht in der erwünschten Wirkung der Kunst auf den Betrachter. Wird die Kunst zu Repräsentationszwecken eingesetzt, so dient sie der Sichtbarmachung staatlicher Maxime und – in dem Anspruch, die Realität wiederzugeben – der Beeinflussung der Betrachter. Die vereinnahmte Kunst illustriert das Selbstverständnis und dient der Festigung und Untermauerung der Herrschaft. Im Nationalsozialismus war dies der Fall. Als 1934 die „nationalsozialistische Revolution“ für abgeschlossen erklärt wurde, sollte beziehungsweise musste ihr Erfolg in allen öffentlichen Bereichen und vor allem anhand der Kultur sichtbar gemacht werden.

Die kulturpolitische Vorarbeit zur Verbreitung des völkisch-nationalen Gedankenguts leistete seit 1927 Alfred Rosenberg mit der *Nationalsozialistischen Ge-*

sellschaft für deutsche Kultur – nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft, welche sich 1929 in *Kampfbund für deutsche Kultur* umbenannte, um sich von der NSDAP zu distanzieren. Diese Gesellschaft rekrutierte, bevor sie 1929 an die Öffentlichkeit trat, Mitglieder, welche „[...] besonders auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft [...]“¹⁹ eine Rolle spielten und sich der Zielsetzung verpflichteten, eine „[...] gemeinsame geistige und willenhafte Grundlage zu schaffen, um von ihr aus das lebendig wertvolle Alte zu verteidigen, aber vor allem um Luft und Raum zu erkämpfen für das kommende Geschlecht.“²⁰ Das Archiv der NSDAP führte den *Kampfbund* seit seiner Gründung als parteiliche Organisation und beurteilte ihn als repräsentatives kulturelles Prestigeprojekt.

Dem *Kampfbund* gelang es öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen, die bis dato anderen derartigen Kulturorganisationen verwehrt geblieben war. Bereits 1930 erreichte der *Kampfbund* die erste Entlassung eines Museumsleiters in Zwickau. Durch den Zulauf aus völkischen, patriotischen und deutsch-regenerativen Kulturverbänden versammelte die Vereinigung bald die reaktionären Teile der nationalen Intelligenz, mit deren Einfluss die Verfolgung moderner Kunst ausgedehnt werden konnte. Im Laufe des Jahres 1931 wandelte sich der *Kampfbund* zu einer Massenorganisation und verzeichnete nun auch zahlreiche Mitglieder aus der Mittelschicht. Zu dieser „geistigen Mobilisierung“²¹ hatten nicht zuletzt Vorträge im Stil Paul Schultze-Naumburgs durch plakative Vergleiche moderner Kunst mit psychischen und physischen Krankheitsbildern beigetragen. Der Gebrauch medizinischen Vokabulars, welches zur Diffamierung der Bilder eingesetzt wurde, resultierte aus dem Glauben an die gesunde „biologische Abstammungsgemeinschaft“²². 1932 wurde die tatsächliche Zugehörigkeit des *Kampfbundes* zur NSDAP offenbart und auf weitere kulturelle Organisationen innerhalb der Partei verzichtet. Seine Aufgabe, „[...] den nationalsozialistischen Gedanken in Kreise zu tragen, die durch Massenversammlungen im Allgemeinen nicht gefaßt werden können [...]“²³, hatte der *Kampfbund* erfüllt. Nach der Gründung der Reichskulturkammer 1933 und der Einsetzung von Joseph Goebbels als leitendem Minister wurde der *Kampfbund für deutsche Kultur* als poli-

tisch wirkungslos eingestuft und in die Organisation *Kraft durch Freude* eingegliedert.

Die Reichskulturkammer bildete eine kulturelle und ausstellungspolitische Kontrollinstanz ohne deren Mitgliedsausweis kein künstlerischer Beruf ausgeübt werden durfte. Mit diesen Maßnahmen war anfangs die Hoffnung auf einen eigendynamischen Stilwechsel in den Künsten verknüpft. Erst mit der Feststellung, dass sich die Richtung in der Malerei von der Moderne weg zum erwünschten nationalsozialistischen Genrebild nicht von selbst änderte, folgten ab ca. 1937 Beschlagnahmungs- und Vernichtungsaktionen moderner Kunst in den Museen.²⁴

Über die Ausrichtung der offiziellen Kunst gab es indes zwischen 1933 und 1935 innerhalb der Partei noch divergierende Ansichten. Moderne Malerei, vor allem der Expressionismus, hatte in Joseph Goebbels und dem NS-Studentenbund²⁵ noch bis 1935 Fürsprecher, wurde jedoch später als „entartete“ Kunst verfolgt. Der von Alfred Rosenberg – ab 1934 „Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ – favorisierten völkisch-religiösen Richtung erteilte Hitler 1934 eine deutliche Absage: Rosenbergs Hauptwerk *Der Mythos des 20. Jahrhunderts, Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit* sei „Abgeschriebenes, zusammengekleistertes, ungereimtes Zeug! Schlechter Chamberlain mit einigen Zutaten!“²⁶ Der Staat müsse sich

[...] verwehren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen eine „theutsche Kunst“ mit H geschrieben aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellung der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtenden Erbteil für die Zukunft mitgeben zu müssen.²⁷

Die Ablehnung richtete sich vor allem gegen von Rosenberg favorisierte Münchner Künstlerkreise um den nationalsozialistischen Künstler Hugo Höppener, genannt Fidus, deren Gemälde von Hitler als altmodisch und provinzialistisch empfunden wurden: Der Nationalsozialismus beruhe vielmehr auf „[...] blutsmäßig fundierten Erkenntnissen, nicht auf altertümlichen Überlieferungen [...]“²⁸, und dies solle auch für die Kunst gelten.

Nach einer Regulierung des Kompetenzenstreites zwischen Rosenberg und Goebbels, waren sowohl moderne, als auch völkisch-regenerative Stilrichtungen in der Malerei durch Hitler zugunsten „rassischer“ Varianten²⁹ abgelehnt worden. Goebbels und Rosenberg wurden auf ihren Ämtern belassen, um sich weiterhin gegenseitig zu justieren. Die auf der ersten staatlichen Ausstellung im Haus der Kunst in München präsentierten Bilder bezogen und generierten ihre Inhalte letztlich aus Rassentheorie und völkischem Gedankengut, bezogen sich offiziell aber auf keine direkten Vorbilder. Der künstlerischen Moderne war spätestens 1936 jede öffentliche Entfaltungsmöglichkeit entzogen.

Für die anfängliche Stagnation nationalsozialistischer Kunstpolitik machte Hitler auf dem Parteitag der NSDAP 1937 die Kunstkritik verantwortlich: „[...] eine fortwährende Anwendung des Wortes „Kitsche“ auf eine gut gewollte anständige Mittelleistung [...]“³⁰ diskreditiere die Kunstwerke. Stattdessen solle die „[...] natürliche Auffassung über das Wesen und die Aufgaben der Kunst [...]“³¹ richten. Das noch im selben Jahr erlassene Verbot der Kunstkritik sollte für Absicherung dieses kulturpolitischen Kurses sorgen und wurde mit der Eindämmung „jüdisch-kapitalistischer Meinungsmache“ begründet, welche nur auf einen hohen Verkaufswert abziele. Das Spektakel um die Ablehnung moderner Kunst fand Zustimmung in weiten Kreisen der Öffentlichkeit.³² Unter dem Schlagwort „entartete Kunst“ wurden die Weichen für umfassende Propaganda-Aktionen gestellt.

Ausgehend von der „Lebensraumdoktrin“ galt vornehmlich die jüdische Bevölkerung aufgrund ihrer „Heimatlosigkeit“ als ein Volk, welches sich fremde Kultur aneigne, sie infiltrierte und zerstöre.³³ Die durch das Judentum initiierte Moderne könne demnach keine Kunst nach nationalsozialistischer Definition hervorgebracht haben:

Denn niemals kann man die Kunst vom Menschen trennen. Das Schlagwort, daß gerade sie international sei, ist hohl und dumm. [...] Es ist das Zeichen der grauenhaften geistigen Dekadenz der vergangenen Zeit, daß sie von Stilen redete, ohne ihre rassischen Bedingtheiten zu erkennen.³⁴

Auch der Marxismus strebe eine „[...] Internationalisierung aller Kulturgebiete, vor allem der Kunst an [...]“³⁵, um das Nationalgefühl anderer Völker zu zerstören und so die Macht über sie zu erlangen. Der Internationalismus des vormals „marxistisch-demokratisch-parlamentarisch“ regierten Deutschlands habe darüberhinaus eine „Schwächung des deutschen Volkskörpers“ hervorgebracht, die nur durch das Wiederaufleben nationaler Kultur überwunden werden könne.³⁶ In der nationalsozialistischen Polemik wurde den unterschiedlichen politischen und ideologischen Feinden des Systems und ihren kapitalistischen Zielen eine gemeinschaftliche Verschwörungsabsicht unterstellt.³⁷ Dies sollte auf eine weit reichende Resonanz in der Bevölkerung stoßen und den politischen Kurs sichern – wer sich zum Nationalsozialismus bekannte, akzeptierte alle Gegner des Systems als Feind. Somit war die weitere politische Verfolgung der Moderne legitimiert.

Das Entfachen von Aggressionen gegen moderne Kunstrichtungen mit Hilfe politischer Feindbilder stellte den ersten Schritt nationalsozialistischer Kunstpolitik dar.³⁸ Er lieferte die Basis für eine Umwandlung der Künste zu einem manipulativen Werkzeug im Dienst parteilicher Vorstellungen. Die Verknüpfung der abgelehnten Stile mit den politischen Feindbildern ersetzte, bis auf die Nennung einiger nachahmenswerter Vorbilder, eine konkrete Definition des anzustrebenden Stils.³⁹ In Opposition zu einem diffamierten, „entarteten“ Erscheinungsbild, musste sich die neue Kunst durch all das auszeichnen, was der Moderne aberkannt wurde.

Die Themen der bildlichen Darstellung wurden durch die nationalsozialistische Weltanschauung diktiert. Sie mussten sinngemäß die Maximen aus Blut- und Boden-Dualismus und Rassentheorie verkörpern, welche auch in anderen Bereichen der Propaganda zum Tragen kamen. In der politischen Vereinnahmung der Kunst zeigte sich der totalitäre Machtanspruch. Inhalte nationalsozialistischer Weltanschauung wurden durch die Kultur anschaulich und so für den Rezipienten greifbar gemacht.

Denn unsere germanische Weltanschauung ist eine transcendente und unsere Religion eine ideale, und darum bleiben beide unausgesprochen, unmittelbar, den meisten Augen unsicht-

bar, den meisten Herzen wenig überzeugend, wenn nicht die Kunst mit ihrer freischöpferischen Gestaltungskraft – d.h. die Kunst des Genies – vermittelnd dazwischen tritt.⁴⁰

Nationalsozialistische Künstler sollten das „[...] Auslesevorbild des nordischen Menschen gestalten [...]“⁴¹, für welchen Vorbilder gesucht wurden, die „arische“ Attribute und kulturelle Blüte gleichermaßen verkörpern konnten. Auf der Suche nach einem heroischen Menschenbild war die machtpolitische Ausstrahlungskraft einer Epoche entscheidend. Es schien angesichts der wenig zufrieden stellenden Ergebnisse in der Malerei⁴² geeigneter, „[...] Gutes nachzuahmen, als neues Schlechtes zu produzieren.“⁴³ Das antike Griechenland und das Römische Reich wurden als politisches und kulturelles Erbe, welches die Diktatur Hitlers antrat, erwählt, denn „[...] die vorliegenden intuitiven Schöpfungen dieser Völker [könnten] heute als Stil ohne Zweifel ihre erziehende und führende Mission erfüllen.“⁴⁴ Wichtige Faktoren für die Inanspruchnahme dieser Vorbilder waren ihre politische Macht, Aspekte ihrer Staatensysteme wie auch ihre Kultur und deren historische Zeugnisse, welche Jahrhunderte überdauert hatten. Als Beleg dieser Stammbaumlinie diente die Rassentheorie, der zufolge die Griechen „arischen Blutes“ gewesen seien.⁴⁵ Schultze-Naumburg berief sich beispielsweise auf Homers Beschreibungen der Götter, denn „[...] außer der nordischen Rasse findet sich auf der ganzen Welt keine weitere hochgewachsene, schmalgesichtige Menschenart, die blond und blauäugig ist.“⁴⁶

Das Dritte Reich machte mit dieser Rezeption seinen pathetischen Ewigkeitsanspruch geltend: „Selbst wenn ein Volk erlischt und Menschen schweigen, dann werden die Steine reden, solange es andere Völker gibt mit annähernd gleichem kulturellen Vermögen.“⁴⁷ Für die Bildkunst galt es deshalb, unter „[...] Rückbesinnung des deutschen künstlerischen Schaffens auf die bleibenden Triebkräfte der Kunst [...] das Ewigwahre, das Ewigschöne und das Ewigerhabene in den einer Zeit gemäßen Ausdrucksformen vollendet in Erscheinung zu setzen.“⁴⁸ Neben den Bauwerken der Griechen und Römer diente lange auch die Epoche der Gotik als Projektionsfläche für neue Leitbilder von Kollektivität, Innerlichkeit und Religiosität.⁴⁹ Hitler lehnte die Vorbildfunktion der christlichen Kultur des

Mittelalters sowie der frühgermanischen Hochkultur u.a. in Folge seiner Rezeption von Nietzsches *Anti-christ* jedoch ab.⁵⁰

Ein anderer Aspekt nationalsozialistischer Kunstpolitik war die Orientierung an bürgerlichen Kunsttraditionen des 19. Jahrhunderts. Die Kunst der Moderne wurde ausgeblendet und somit vorindustrielle Zustände dem Anschein nach wiederhergestellt. Der Rückgriff auf Stile des 19. Jahrhunderts diente insbesondere der psychologischen Stärkung des Mittelstands, denn das „[...] nationale Minderwertigkeitsgefühl dieser Schicht müsse über eine Stärkung des kulturellen Selbstbewußtseins zum Stolz und zu einer neuen Stärke geführt werden.“⁵¹ Der Beginn der künstlerischen Moderne hatte nach dem Verlust an wirtschaftlicher Macht, auch den Verlust der kulturbestimmenden Rolle des Mittelstandes eingeläutet. Die scheinbare Rückkehr zur Genremalerei, welche die Aufnahme der Schwerpunkte nationalsozialistischer Weltanschauung in die Malerei begünstigte, konnte vom Bürgertum als Reinstallation in seinen früheren sozialen Status aufgefasst werden.

Der Nationalsozialismus machte sich die Diskrepanz zwischen der akademischen Gattungsmalerei und den nationalsozialistischen Themen zunutze: Im 19. Jahrhundert ging von der populären Genremalerei ein Wirklichkeitsanspruch aus, der sich auf die liberal-humanistischen Ansichten des aufgeklärten Bürgertums stützte. Die Malerei spiegelte die Ansichten des „Meinungsführers“ wider.⁵² Die Gattungen im Nationalsozialismus wurden ebenfalls vom herrschenden Interpreten der Realität, der Regierung, festgelegt. Auf diese Weise beanspruchte die Weltanschauung des Dritten Reiches in den Bildern die Wahrheit, doch der humanistische Gedanke wurde nun durch den völkischen und sozial-darwinistischen verdrängt.

Zur Motivation und Hinlenkung auf einen parteikonformen Stil wurden Aspekte der nationalsozialistischen Weltanschauung bemüht, um den durch die Partei vertretenen „neuen Auftraggeber“, das Volk, zum Inhalt und Ziel der geforderten Kunst zu erklären. Als Ausdruck der Bemächtigung des Volkes musste es eine einheitliche Volkskunst geben. Im Zuge außenpolitischer Abgrenzungen wurde zudem eine Bedrohung des Volkes behauptet: Die unerwünschte Kunst sei ein zersetzendes Kriegsmittel des politi-

schen Gegners, was die Neuschaffung einer nationalen Volkskunst zur Verteidigung der eigenen Kulturgemeinschaft notwendig mache, um so den Feind auch auf politischem Terrain zu besiegen. Eine an der Ideologie ausgerichtete, uniforme Stilrichtung in der bildenden Kunst schien als Zeichen der Rückkehr zu nationaler Stärke notwendig, und war innenpolitischer Repräsentation dienlich. Der Sieg über die feindliche moderne Kunst konnte sich als sichtbarster Ausdruck von Ablehnung und Überwindung vermeintlich sozial-separatistischer Entwicklungen offenbaren.

Der anfänglich mangelnde Erfolg der kulturellen Entwicklungen führte zum Verbot von Kunstkritik und zur Errichtung zentralistisch organisierter Kontrollinstanzen. Durch die Weltanschauung wurden – ausgehend von politischen Interessen – inhaltliche und formale Richtlinien für die Künste festgelegt, welche freies künstlerisches Schaffen in der Öffentlichkeit unterbanden. Dem Vorwurf der Volksfeindlichkeit und Entartung ausgesetzt, wurden inkonforme Künstler verfolgt und ihr weiteres künstlerisches Schaffen unterbunden. Der nationalsozialistische Staat errichtete damit sein kulturelles Monopol. Analog ergab sich die Rolle des regimetreuen nationalsozialistischen Künstlers als parteilichem Funktionär und Mitglied des Volkes, welcher die Weltanschauung auf die Malerei übertragen sollte. Die neuen Inhalte der Bilder wurden aus der Rassentheorie generiert, aus völkischem Gedankengut extrahiert und als physische und psychische Charakteristika darzustellender Personen determiniert.

Durch die Instrumentalisierung der Kunst und die Kontrolle des kulturellen gesellschaftlichen Lebens übte die NSDAP starken Einfluss auf die Betrachter aus. Die verschiedenen Komponenten aus Rassentheorie und völkischem Gedankengut boten innerhalb der weltanschaulichen Logik und der zeitgenössischen Politik neu definierte Identitäten für verschiedene gesellschaftliche Gruppen. Die künstlerische Umsetzung dieser Muster diente als Beleg für die Volksverbundenheit von Kunst und Künstler. Mit der Inanspruchnahme der erzieherischen Qualitäten der Kunst zielte die Partei auf die Sanktionierung politischer Handlungen: Die Realitätswahrnehmung der Betrachter sollte durch die Kunst beeinflusst und parteikonform ideologisiert werden.

Die Forderung nach der *Volkesverbundenheit* der Künste ergab sich aus dem Gesellschaftssystem, welche das Volk zur regierenden Instanz erklärte. Künstler mussten notwendigerweise *regimetreu* arbeiten, da sie innerhalb des Volkskörpers verortet wurden. Die Künste selbst sollten als Zeichen ihrer Volksverbundenheit staatskonforme weltanschaulich determinierte *soziale Identitäten* vermitteln.

Diese drei Bedingungen lassen sich aus den kulturpolitischen Verordnungen im Nationalsozialismus extrahieren. Ebenso geben diese Prämissen Aufschluss über das kunstimmanente *Identifikationspotential*, welches die strategische Beeinflussung der Rezipienten näher beleuchtet, wie auch über die Umsetzung der nationalsozialistisch determinierten Wahrheit in der Kunst im Verhältnis zu zeitgenössischer *Realität*.

Volksverbundenheit

Die Formulierung eines Volksbegriffs wurde in Deutschland Nenner der Rasse gebrochen und u.a. durch die Niederlage im ersten Weltkrieg motiviert, in welchen radikal-nationale Kräfte im wilhelminischen Kaiserreich bereits die Hoffnung auf eine territoriale Machtexpansion des deutschen Reiches gesetzt hatten. Ausgelöst worden war diese Sehnsucht u.a. durch die Angst vor den weltbürgerlichen Egalisierungskonzepten französischen Vorbilds und mündete in national-konservative und antimodernistische Affekte.

Von den Nationalsozialisten wurde dieses Volksverständnis aufgegriffen, weiterentwickelt und politisch instrumentalisiert. Ihr Handeln wurde als ein Handeln im Namen des Volkes legitimiert. Der hohe erzieherische Stellenwert, welcher der Kultur beigemessen wurde, legte es nahe, eine „Volkskunst“ zu fordern. Der staatliche Anspruch auf die Volksverbundenheit der Künste war als Vorgabe an die Künstler zu verstehen, ihre Bilder für das Volk formal und inhaltlich zugänglich, „lesbar“, zu gestalten. Auch politstrategisch war der Ruf nach einer nationalen Volkskunst vorteilhaft: Er ließ den Eindruck demokratischer Verhältnisse entstehen und hob die Selbstachtung zahlreicher, bis dato kulturfremder Teile der Bürgerschaft an und diente so staatlicher Repräsentation und der

Beeinflussung der Massen. Der Volksbegriff wurde über den gemeinsamen Nenner der Rasse gebrochen:

Indem er [der Nationalsozialismus] die ihrer innersten Veranlagung nach zu dieser Weltanschauung gehörenden Menschen erfaßt und in eine organische Gemeinschaft bringt, wird er zur Partei derjenigen, die eigentlich ihrem Wesen nach einer bestimmten Rasse zuzuordnen sind.⁵³

Die „organische Gemeinschaft“ zeichnete sich durch die Zweckgebundenheit ihrer einzelnen Bestandteile, deren Abhängigkeit voneinander sowie durch die ihnen übergeordnete Gemeinsamkeit aus. Die Übertragung der nationalsozialistischen Auffassung vom Volkskörper auf die Kunst bewirkte das Entstehen eines Idealbildes von Mensch und Gemeinschaft, hielt aber die gesellschaftlichen Hierarchien aufrecht. Die unterschiedlichen, funktionsbezogenen Charakterisierungen einzelner Teile des Organismus ergaben sich aus politischen Überlegungen und wurden mit weltanschaulicher Symbolik im Bild umgesetzt.

Konkrete Vorstellungen vom neuen Volkskörper formierten sich zum einen aus dem völkischen Gedankengut, welches ein nostalgisches Sehnen nach den Wurzeln der Gemeinschaft, dem traditionsbewussten einfachen Leben beinhaltete. Die hieraus abgeleitete Idee des „gesunden Volkstums“ verkörperte das völkische Gemeinschaftsideal. Das Konzept bot ein Spektrum bildlicher Themen, welche sich z.B. mit dem Bauerntum und dem ländlichen Leben auseinandersetzten, um Traditionsbewusstsein und Zusammenhalt zu versinnbildlichen. In Verbindung mit der Rassentheorie ergab sich für die Malerei ein Code, der mit Hilfe vereinfachter rassischer Attribute für jeden Betrachter leicht zugänglich war. Der „arische“ Prototyp wurde im Bild zwar kaum anders als blond, blauäugig und hochgewachsen wiedergegeben, bot aber durch die verminderte Darstellung individueller Züge ein Identifikationsspektrum für die breite Masse der Bildbetrachter. Darüberhinaus wurden zur Abgrenzung einzelner Gruppen innerhalb der Rassegemeinschaft, Aspekte der „arischen“ Charakterisierung unterschiedlich gewichtet. So gaben Darstellungen von Soldaten mehr die geistigen, Darstellungen von Arbeitern mehr die körperlichen Ideale „arischen“ Wesens wieder. Der Weltanschauung entsprechend, wa-

ren die Motive nationalsozialistischer Kunst durch die „[...] deutsche Landschaft, den deutschen Mensch nordischer Prägung und das deutsche Denken, d.h. deutsche Weltanschauung und Gotterkenntnis [...]“⁵⁴ eindeutig festgelegt.

Dem Volk standen der Propaganda zufolge zahlreiche fremdrassige Feinde gegenüber, welche die Gemeinschaft vor allem auf kulturellem Gebiet bedrohten. Diesen Gegnern sei es gelungen, eine Entfremdung der Kunst und Kultur vom Volk herbeizuführen, um es seiner „stärksten Waffe“ zu berauben.⁵⁵ Der Hauptschuldige wurde im „jüdischen Monopolkapitalismus“ gesehen, welcher über die „Kunstvernarrung und damit die Kulturvernichtung“⁵⁶ das Ziel maximaler Gewinnsteigerung verfolge. Aufgabe der neuen Kunst war deshalb die Stützung beziehungsweise Formierung einer Volksgemeinschaft mit Hilfe ihrer Weltanschauung. Die notwendige Verbindung von Volk, Kunst und Weltanschauung ergebe sich aus der Rassenlehre:

Es haben daher zu allen Zeiten die Weltanschauungen nicht nur das Wesen der Politik, sondern auch das Bild des kulturellen Lebens bestimmt. [...] Denn niemals kann man die Kunst vom Menschen trennen. [...] Es ist das Zeichen der grauenhaften geistigen Dekadenz der vergangenen Zeit, daß sie von Stilen redete, ohne ihre rassischen Bedingtheiten zu erkennen.⁵⁷

Ohne die Einbeziehung des Rassegedankens, als des Volkes „[...] natürlichste, weil ihm angeborene und damit zukommende Lebensäußerung [...]“⁵⁸, werde „[...] eine Erneuerung der deutschen Kunst in artgemäßem Sinne nicht möglich sein.“⁵⁹ Die neue Kunst solle ewig und erhaben wie die „arische“ Rasse sein.

Aufgrund der heroisierenden Umschreibung des „arischen“ Wesens konnte die nationalsozialistische Gemeinschaftsdefinition auf Identifikationsbereitschaft im Volk stoßen. Die Durchdringung des Ausdrucks der Bilder mit der Weltanschauung suggerierte durch deren Betonung von Nationalstolz und Traditionsbewusstsein vor allem Überlegenheit. Die Künste konnten zur „mentalischen Kriegsvorbereitung“ beitragen, indem sie ihre Inhalte für die Massen verständlich präsentierten.

Die Form soll allgemein verständlich und klar sein. Der Inhalt soll zu allen sprechen. Der

künstlerische Inhalt aber steht im Dienst der weltanschaulichen Erziehung des Volkes. Die Kunst soll wieder wie früher eine Lebensmacht werden. Sie soll die Ideale des Volkes verkörpern. Sie soll die Symbole des Volkes neu prägen.⁶⁰

Der Anspruch auf die inhaltliche und formale Lesbarkeit nationalsozialistischer Kunst wurde damit begründet, „[...] daß alle Kunst, auch die höchste, einen Anklang im Volke finden muß.“⁶¹ Eine Bewertung der Kunst solle nur durch das Volk selbst, nicht durch Künstler oder Kritiker erfolgen.⁶² Für die Künstler sei es daher notwendig, den Maßstab ihres Schaffens zur Kreation einer ewigen Kunst sogleich „[...] im deutschen Volke, in seinem Wesen und Leben, seinem Gefühl, seinen Empfindungen, und ihre [die Kunst] Entwicklung in seiner Entwicklung [zu] sehen.“⁶³ Die Parteispitze ermutigte als Kritiker moderner Kunst aufzutreten um nicht als „Verschüchterter“ zu gelten, „[...] der einen so dummen oder frechen Unsinn geduldig aufnimmt [...]“.⁶⁴ Das Volk dürfe keine Erklärung benötigen, um etwas schön zu finden, vielmehr sei „[...] nur das wahre Kunst, was der einfache Mann des Volkes begreift und verstehen kann.“⁶⁵ In Ablehnung der künstlerischen Moderne wurde der Ausspruch Hitlers „Deutsch sein heißt klar sein!“⁶⁶ bemüht und oft im Zusammenhang mit der Volksverbundenheit der Kunst rekapituliert.⁶⁷ Folglich wurden jene Stilrichtungen akzeptiert, die „klar“, also lesbar und verständlich in der Form, und „deutsch“, d.h. mit der nationalsozialistischen Weltanschauung vereinbar, waren.

Kunst als Manifestation der Weltanschauung hätte in nicht-gegenständlicher Form ihr Ziel verfehlt und wäre schwerer kontrollierbar gewesen. Über die autoritäre Errichtung einer (fiktionalen) Gemeinschaft sollte die geistige Mobilisierung der Masse erreicht werden, um Feinde abzuwehren und politische Ziele zu verfolgen. Wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Eliten blieben davon unberührt. Die rassische Gemeinschaftsbasis schloss konsequent alles Fremdrassige aus, richtete sich politisch gegen Feinde im eigenen Land und stützte die Lebensraumdoktrin. Der Begriff des Volkes als Menschen gleicher Rasse offenbarte sich künstlerisch in „Feier und Repräsentation“⁶⁸ der Gemeinschaft.

Die Propagierung eines allen gemeinsamen Feindes

war ein gängiges Argument für den Zusammenschluss zu einer homogenen Gemeinschaft: Nur als Einheit könne das Volk gegen diesen Feind siegen. Die Behauptung, die Kunst sei dem Volk durch seine Feinde entzogen worden, diene dabei als Legitimation für die rigide Kulturpolitik. Die Gesundung der Kultur und die Orientierung der Kunst an den politischen Maßgaben wurden propagandistisch mit der moralischen und politischen Erlösung des Volkes gleichgesetzt. Gleichsam wurde der Sieg über den Gegner im „[...] erbitterten Säuberungskrieges gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung [...]“⁶⁹ 1937 nach erfolgreicher Initiierung der Kampagne „Entartete Kunst“ bereits angekündigt. Anhand der Künste konnte die Überwindung feindlicher Einflussnahme und eine Heilsgeschichte des Volkes exemplifiziert werden.

Zur historischen Legitimation kulturpolitischer Forderungen wurde das kunsthistorische Erbe nach spezifischen nationalen Merkmalen durchsucht. Die Rezeption verschiedener Kunstströmungen half dabei, die Volksverbundenheit der geforderten Kunst unter Berufung auf nationale Traditionen unter Beweis zu stellen sowie das Nationalgefühl der Bevölkerung zu stärken. Die Reanimation vergangener Epochen diene im Hinblick auf die Erschaffung einer Volkskunst zudem als Rechtfertigung im Umgang mit der Moderne: Ihre Produkte gerieten scheinbar in starken Gegensatz zu nationalen Traditionen.

Regimetreue

Hitler sah Politik und Kunst untrennbar miteinander verbunden: „Unserer Überzeugung nach gehören Kunst und Politik zusammen, wie nichts auf Erden zusammengehört. Alles, was an großen Kulturstätten erbaut worden ist, geschah unter einem bestimmten politischen Willen.“⁷⁰ Der Künstler wurde als Schöpfer eines Abbildes der Welt betrachtet, das nicht nur das Substrat einer Zeit einfangen sollte. Vielmehr war er dazu bestimmt, den Erfolg von Politik und Staatsführung für die Ewigkeit festzuhalten, um dem Staat Unsterblichkeit zu verleihen. Im nationalsozialistischen Kunstwerk sollte sich das „Dritte Reich“ über dessen Untergang hinaus für die Ewigkeit manifestieren. Zu

diesem Zweck werde, so Adolf Hitler, „[...] die politische Führung stofflich und tatsächlich die Voraussetzungen liefern müssen für das Wirken der Kunst.“⁷¹

Dem Künstler war durch die Nationalsozialisten die Rolle eines volksführenden Genies zugeordnet, der sein Formen- und Inhaltsrepertoire am Leben und Wesen des Volkes ausrichten sollte. Ihm wurden die Aufgaben zugeteilt, „[...] die Kunst wie früher zu einer Lebensmacht [...]“ zu formen und die „[...] weltanschauliche Erziehung des Volkes [...]“⁷² zu übernehmen. Ebenso wie Machthaber und Volk zueinander stünden, nämlich als Formgeber und Masse, sollte der Künstler als „begnadeter Sinngabe“ der Kunst fungieren, welche von Goebbels als ein Gebiet des Volkslebens beschrieben wurde, für welches die Staatsleitung die Führung beanspruche – wie für alle anderen Gebiete auch.⁷³

Indem so an die Integrität der Künstler appelliert und ihnen eine prestigeträchtige Bestimmung als Motivationsgrundlage gegeben wurde, sollte der Einzug der Weltanschauung in die Bildthematik beschleunigt werden. Auf der anderen Seite verortete der Anspruch an die Kunst, der „gemeinsamen Weltanschauung“ Ausdruck zu verleihen, den Künstler im Volk: Er solle „[...] sich einordnen in die großen Ziele der nationalsozialistischen Bewegung [...]“⁷⁴ und seine Wurzeln im Volk erkennen, um diesem zu dienen.

Sie [die Künstler] verstehen, daß es ihre Aufgabe ist, abzulassen vom rein artistischen Spiel, sich zu versenken in die seelischen Regungen des Volkes und diesen im künstlerischen Werk eine allen verständliche Erscheinungsform zu geben. [...] Wir bringen der neuen Bewegung als Morgengabe die Bereitschaft der deutschen Künstler, sich in des Volkes Dienst zu stellen und der neuen Gemeinsamkeit Ausdruck zu suchen.⁷⁵

Als Mitglied der Rassegemeinschaft, der „neuen Gemeinsamkeit“, sollte der Künstler in seinen Motiven den „arischen“ Wertekanon reproduzieren und der Kunst damit ewige Gültigkeit verleihen, um „[...] dem Staat des deutschen Volkes den kulturellen Stempel der germanischen Rasse als einem zeitlos gültigen aufzuprägen [...]“⁷⁶ Mit der Lokalisierung des Künstlers als Mitglied und schöpferischem Führer des Volkes konnten weltanschauliche Inhalte als kreative Visionen über den Zustand und die Zukunft Deutsch-

lands dargestellt werden.

Ziel dieser taktischen Einspannung der Künstler war auch hier die Wirkung auf den Betrachter. Weltanschauliche Botschaften erreichten die Rezipienten vor allem, in dem sie in zeitgenössisch relevante Motive einfließen. Hitlers Propagandaminister Goebbels nutzte diese subversive und erfolgreiche Form der Propaganda, bei der es

[...] sehr ratsam [ist], diese pädagogische Aufgabe zu verschleiern, sie nicht sichtbar zutage treten zu lassen, nach dem Grundsatz zu handeln, daß wir die Absicht nicht merken sollen, damit man nicht verstimmt wird. Das ist also die eigentlich große Kunst, zu erziehen, ohne mit dem Anspruch des Erziehers aufzutreten, daß sie zwar eine Erziehungsaufgabe vollführt, ohne daß das Objekt der Erziehung überhaupt merkt, daß es erzogen wird, wie ja das überhaupt auch die eigentliche Aufgabe der Propaganda ist. Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentlichen Elemente der Propaganda immer sichtbar zu Tage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.⁷⁷

Dieser Auffassung erfolgreicher Propaganda entsprechend, wurde durch die Korruption des Künstlers der regimetreue Ausdruck seiner Bilder gefördert. In den Augen der Öffentlichkeit wurde er als apostolischer Verkünder ewiger, rassischer Werte hofiert, inoffiziell jedoch zum Diener politischer Repräsentation degradiert.

Im Nationalsozialismus genossen die Künstler, trotz ihrer Indienstnahme, den dem bürgerlichen Geniekult entnommenen Status einer herausragenden kreativen Instanz. Dies sollte nicht nur ihrer Motivation dienen, sondern konnte auch als Beleg für die Fortsetzung kultureller Tradition betrachtet werden. Gleichzeitig stellte sich bereits vorab eine Aufwertung jedweder Kunstproduktion ein und räumte Kritik und Angriffsflächen aus dem Weg: Durch die Apotheose des Künstler sollte die Kunst unangreifbar sein.

Durch kulturpolitische Restriktionen wurde die Kunst unmittelbar systemkonform, vermochte jedoch mittels der Wahl der Bildinhalte und Themen ihr Anlie-

gen zu verbergen: Der darzustellende Lebensinhalt des Volkes – staatlich definiert und interpretiert – war ideologisch und an der erwünschten Wirkung der Kunst ausgerichtet. Im Falle erfolgreicher Propaganda erkannte der Adressat sich selbst als Teil eines solchen Bildes. Auf diese Weise konnten insbesondere heroisierende oder glorifizierende Botschaften bewusst oder unbewusst, vor allem aber bereitwillig aufgenommen werden.

Die geforderte Treue der Kunst zur Politik war somit doppeldeutig. Einerseits mussten die Künste den Herrschaftsanspruch des Regimes untermauern, indem sie Themen und Figuren darstellten, welche eine Herrschaft des Volkes suggerierten. Andererseits musste die Weltanschauung in den Bildern deutlich werden, um das System politisch und historisch zu positionieren und die Bevölkerung zu kämpferischer Stellungnahme zu bewegen. Regimetreu sollte die Haltung der Kunst in ihrem politischen Gehorsam und damit in ihrem Bekenntnis zum Volk sein.

Soziale Identität

Den politischen Bestrebungen folgend, war es nicht nur relevant eine lesbare Kunst zu schaffen, sondern auch die Bildinhalte so anzupassen, dass eine Identifikationsgrundlage für die Betrachter geschaffen wurde. Hierfür wurden Bildmotive gewählt, welche die Dargestellten symbolisch innerhalb der ideologie-immanenten Logik verankerten und ihnen neue soziale Identitäten vermittelten. Diese neuen Identitäten dienten der Eingliederung der Rezipienten in die so genannte Volksgemeinschaft. In der Malerei kommt die Intention, eine volksübergreifende Identität zu schaffen, deutlich erkennbar zum Ausdruck. Die Bilder bringen den ideologisch legitimierten Machtanspruch zur Geltung: Indem Aussehen, Gestus und Lebensumfeld dargestellter Personen der nationalsozialistischen Weltanschauung entsprechend angepasst wurden, wurden sie zu beweiskräftigen Trägern des Systems. Ziel der Wiedergabe der nationalsozialistischen (Gesellschafts-) Ordnung mit ästhetischen Mitteln war die ausschließliche und einprägsame Vermittlung neuer sozialer Identitäten durch die Kunst. Die Bilder, welche auf den nationalsozialistischen

Großen Deutschen Kunstausstellungen der Jahre 1941 und 1943 in München präsentiert wurden, zeugten aufgrund ihrer thematischen Schwerpunkte von einer Reanimation der Gattungsmalerei: In den Ausstellungen waren Kriegsszenen, Bauernbildnisse und Landschaften arkadischen Ideals, Kinderporträts, Arbeiterdarstellungen, zahlreiche weibliche Akte, antikierte Gesellschaften, Themen der griechischen Mythologie, Bilder antiker Bauwerke sowie Industriedarstellungen und Porträts höherer Funktionäre und ihrer Gattinnen zu sehen.⁷⁸ Durch die verschiedenen Gattungen wurden nicht nur verschiedene Interessengebiete berührt und der weit reichende Erfolg der Politik propagiert, sondern auch ein weit gefächertes Identifikationsangebot für die Rezipienten geschaffen.

Der Nationalsozialismus benötigte eine Kunst, welche die Grundzüge seiner Weltanschauung reflektierte, war sie doch dazu berufen worden „[...] Kündlerin deutscher Art und deutschen Wesens [...]“⁷⁹ zu sein. Zu diesem Zweck wurden Bildinhalte idealisiert und Personen auf der Leinwand zu sinnbildlichen Prototypen nationalsozialistischer Ideale und Ideen stilisiert.

Das Wesen ihres [die Kunst] Wirkens liegt nicht in der rein beschaulichen Wiedergabe des Inhalts und Ablaufs als vielmehr in der eindrucksvollen Demonstration der Kräfte und Ideale eines Zeitalters, mögen diese nun religiöser, kultureller, politischer Herkunft sein, oder mögen sie aus einer neu gewonnenen Gesamtschau stammen, die ihre Wurzel in der Erkenntnis eines ewigen Gesetzes hat, das den Menschen als Theorie vielleicht verborgen geblieben war, als unbewußte oder geahnte Kräfte ihn aber in seinem ganzen Dasein und seinem Lebenskampfe stets beherrschte.⁸⁰

Die „Demonstration der Kräfte und Ideale“ des Nationalsozialismus trat in der Harmonie der Szenen sowie in der Schönheit der Abgebildeten im Maßstab „arischer“ Körperlichkeit und Geistigkeit zutage. Feinddarstellungen oder Kritik fehlten in den Bildern der offiziellen Ausstellungen vollständig, da die Medien „[...] mit Ewigkeits- oder zumindest Galeriewert, wie Plastik und Malerei, frei bleiben [sollten] von Gestaltungen der absoluten Negativität.“⁸¹

Um die für Weltanschauung und Massenkulturpolitik wichtigsten Merkmale der neu verordneten Identitäten

herauszubilden und zu veranschaulichen, wurden Heroen geschaffen, welche bestimmte Wählerkreise ansprachen und als idealistische Vorbilder Anhänger im übrigen Volk finden konnten: Bauern, Arbeiter und Soldaten. Diese Trias war der Weltanschauung entsprechend Trägerin der Gesellschaft.⁸² Zudem diente sie der Exemplifikation verschiedenartiger Heldenhaftigkeit: „Arbeiter, Bauer und Soldat sind Motive, an denen sich das Heroische am besten abwandeln läßt.“⁸³

Der Bedeutungsträger für die völkischen Elemente der nationalsozialistischen Weltanschauung in der Malerei war der Bauer. Dem „Reichsnährstand“ angehörend, war seine offizielle Aufgabe die Versorgung der Nation. Er fungierte in Weltanschauung und Malerei als Symbol des einfachen, naturverbundenen und schicksalsergebenen Lebens. In zahlreichen Darstellungen entsprechen Werkzeuge, Arbeitsmethoden oder Kleider von Bauern nicht dem zeitgenössischen Stand. Damit reflektieren sie die romantischen Impulse im Dienste weltanschaulicher Verklärung.

Die Erneuerung der Kunst sollte vom Bauerntum ausgehen, da es „[...] vom Schutt der Systemzeit [...]“⁸⁴ verhältnismäßig verschont geblieben sei.

Was liegt näher, mit diesem Werke [die Erneuerung der Kunst] dort zu beginnen, wo der Blutsquell des Volkes am klarsten und stärksten fließt, beim Bauerntum. Man glaube nicht, daß das Gefühl für das Echte im Volk nicht vorhanden oder erloschen ist. Jeder Soldat und Kämpfer der Bewegung weiß, daß gerade der einfachste Mann hierfür den klarsten Blick hat.⁸⁵

Mit der Heroisierung des Bauerntums wurde in Ablehnung von Industrialisierung und Großstadt ein arkadisches Ideal entworfen, das für Sicherheit, Geborgenheit und überschaubare Verhältnisse stand. Paul Schultze-Naumburg hoffte, durch die Aufwertung des Bauerntums könnte die Landflucht aufgehalten und so die soziale Situation in den Städten verbessert werden.⁸⁶ Dem „großstädtischen Materialismus“ und der „Herabsetzung der Kinderzahl des besten Erbgutes“⁸⁷ sollten Einhalt geboten werden. In dem Bestreben, dem Volk neue Ideale zu schaffen, sei das Bauerntum ein Bildmotiv,

[...] das unter den neuen völkischen Gesichtspunkten der Malerei ein weites Aufgabenfeld

bietet, [um] die Anschauung des Volkes auf das Edle, Große und Gesunde zu lenken, seine Vorstellungen mit den Zielbildern eines freien und lebensbejahenden Menschentums auszufüllen.⁸⁸

Die Charakterisierung des Bauerntums als traditionelle und stabile Wurzel der Gesellschaft, aus welcher die „nationalsozialistische Bewegung“ Kraft schöpfen sollte, wertete diesen Stand politisch und gesellschaftlich ebenso auf, wie es im Vergleich geistige Eliten emporhob.

Die zweite Stütze der Gesellschaft war offiziell die Arbeiterschaft. Der Arbeiter wurde im Gegensatz zum naturverbundenen Bauern in der Propaganda als Mensch charakterisiert, der im Ringen mit der Natur, z.B. im Bergwerk, seine Aufgabe vollbringe und mit seiner Arbeit Gesellschaft und Staat stütze. Die in den Abbildungen dominante Betonung von Körperkraft und Dynamik symbolisierte den Sieg über Maschinen und Natur. Dementsprechend wurden Arbeiter in der Malerei meist in Handwerk oder Bergbau dargestellt.⁸⁹ Die Charakterisierung eines nationalsozialistischen Arbeiters beschränkte sich dabei auf Muskelkraft, mehr in einem heroischen, als in einem produktiven Sinn. Unterstützend wurde auch hier meist auf die Wiedergabe moderner, kräftesparender Arbeitsmethoden und Gerätschaften verzichtet. Das Hauptaugenmerk lag auf den durch körperliche Ertüchtigungen gestählten Körpern der Arbeiter selbst.

Die neue heute erwachende Arbeiterbewegung – der Nationalsozialismus – wird erweisen müssen, ob sie dem deutschen Arbeiter und mit ihm dem ganzen Volke nicht nur eine politische Idee, sondern auch ein Schönheitsideal von Männerkraft und -willen zu schenken imstande ist, einen seelischen, alles andere beherrschenden Höchstwert und damit die Voraussetzung für eine organische, das Leben durchflutende und Leben erzeugende Kunst.⁹⁰

Nach der anfänglichen Adaption von klassenkämpferischen Symbolen „[...] wie man sie aus der Revolutions- und Rätezeit kennengelernt hatte: Grellrote Plakate, Massenaufmärsche, Propagandafahrten und Lastwagen mit Fahnen und Aufschriften [...]“⁹¹, wurde der emanzipatorische Kampf der Arbeiter mit der Machtergreifung 1933 als siegreich beendet dargestellt.

Die Regelung des Verhältnisses zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer ist einzig und allein eine Weltanschauungsfrage. Die materialistische Weltanschauung führt notwendig zum Wirtschaftsegoismus, die idealistische Weltanschauung führt ebenso notwendig zu einer sittlichen Regelung dieser Verhältnisse.⁹²

Dementsprechend wichen sozialkritische Darstellungen der Arbeitswelt aus der Zeit vor 1933 den idealisierenden Arbeiterbildern im Nationalsozialismus,⁹³ welche auf die Verschleierung der Realität – Entmündigung und Lohnabsenkungen – abzielten. Die Glorifizierung des kraftvollen Arbeiters und seiner Tätigkeit spiegelte die Anerkennung dieser Gesellschaftsgruppe von staatlicher Seite vor und sollte das Vertrauen der Arbeiter in die nationalsozialistische Politik stärken. Schlagwörter wie „Adel der Arbeit“ bezogen sich, auch in den Bildkünsten umgesetzt, auf die uneigennützigste Leistung, welche die Arbeiterschaft zum Wohle der Gemeinschaft vollbringe, und sollten so ein Zusammengehörigkeitsgefühl stimulieren.

Der dritte Held der Trias – der Soldat – wurde als derjenige stilisiert, von dem Erfolg und Überleben des Staates abhingen. Während der Arbeiter die Körperlichkeit der „arischen“ Rasse repräsentierte, waren Soldatendarstellungen stärker durch die geistigen Ideale der nationalsozialistischen Weltanschauung geprägt. Die vermehrt nach Kriegsbeginn auftretenden Kampf- und Soldatenbilder zeigten athletische, aber nicht übermäßig muskulöse Personen in kühnen Posen. Der starre Blick des Soldaten als Zeichen der Furchtlosigkeit, schweifte oftmals aus dem Bild und über den Betrachter hinaus in die Ferne.⁹⁴ Im Gegensatz zu den größtenteils unmodernen Darstellungen von Bauern und Arbeitern schmückten sich die Soldaten im Bild oftmals mit modernstem Kriegsgerät und bestärkten damit das Vertrauen des Betrachters in einen siegreichen Kriegsausgang. Auch ist für nationalsozialistische Kriegsdarstellungen das Fehlen eines Gegners im Bild kennzeichnend. In Darstellungen verwüsteter Kriegsschauplätze, in denen soldatische Einheiten auf der Lauer lagen oder sich im Kampf befanden, wurde der Feind nie gezeigt oder personifiziert.⁹⁵ Diese Bilder ließen die Projektion eines beliebigen Feindbildes auf einen unsichtbaren Gegner zu und vermieden so die Evokation von Mitleid und Humanität.

tät. Der deutsche Held stand demgegenüber in siegreicher, entschlossener Pose im Mittelpunkt der Darstellungen. In Bildern mit verwundeten Soldaten wich der heldenhafte Gestus einer Symbolik von Kameradschaftlichkeit oder Märtyrerstolz. Diese Kriegsillustrationen schufen ein Bild vom Kampf als einer siegesgewissen, edlen und heroischen Unternehmung, die besonders durch Verluste eine noch ehrenhaftere Bedeutung bekam.

Die Rassentheorie schrieb jedem Arier eine genetisch festgelegte idealistische Gesinnung zu. Die idealisierte Realität im Bild wurde so zur „wissenschaftlich“ belegten Selbstverständlichkeit. Hitler hatte in *Mein Kampf* den Juden fehlende idealistische Gesinnung vorgeworfen und dieses als wesentlichen Unterschied zu den „Ariern“ beschrieben.⁹⁶ Goebbels hielt eine „[...] Vermischung von Ideal und Wirklichkeit [...]“⁹⁷ in der Kunst für notwendig. Zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1942 schien das Ziel der Schaffung einer nationalsozialistischen, idealistischen Kunst erreicht:

Wenn heute mittag im Haus der Deutschen Kunst in München zum dritten Mal in diesem Kriege die Große Deutsche Kunstausstellung eröffnet wird, dann ist das der stärkste Beweis für die Sicherheit des geistigen Fundaments, auf dem unser Volk in diesem Schicksalskampf steht. [...] Das, was die einzelnen Werke der Ausstellung verbindet, ist die gemeinsame Ausstrahlung [...] eines starken künstlerischen Idealismus.⁹⁸

Besonders durch die Vermischung von weltanschaulicher Symbolik und zeitgenössischen Elementen in den Darstellungen sollten den Kunstrezipienten neue Identitäten vermittelt werden. Dies geschah in erster Linie durch eine Aufwertung ihrer sozialen und gesellschaftlichen Bedeutung. Gleichzeitig transportierten die Bilder eine deutliche Zuordnung einzelner Personen im Bild zur staatlich definierten Gemeinschaft und ein Streben auf deren gemeinsames Ziel hin. Die mit realistischen Mitteln wiedergegebene Lebenswelt des Betrachters verfälschte in Verbindung mit historischen Posen und geschichtsträchtigen Bündnissen realistische Entwicklungen und Geschehnisse im Sinne nationalsozialistischer Realität.

Den weltanschaulich-idealistischen Charakterisierungen von Bauern, Arbeitern und Soldaten war ein Heroismus gemeinsam, welcher sich aus der propagierten, pathetisch aufgeladenen Bedeutung des Einzelnen für die Gesellschaft ergab und so in das Führer-Gefolgschafts-Prinzip passte. Die Darstellungen stützten den Glauben an ein „großes Schicksal“ des Volkes, dem der Wille zur Selbstaufgabe des Einzelnen zum Wohle der Gemeinschaft implizit war: Der Landbevölkerung sollte Stolz und Selbstvertrauen eingebläht werden, damit sie genug Vorräte für Kriegzeiten produzierte, der Arbeiter in seiner Tätigkeit ein Gefühl der Würde finden, welche die Aufrüstung vorantrieb⁹⁹ und der Soldat sollte, falls nötig, für ein Vaterland sterben, welches ihn als Helden ewig betrauern würde.

Die auf die Betrachter zu übertragenden Botschaften waren im Verhältnis zu den Bildinhalten abstrakt: Nationalsozialistische Kunst sollte den Einzelnen ermutigen, indem sie ihm stärkere politische und soziale Bedeutung zumaß, um ihn dem politischen Ziel eines siegreichen Krieges unterzuordnen. Die Politik zielte mit Hilfe der geforderten Kunst auf eine Manipulation der Betrachter ab, welche in der Steigerung staatlicher Effizienz münden sollte. Die in den Darstellungen transportierte gesellschaftliche Harmonie lenkte die Unzufriedenheit über soziale Zustände auf äußere Feinde um, die jedoch in der offiziellen Malerei nicht dargestellt wurden. Abbildungen der propagierten Feinde hätten in der Malerei konsequenterweise im Gegensatz zu „reinen“ und „gesunden“ Bildern der Heroen zu einem Rückgriff auf abstrakte und moderne Stilrichtungen führen müssen.

Die Forderung, die neue Kunst formal zugänglich zu gestalten und inhaltlich am Volk auszurichten, führte in Verbindung mit weltanschaulichen Inhalten zu einer Verfremdung der Realität und machte die anonymen Figuren zu Personifikationen der Ideologie.

Identifikationspotential

Der Zugang zur Kunst sollte durch die emotionale Vereinnahmung der Betrachter erfolgen, denn „Kunst ist nun einmal nichts anderes, als die in gestaltete Form gegossene Sehnsucht eines Menschen nach ei-

ner erträumten, ihm gemäßen höheren Welt¹⁰⁰. Um die emotionale Einfindung in künstlerische Inhalte zu vereinfachen, verarbeiteten systemkonforme Bilder die Ideologie unter Verwendung einer realistischen Darstellungsweise. Die Aufnahmebereitschaft ideologischer beziehungsweise idealistischer Inhalte stützte sich auf zwei Komponenten: Im ersten Schritt stellte allein der Umschwung in der Kunst ein Zugeständnis an den vermeintlichen Geschmack der breiten Masse dar: Als volkstümlich abgetane Inhalte und traditionell als kunstfern deklarierte Berufs- und Menschengruppen wurden für bildwürdig erklärt. Geschmeichelt und als Kunstkenner erkannt, konnten idealistische Inhalte übermittelt werden.

Die Merkmale der nationalsozialistischen Kunst waren „germanisch, nordisch und heroisch“¹⁰¹. Ein Bild mit germanischer Aussage zeige beispielsweise „[...] höchste Sittlichkeit, tiefstes Wissen um ein tragisches Schicksal und freudiges Bejahen und Erleben ewiger Wiedergeburt; germanisch bedeutet Sichversenken in die Tiefen seiner Seele, Lauschen auf die Stimme in der eigenen Brust.“¹⁰² Dieser dramatische Gestus fand sich gestalterisch vermehrt in Form von Allegorien oder rassischer und völkischer Symbolik wieder.¹⁰³ Da „[...] das echte Kunstwerk [...] sich an die Kräfte des Gemüts und nicht des Verstandes [...]“¹⁰⁴ wende, sollten die neuen Bilder die „arisch-germanische“ Seele ansprechen. Die Beseitigung aller fremden Einflüsse in der Gesellschaft sollte in den Künsten in Bildern von „Schönheit und Harmonie“ ihren sichtbarsten Niederschlag finden. Diese Qualitäten wurden zu bedeutenden Trägern von Emotionen, welche eine Identifikation erleichtern konnten.

Um diesem Zweck [dem Zugang der breite Massen zu Kunst] aber zu dienen, muß die Kunst auch bestimmte Voraussetzungen erfüllen, die an ihr inneres Wesen und an ihre Ausdrucksformen gestellt werden. Sie muß sich an Gefühl und Vorstellungen wenden, die im Volke selbst zu Hause sind, vor allem an den Sinn für die natürliche Schönheit und Harmonie, der im Volke immer sehr lebendig entwickelt ist.¹⁰⁵

Da sich die erneute Zusammenführung des deutschen Volkes unter den Nationalsozialisten auf der Grundlage seiner gemeinsamen Weltanschauung vollzogen habe, so die staatliche Propaganda, müsse diese

auch Ausgangspunkt für künstlerisches Schaffen sein. Durch diese Festsetzung fanden der rassische Ewigkeitsgedanke und die daraus abgeleitete Vorstellung einer gefestigten Gemeinschaftsbasis Eingang in die Künste und sollten gesellschaftliche Sicherheit vermitteln. Die dargestellten Repräsentanten des Volkes umgab daher überwiegend ein beseelter Pathos, welcher oft im Widerspruch zu der eigentlich gezeigten Tätigkeit stand. Die Kunst wurde zu „formgewordener Weltanschauung“ und „gestalteter Gesinnung“¹⁰⁶, welche die Selbstwahrnehmung des Betrachters affizieren sollte, indem sie seine Sehnsüchte bildlich befriedigte:

Die bildende Kunst schildert nicht allein einen bestehenden Zustand, sondern der große Künstler stellt zugleich ein Zukunftsbild auf, das der Sehnsucht seiner Rasse Gestalt gibt, indem er ihm seine Erfüllung zeigt, wie es einst die Griechen mit ihren marmornen Leibern getan haben.¹⁰⁷

So wurde der bestehende Zustand des Volkes und seiner Mitglieder propagandistisch verklärt und zugleich als Idealbild aufgestellt. Diese Kombination sollte zu einem Selbstbild führen, in dem die Realität der darstellerischen Mittel mit dem Ideal des dargestellten Inhalts verschmolzen. Das Kunstwerk transportiere über seinen Inhalt den Ausdruck eines Sehens, das nach Verwirklichung trachte.¹⁰⁸ Die Bilder der dritten *Großen Deutschen Kunstausstellung 1942* in München schienen diesen Anspruch erfüllt zu haben, wie ein zeitgenössischer Kritiker in seiner Rezension euphorisch bemerkte:

Die zukunftsbeußte Sicherheit, die sich in dieser Ausstellung so deutlich ausprägt, ist einer der stärksten Beweise für die seelische Stärke, über die das deutsche Volk in dieser Zeit verfügt [...] Es ist das stärkste Erlebnis dieser dritten Großen Kunstausstellung im Kriege, daß sich in ihr der zukunftsbeußte Glaube unserer Zeit so unverkennbar widerspiegelt.¹⁰⁹

Die soziale Aufwertung und idealistische Übersteigerung der durch die Bilder vermittelten Identitäten führte aufgrund ihrer Durchdringung mit politisch-weltanschaulichen Aspekten zur Indoktrination des Betrachters: Durch die staatliche Steuerung von Kunst und Künstler wurden Sehnsüchte kanalisiert, mit politi-

schen Bestrebungen in Einklang gebracht und durch den Inhalt der Kunst bedient.

Das Wichtigste, Wesentlichste und Wertvolle der künstlerischen Darstellung besteht nicht in der intellektuellen Objektivität bei der Wiedergabe des Gegenstandes, der zum Vorwurf dient [...], sondern in der schöpferischen Bildung von etwas Neuem *nach einem Maßstab, den der Künstler als Inbild seiner Vorstellungswelt hegt, nach dem die Welt seiner Sehnsucht geformt ist.*¹¹⁰

Die Kunst sei das Instrument, mit dem selbst „[...] feinste und zarteste Gefühle von Mensch zu Mensch [...]“¹¹¹ mitgeteilt werden könnten.

Erfolgreiche Propaganda liegt in dem Vermögen, Emotionen zu wecken. Für die nationalsozialistische Kulturpolitik war es wesentlich, dass in den Bildern die Realität unter Rückführung auf das System verbessert wiedergegeben und gleichzeitig ein (Zukunfts-) Ideal aufgestellt wurde. Die Kunst konnte im Rahmen ideologischer Umwälzungskonzepte eine nützliche Rolle spielen, in dem sie den Betrachter selbst zum Objekt der Veränderungen machte. Bei diesem Einsatz von Kunst war es entscheidend, die Realität zu idealisieren, d.h. Sehnsüchte und Selbstwertgefühl unter Ausnutzung eines Wiedererkennungseffekts zu bebildern.

Da die Herrschaft der Nationalsozialisten der Propaganda entsprechend nach „erfolgreicher Revolution“ begann, zeigten konforme Bilder zumeist einen unveränderbaren rassistischen status quo und präsentierten die Weltanschauung als seit jeher und für immer gültig. Der Optimismus, welcher der Malerei des Nationalsozialismus von Zeitgenossen attestiert wurde, ist der eines etablierten Staates, einer stabilen Ordnung. Die Figuren wirken heute weniger optimistisch, denn stolz.¹¹² Die Diskrepanz, welche zwischen der realitätsfernen neuen Identität des Betrachters im Bild und dem Anspruch auf eine realistische Abbildungsweise und einen zeitgenössischen Ausdruck der Bilder offen zutage tritt, ist das augenfälligste Merkmal ideologisch gefärbter und staatlich gesteuerter Kunst. Dennoch wurde der ideologischen Neugestaltung von Identitäten in der Kulturpolitik zentrale Bedeutung beigemessen. Durch Verschiebungen in der

Selbstwahrnehmung des einzelnen Kunstrezipienten wurde eine Realität erschaffen, die nur in der Vorstellung existieren konnte. Der Erfolg dieser Art der Beeinflussung hing dabei von der Konsistenz der Vor Spiegelung ab. Die Ausrichtung der inhaltlichen Bestimmungen der Kunst an ihrer emotionalen Wirkung war Bedingung für die Initiierung neuer Identität und für die Veränderung der Selbstwahrnehmung der Betrachter im Rahmen der proklamierten Erneuerung des Volkes.

Realitätsbezug – Wahrheit und Wirklichkeit

Nationalsozialistische Kunst diene politischen Zielen, wirkte in Bezug auf die Betrachter manipulativ und in Bezug auf reale politische und gesellschaftliche Verhältnisse verschleiern. Die autoritativ festgelegten Identifikationsmuster legten zudem das Verhältnis der geforderten Kunst zur Realität offen. Der Realitätsbezug der Kunst war Konsequenz der jeweiligen Kulturpolitik. Er diene weniger der politischen Repräsentation oder der Bildung eines neuen Bewusstseins der Betrachter, sondern ergab sich aus den Forderungen für die Künste. Im Nationalsozialismus wurde dieses Verhältnis jedoch benannt und kulturpolitisch verwertet, indem es als Qualität der Kunst definiert wurde.

Zusammen mit der propagierten Ablehnung des „materialistischen Geistes, der Mammonismus“¹¹³, welcher seinen Ursprung in fremdrassigen Einflüssen habe, wurde eine Eindämmung des freien Kunstmarktes mit der Begründung forciert, dieser setze die Kunst in Abhängigkeit zu finanziellem Gewinnstreben: Kunst solle nicht den aktuellen Modeerscheinungen folgen, denn diese seien nicht nur eine Erfindung des „jüdischen Kapitalismus“, sondern morgen bereits auch unmodern.¹¹⁴ Nationalsozialistische Kunst dagegen sei von Dauer und in ihren Aussagen unvergänglich: „Gott behüte uns davor, daß wir einem neuen Materialismus in der Kunst verfallen, um sogleich auch wahr zu sein.“¹¹⁵

Die Forderung nach der Wahrheit der Kunst war mit der Vorstellung verbunden, sie könnte, wie die Kunst der alten Griechen und Römer, die Größe des nationalsozialistischen Staates für die Ewigkeit festhalten und den Geltungsanspruch des Dritten Reichs

verdeutlichen. Zudem bezog die Kulturpolitik der NS-DAP ihre Legitimation aus der Rassentheorie, welche sich auf die ganze Menschheitsgeschichte bezog und ebenfalls Ewigkeitswert beanspruchte. Den Künstlern war es daher zgedacht, Sehern gleich, in ihren Werken ewiggültige Werte zu verkünden. Sie hatten die Pflicht, ihrem Volk mit „[...] von Gott gegebener Ahnung und Einsicht [...]“¹¹⁶ den Weg zu weisen. Die Bilder als Manifestation nationalsozialistischer Herrschaft konnten ihre Botschaft dabei nur mit Hilfe einer lesbaren Form vermitteln und für kommende Generationen zugänglich gestalten.

Die nationalsozialistische Kunst sollte ihre Aussagen dem ewig Wahren verpflichten, welches sich aus verschiedenen weltanschaulich und politisch motivierten Aspekten zusammensetzte. Da die arischen Wesensmerkmale bereits bei den Griechen und Römern in der Antike festzustellen seien, galt u.a. diese Stammbaumlinie als Beleg des Wahrheitsgehaltes nationalsozialistischer Weltanschauung und damit auch des Ewigkeitswertes der Konfiguration „arischen“ Wesens. Die Wahrheit der Kunst bestand demnach aus völkischen und rassistischen Konstanten: Glaube an das eigene ruhmreiche Schicksal, heroisches Märtyrertum, Überlegenheit der eigenen Rasse, romantisch-völkische Emotionen, Gemeinschaftswesen, klare Geschlechterrollen. Sie enthielten jene Merkmale, welche nach der Annahme durch den Betrachter politisch dienstbare Identitäten erschaffen würden. Die Kunst wurde einer weltanschaulichen Mimesis verpflichtet, die sie als Wahrheitsverkünderin ausweisen sollte. Dies schützte vor dem Vorwurf der Realitätsverklärung, da offiziell nie der Anspruch bestand in der Kunst realitätsnahe, sondern vielmehr wahre Inhalte zu produzieren. Die geforderte Wahrheit der Kunst wurde hierbei gleichgesetzt mit dem suggerierten Wesen der Erscheinung.

Das Bildnis des Menschen kann einmal seine körperliche Wirklichkeit darstellen und zum anderen die ewige Wahrheit des Seins. Und ich meine die Kunst ist nicht das, was wir sehen, sondern das, was wir schauen, nicht das, was ist, sondern das, was bleibt. Ihr [die Künstler] Auftrag lautet, das Zeitliche zeitlos gültig zu machen.¹¹⁷

Künstler zeigten modern bewaffnete Soldaten, bei de-

nen das Hauptaugenmerk auf „zeitlose“ Statur und „heldischen“ Blick gerichtet war, da diese Eigenschaften der Rassentheorie, und damit nationalsozialistischer Wahrheit entsprachen. Hitler stellte die Forderung an den Künstler, „[...] die Objekte wiederzugeben, wie er sie sah, das heißt, wie er sie begriff.“¹¹⁸ Die wahre nationalsozialistische Malerei gab die Wesenszüge des „Ariers“ wieder, um seine angestrebte Position, Rolle und Vorsehung in der Weltgeschichte zu veranschaulichen und damit zeitgenössische Politik zu sanktionieren.

Da der Wahrheitsgehalt nationalsozialistischer Malerei den Inhalten der Weltanschauung entsprach, waren ihre Aussagen gleichermaßen idealistischen Gehalts.

Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit und diese Wahrhaftigkeit kann keine andere sein als das Streben, jenen edlen Kompromiß zu finden, der zwischen dem nüchtern gesehenen Sachlichen und der im Innersten geahnten letzten Verbesserung und Vollendung.¹¹⁹

Der Anspruch auf die Darstellung der Wahrheit im Nationalsozialismus diente als Grundlage und war gleichzeitig Konsequenz anderer inhaltlicher Forderungen an die Malerei. Mit der Propagierung künstlerischer Inhalte als Wahrheit wurde der Versuch unternommen, die Kulturpolitik zu legitimieren.

Durch die Determination der nationalsozialistischen Weltanschauung als Wahrheit wurde diese mit der Realität gleichgesetzt. Erscheinungen, welche nicht dieser Wahrheit entsprachen, waren folglich auch nicht real. Das Bewusstsein der Menschen musste aufgrund ihrer gemeinsamen „biologischen Abstammung“ zwangsläufig mit der Weltanschauung, der „Wahrheit“ übereinstimmen. Die Einbringung des Wahrheitsbegriffes in Bezug auf die Kunst erklärte die Diskrepanz zwischen weltanschaulicher Abbildungen und Realität. Die NS-Kunst war durch die Behauptung ihrer Wahrheit programmatisch abgesichert und über den Vorwurf der Realitätsverklärung erhaben.

Schlussbetrachtung – Geschlossene Gesellschaft

Die Propaganda benannte das Volk als politisches Subjekt, der „Wille des Volkes“ diente als Beleg auto-

risierten Handelns. In seinem Auftrag sollten mit Hilfe (kunst-) historischer Fragmente die Gegenwart und die Zukunft politisch und künstlerisch neu gestaltet werden. Zudem wurde das Volk in Repräsentation seiner Herrschaft zum Thema der Kunst erklärt. Seine angeblich einheitlichen Bestrebungen sollten künstlerisch mit Hilfe der gemeinsamen Ideologie exemplifiziert werden: Das Volk wurde Objekt der Kunst. Als wichtige Funktion und Teil des öffentlichen Lebens mussten Kultur und Kunst fortan volksverbunden sein, d.h. sich am Glauben des Volkes, d.h. sich an der durch die Partei vertretenen Weltanschauung orientieren. Die vereinigende Potenz, unter welche die Volksgemeinschaft subsumiert wurde, diente als Ausgangspunkt für Forderungen nach ideologisierten künstlerischen Inhalten und führte zu einer der nationalsozialistischen Weltanschauung entlehnten Themenwelt in der Kunst. Propagandistische Gehalte konnten durch die Kunst einprägsam und anschaulich transportiert und durch eine lesbare formale Gestaltung leichter vermittelt werden.

Die Aufhebung der Subjekt-Objekt Dichotomie machte die Rezipienten zu Adressaten manipulativer künstlerischer Gestaltung. Die Künste wurden zum politisch-ideologischen Erziehungsmittel, welches die individuelle Selbstwahrnehmung der Betrachter auf eine Identifikation als Teil eines Ganzen umlenken sollte, um so eine modellierbare Masse zu erzeugen. Die (vorgespiegelte) Herstellung einer homogenen Gemeinschaft war Voraussetzung für den Aufbau staatlicher Herrschaft, die Durchsetzung politischer Ziele und die Abgrenzung zu anderen Herrschaftssystemen. Auf der Grundlage einer abstrakten Gemeinsamkeit kam es mit Hilfe scharfer Restriktionen im Dritten Reich zur Bildung einer geschlossenen Gesellschaft – Unkonformität sollte nicht nur theoretisch ausgeschlossen sein.

Die kontinuierliche Betonung der erzieherischen Qualitäten der Kunst zielte auf die Vereinnahmung der Künstler zur Förderung staatspropagandistischer Elemente im Bild. Sie wurden als Propagandisten eingespannt und ihre Arbeit mit Hilfe zentralistischer Kontrollinstanzen überwacht. Innerhalb der Volksgemeinschaften verortet, wurde die Treue der Künstler zum Regime durch Repressionen und in Form öffentlich wirksamer Hetzkampagnen abgesichert. Die national-

sozialistische Politik stilisierte den Künstler zum volksführenden Genie, das sich klar von der Masse abhebe und daher die Verpflichtung habe, das Volk zu führen und es zu belehren. Durch Genialisierung der Künstler und ihrer totalen Kontrolle sollte die Übereinstimmung der Bildinhalte mit der ideologischen Grundlage des Herrschaftssystems gewährleistet werden.

Der Einzug von nationalsozialistischer Weltanschauung in die Kunst geschah zum Zweck der Beförderung eines Gemeinschaftsempfindens. Darüberhinaus wurden einzelne ideologische Aspekte herausgegriffen um Stereotypen zu schaffen, welche die zeitgenössische Volksgemeinschaft repräsentieren sollten und innerhalb weltanschaulicher Logik relevante und stützende Positionen bezogen.

Die idealisierten Darstellungen personeller Stereotypen und ihrer Lebensumfelder boten ihren Betrachtern Identitäten an, die zur Sanktionierung aktueller Politik benötigt wurden. Die Forderung nach einer Volkskunst, welche den Anspruch auf realitätsnahe Abbildungsweisen implizierte, bewirkte die Inanspruchnahme der erkenntnistheoretischen Qualitäten künstlerischer Mimesis, mit deren Hilfe die Realitätswahrnehmung der Rezipienten verändert werden sollte. Der Erfolg einer Übertragung neuer Identität hing dabei von der Qualität der Propaganda mittels der Kunst ab, welche die Rezipienten zwar erziehen, nicht aber offensichtlich belehren sollte. Über die Vermittlung erstrebenswert erscheinender Zustände und Empfindungen sollte sich eine Aufwertung der realen Lebensumstände der Kunstrezipienten vollziehen. Die emotionale Beeinflussung der Betrachter sollte erfolgreich wirken, indem die propagandistisch verbrämten Figuren mit Hilfe stilistischer Methoden und einfacher Aussagen als Identitätsmodelle künstlerisch anpassungsfähig gestaltet wurden: Die nationalsozialistische Kulturpolitik forderte die Idealisierung dargestellter Figuren und bewirkte eine reduzierte Individualität der Personen im Bild. Die positive, im Bild sichtbare Veränderung sollte auf das politische System zurückführbar sein.

Im Nationalsozialismus wurde versucht, den Widerspruch zwischen eigentlicher Realität und der Realität, welche die Bilder vermeintlich wiedergaben zu begründen und ideologisch zu verankern. Eine erste Limitation in der Wiedergabe der Realität durch die

Kunst war bereits durch die Bedingung ihrer Volksverbundenheit gegeben. Da dem Volksbegriff eine einschränkende Definitionen zugrunde lag, wurden Teile der Bevölkerung automatisch aus der Volksgemeinschaft ausgeschlossen und damit auch Aspekte zeitgenössischer Realität.¹²⁰ Durch die idealisierenden Darstellungen von Personen rückte die Kunst weiter von der Realität ab. Eine zusätzliche Diskrepanz ergab sich aus dem Versuch der Suggestion positiver Empfindungen in Referenz zum politischen System, welche durch die dargestellten Figuren auf die Bildbetrachter wirken sollte. In der nationalsozialistischen Kulturpolitik wurde das Ergebnis dieser Einschränkungen als „Wahrheit“ bezeichnet. Dieser Wahrheitsbegriff war ein weltanschauliches Substrat aus rassistischen, völkischen und lebensraumdoktrinären Aspekten. Die kulturpolitische Eingrenzung der Realität durch die Nationalsozialisten bewirkte eine ideologische Durchdringung der realen Aspekte in der künstlerischen Darstellung.

Das zentrale Anliegen dieser eingeschränkten Definitionen und die Vermeidung des Begriffs Realität im Bezug auf die geforderte Kunst war, den Betrachter zu einer idealistischeren, positiveren Einschätzung seines eigenen Lebens und sozialen Umfelds und allen voran seiner regierenden Partei zu bewegen. Der totale Zugriff auf die in den Systemen lebenden Menschen mit Hilfe der Propaganda sollte den Glauben an Staat und Ideologie stärken und wurde zur Massenmobilisierung benötigt: Die Nationalsozialisten schürten den Kriegswillen des Volkes mit Hilfe von Selbstüberhöhung, Märtyrerstolz und Nationalbewusstsein. Die hierarchische Charakterisierung innerhalb der rassistischen Homogenität an deren Spitze die Soldaten standen, sollte die Bereitschaft zum Krieg und das Vertrauen in die eigene Waffenpotenz stärken.

Die Herstellung einer einheitlichen Kunst und Kultur zielte auf die Suggestion einer Volksgemeinschaft. Die inhaltliche und formale Uniformität der Malerei propagierte die Erlösungsgeschichte des deutschen Volkes. Die im Nationalsozialismus verbannten modernen Künste standen stellvertretend für die soziale Separierung der Gesellschaft aufgrund von Elitenbildung. Die Vertreter und Befürworter der Moderne wurden entsprechend der ideologischen Verortungen anderen Bedrohungen zugeordnet: Im „Dritten Reich“ biologi-

scher Natur, sollten die feindlichen Einflüsse nach der Rückeroberung der Kultur als ausgeschaltet gelten. Der kulturelle Konsens demonstrierte die Lösung aller gesellschaftlichen und sozialen Probleme und die neue nationale Einheit. Der Nationalsozialismus pflegte einen materialistischen Umgang mit Kunst und Kultur: Durch die Abschaffung der modernen Kunst wurde die Abschaffung deren historischer und sozialer Vorbedingungen intendiert und dergestalt die Krise seit dem ersten Weltkrieg als beendet erklärt.¹²¹ Entsprechend wurden Abbildungen propagierter Bedrohungen des Volkes in den Künsten ausgespart, um einerseits ihre Überwindung zu demonstrieren und andererseits die Homogenität und Harmonie der eigenen Gemeinschaft zu unterstreichen.

Das Fundament propagandistischer Kulturpolitik war die staatliche Repräsentation. Als aus einer „Revolution“ hervorgegangener Staat, profilierte sich das nationalsozialistische Regime als Endstaat, als Drittes Reich. Künstler wurden folglich nicht als Revolutionäre, sondern als Festiger der politischen Ordnung hofiert. Die propagierte Volksidentität erlangte durch den „Wahrheits- und Ewigkeitswert“ der Rassentheorie zwangsweise Gültigkeit. Dieser Selbstcharakterisierung folgend, griff das System zur historischen Legitimation politischen Handelns auf künstlerische Traditionen zurück. Die kunstgeschichtliche Erbschaftsrezeption diente als Beleg der Reanimation Deutschlands kultureller Größe und der Fundierung kulturpolitischer Maßnahmen. Der Gebrauch bereits bekannter Muster griff zur Vermittlung der harmonisierten und ideologisch reduzierten Realität auf bekannte Lesegewohnheiten zurück.

Das nationalsozialistische Regime leitete seine politische und geschichtliche Bedeutung aus seiner allumfassenden und regierungsstützenden Weltanschauung ab, die als legitimierendes Herrschaftsfundament diente. Reinhard Merker nennt den Faschismus eine „monistische Ideologie“, welche „[...] die Spannungen zwischen »erster« (biologischer) und »zweiter« (sozialer) Natur des Menschen zugunsten einer biologistischen Weltsicht »überwinden« will.“¹²² Eine Folge dieser Einschränkungen war die totale Vereinnahmung des Kulturbetriebes und das Règlement formaler und inhaltlicher Fragen der Kunst. Ein Eindringen fremder Einflüsse, Informationen oder Aus-

Anna Isabel Holert	Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus	kunsttexte.de	3/2010 - 19
--------------------	--	---------------	-------------

drucks konnte in einer geschlossenen Gesellschaft zum Zweck des Selbstschutzes nicht geduldet werden.

Endnoten

- 1 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, S. 141. In: *Nietzsche - Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin 1972. Bd. 3, S. 141
- 2 Vgl. Mathieu, Thomas: *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus: Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick*. Saarbrücken 1997.
- 3 Im Nationalsozialismus wurde der Begriff Ideologie für die eigene Ideenlehre nicht verwendet. Wird in vorliegendem Artikel der Begriff der „Ideologie“ verwendet, so der Etymologie entsprechend als Oberbegriff, der „Weltanschauung“ einschließt.
- 4 See, Klaus v.: *Freiheit und Gemeinschaft; Völkisch-nationales Denken in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg*. Heidelberg 2001, S.13 [Bereits die Wiederentdeckung der Germania von Tacitus im 15. Jahrhundert, stimuliere die Polarisierung]
- 5 Vgl. ebd. S. 154
- 6 Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher: von einem Deutschen*. Weimar 1943. S. 15. Zit. nach: Schnurbein, Stefanie/Ulbricht, Justus (Hrsg): *Völkische Religion und Krisen der Moderne, Entwürfe arteigener Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende*. Würzburg 2001. S. 254
- 7 Chamberlain, Houston Stewart: *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*. 2 Bd., München 1901. [= 3. Auflage]
- 8 Stackelberg, Roderick: *Idealism Debased. From völkisch Ideology to national socialism*. Kent (Ohio) 1981. S. 3f [Stackelberg nennt den Idealismus völkischer Form und seine damit zusammenhängende Massentauglichkeit einen „Vulgäridealismus“]
- 9 ebd. S.2
- 10 Als Begründer der Rassenforschung gilt Graf Arthur de Gobineau. Sein Buch *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen* erschien erstmalig 1898.
- 11 Günther, Hans: *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*. Bonn 1935.
- 12 Der „nordische Gedanke“ ist die „Erbgesundheitsforschung“ mit dem Ziel, den arischen Menschen geistig durch Bildung und Gesinnung aufzuwerten. (Vgl. Günther, Hans: *Der nordische Gedanke unter den Deutschen*. München 1927.)
- 13 Günther, Hans: *Ritter, Tod und Teufel. Der heldische Gedanke*. München 1920. S.9
- 14 Nolte, Ernst: *Die faschistische Bewegung*. München 1969. S.57
- 15 Hitler, Adolf. In: *Völkischer Beobachter*, 6.6.1936. Zit. nach: Faye, Jean Pierre: *Theorie der Erzählung*. Frankfurt a.M. 1977. S. 154
- 16 Koellreutter, Otto: *Der deutsche Führerstaat*. Tübingen 1934, S.13. Zit. nach: *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, hg. von Ralf Schnell. Stuttgart 1978. S. 25
- 17 Marquard, Odo: *Entpflichtende Repräsentation und entpolitisierte Revolution, Philosophische Bemerkungen über Kunst und Politik*. In: Heidenreich, Bernd (Hg.): *Kunst und Politik*. Wiesbaden 1994. S. 82
- 18 ebd. S. 83
- 19 *Zusammenstellung der Unterorganisationen u. sonstigen Einrichtungen der NSDAP nach dem Stande vom 20.8.1929*; Hauptarchiv NSDAP, Berlin Dahlem; Akte Nr. 1509; Zit. nach: Brenner 1963, *Kulturpolitik des Nationalsozialismus*, S. 10
- 20 Hauptarchiv NSDAP, Berlin Dahlem Akte Nr. 1509; Flugblatt S. 1f. Zit. nach Brenner 1963, *Kulturpolitik des Nationalsozialismus*, S. 10
- 21 ebd. S. 18
- 22 Walkenhorst, Peter: *Nation - Volk - Rasse; Radikaler Nationalismus im Deutschen Kaiserreich 1890-1914*. Göttingen 2007. S. 34
- 23 Abmachung zwischen der Abtl. Volksbildung und dem Kampfbund für deutsche Kultur. Verordnung vom 21./22. 8 1927. Zit. nach Brenner 1963, *Kulturpolitik des Nationalsozialismus*, S. 21 [Die Abteilung Volksbildung der Reichsleitung der NSDAP hat die Arbeit des Kulturbundes überwacht und geleitet]
- 24 Ein Teil der etwa 17.000 beschlagnahmten Bilder wurde 1937 auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München gezeigt, um später verkauft oder zerstört zu werden. Vgl. Elliott, David: *Ein Kampf auf Leben und Tod*. In: Berlin, Deutsches Historisches Museum, *Kunst und Macht, Europa der Diktatoren 1930-1945*, hg. von

Anna Isabel Holert	Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus	kunsttexte.de 3/2010 - 20
--------------------	---	---------------------------

- Hayward Galerie, London 1996. S. 270.
- 25 Der NS-Studentenbund wurde 1936 aufgelöst und seine Zeitung „Kunst der Nation“ verboten.
- 26 Krebs, Albert: *Tendenzen und Gestalten der NSDAP. Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte*. Stuttgart, 1959. Bd. 6, S. 179. Zit. nach: Backes, Klaus: *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches. Dargestellt am Beispiel der Bildenden Künste*. Heidelberg 1985 (Diss.). S. 130. [Rosenbergs Buch enthält die wohl umfassendste rassistisch-ästhetische Kunsttheorie, wobei er Anleihen bei Schopenhauer und Nietzsche machte und sich auch der ästhetischen Theorien Goethes und Schillers bediente. Er wollte das Christentum durch eine neu-germanische Religion ersetzen und trug zur Verbreitung antisemitischer Lehren bei. Zur Kunstauffassung der wichtigsten Personen aus Kunst- und Kulturpolitik der NS-Zeit vgl. auch Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*]
- 27 Hitler, Adolf: *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit* [Rede Adolf Hitlers auf der Kulturtagung des NSDAP Parteitag der NSDAP in Nürnberg] In: *Völkischer Beobachter*, 7.9.1934. Zit. nach: *Adolf Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939*, hg. von Robert Eikmeyer. Frankfurt a.M. 2004. S. 75
- 28 ebd.
- 29 Vgl. Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst aus Blut und Boden*. Leipzig 1934. Und *Kunst und Rasse*. München 1942, [=4. Auflage]. Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. München 1933.
- 30 Goebbels, Joseph auf der Tagung der Reichskulturkammer. In: *Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste*, 12/1936, S. 15. Zit. nach: Backes 1985, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*. S. 376
- 31 Hitler, Adolf: *Eröffnungsrede*, Große Deutsche Kunstausstellung 1937. In: *Die Kunst im Dritten Reich, Monatszeitschrift für bildende Kunst*, allgem. Ausgabe Juli/August 1937. Zit. nach: Backes 1985, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*. S.376
- 32 Bernd Lindner äußert anhand der Besucherstatistiken die Vermutung, dass ein Großteil der Besucher der Ausstellung „entartete Kunst“ moderne Malerei hier zum ersten Mal zu Gesicht bekam. (Vgl. Lindner, Bernd: *Verstelter, offener Blick, eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945 - 1995*. Köln 1998, S. 54)
- 33 Vgl. Backes 1985, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*. S.49
- 34 *Hier spricht das neue Deutschland* (Heft 7) 1934. München, 1934. S.8
- 35 Scholz, Robert: *Lebensfragen der bildenden Kunst*. München 1937. S. 43
- 36 Vgl. ebd. S. 124
- 37 Vgl. Kiener, Hans: *Das Haus der Deutschen Kunst in München*. In: München, Haus der Deutschen Kunst, *Große Deutsche Kunstausstellung 1937*, hg. Haus der Deutschen Kunst in München. München 1937, S. 19. In: Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution*. München 1974. S. 48
- 38 Vgl. Hinz 1974, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, S. 32
- 39 Vgl. Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*
- 40 Chamberlain 1901, *Grundlagen*, Band II. S. 984f
- 41 Rave, Paul Ortwin: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*. Hg. v. Uwe M. Schneede, Berlin 1949. S. 22
- 42 *Die große Kulturrede des Führers* [Rede Adolf Hitlers auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg] *Völkischer Beobachter*, 9. 9. 1937 In: Eikmeyer 2004, *Adolf Hitler: Reden*, S. 153f
- 43 Hitler, Adolf: *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes. Rede gehalten auf der Kulturtagung des Parteitag 1933*. In: *Hier spricht das neue Deutschland* (Heft 7) 1934. München 1934. S. 11
- 44 ebd.
- 45 Diese „Stammbaumlinie“ bewirkte die Aufnahme von Themen aus der griechischen Mythologie in die nationalsozialistische Malerei.
- 46 Schultze-Naumburg 1942, *Kunst und Rasse*, S. 71
- 47 Hitler, Adolf: *Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes. Rede gehalten auf der Kulturtagung des Parteitag 1933*. In: *Hier spricht das neue Deutschland* (Heft 7) 1934. München 1934. S. 16
- 48 *Ansprache des Reichsministers Dr. Goebbels auf der Festsitzung der 3. Jahrestagung der Reichskammer der bildenden Künste im Kongress-Saal des Deutschen Museum in München am Sonntag, dem 9. Juli 1938*. In: *Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste*. 3. Jahrgang, August 1938. S. 2
- 49 Dies vor allem bei Verfechtern der völkisch-religiösen Linie für die Kunst, v.a. durch Alfred Rosenberg.
- 50 Vgl. Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, S. 53-63
- 51 ebd. S. 64
- 52 Hatten klerikale oder weltliche Herrscher weitestgehend die Inhalte der Historienmalerei bestimmt, so wurde für die Themen der Genremalerei das Bürgerum tonangebend. Entsprechend bestimmten im Dritten Reich die Nationalsozialisten den Inhalt der Bilder. Vgl.: Hinz 1974, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, S.109f
- 53 Hitler, Adolf. In: *Hier spricht das neue Deutschland* (Heft 7) 1934, München, 1934. S.5
- 54 Odoy, Max: *Zeichen- und Kunstunterricht*. In: *Rassische Erziehung als Unterrichtsgrundsatz der Fachgebiete*. Hg. von Dr. Rudolf Benze und Alfred Pudelko, Frankfurt a.M. 1927. Zit. nach Wulf, Joseph: *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*. Gütersloh 1963. S.187f
- 55 Vgl. Kutschmann, M.: *Nationalsozialistische Kunst*. In: *Deutsche Kultur-Wacht, Blätter des Kampfbundes für Deutsche Kultur*, Heft 1 1933. In: Liska, Pavel: *Nationalsozialistische Kunstpolitik*. Berlin 1973. S. 58
- 56 Hitler, Adolf: *Eröffnungsrede*, Große Deutsche Kunstausstellung 1937. In: *Die Kunst im Dritten Reich, Monatszeitschrift für bildende Kunst*, allgem. Ausgabe Juli/August 1937. Zit. nach: Backes 1985, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*. S. 383
- 57 *Hier spricht das neue Deutschland*, Heft 7 1934. München, 1934. S. 8
- 58 Hitler, Adolf. In: *Hier spricht das neue Deutschland*, Heft 7 1934. München, 1934. 4f
- 59 sh. Anm. 54
- 60 Feulner, Adolf: *Kunst und Geschichte*. Leipzig 1942. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 169
- 61 Hönig, Eugen. In: *Deutsche Kultur im Neuen Reich*, hg. von Ernst Adolf Dreyer, Berlin 1934. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 220
- 62 Vgl. ebd.
- 63 *Programmatische Kulturrede des Führers* [Rede zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung in München]. In: *Völkischer Beobachter*, 19. 7. 1937. Zit. nach: Eikmeyer 2004, *Adolf Hitler: Reden*, S. 130
- 64 sh. Anm. 56
- 65 Göring, Herrmann: *Die Begabung des Einzelnen - Fundament für alle*. In: *Hakenkreuzbanner*, 10.6.1938. Zit. nach: Conermann, Gisela: *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone, Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift „bildende kunst“ von 1947-1949*. Frankfurt a.M. 1995. S. 63
- 66 ebd. S. 131
- 67 Vgl. Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 185, Anm. 1
- 68 Diel, Alex: *Die Kunsterziehung im Dritten Reich, Geschichte und Analysen*. München 1969. S. 17
- 69 sh. Anm. 56
- 70 Hitler, Adolf in einer Kunstrede vom 3.4.1929. Bundesarchiv Koblenz, Hauptarchiv der NSDAP, Bl. 69f. Zit. nach: Backes 1985, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*. S. 66
- 71 Hitler, Adolf: *Rede auf der Kulturtagung des Parteitag 1933*. In: *Hier spricht das neue Deutschland*, Heft 7, 1934. S. 16
- 72 sh. Anm. 60
- 73 Goebbels, Joseph zur Intention der Reichskulturkammer. Bundesarchiv Koblenz, Hauptarchiv der NSDAP, Reichskanzlei, Bl. 11. 1937. Zit. nach: Backes 1985, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*. S. 96

Anna Isabel Holert	Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus	kunsttexte.de 3/2010 - 21
--------------------	---	---------------------------

- 74 Ziegler, Adolf : *Tag der deutschen Kunst*. In: *Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste*, Jahrgang 1, November 1936. S.10
- 75 Bosselt, Rudolf auf der Nationalen Kulturtagung des Reichsverbandes der bildenden Künstler, Gau Westfalen, Dortmund am 16.5. 1933. In: *Kunst und Wirtschaft*, 1.6. 1933. 1933. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 70
- 76 *Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur* [Rede Adolf Hitlers auf der Kulturtagung des Parteitages der NSDAP in München]. In: *Völkischer Beobachter*, 13. 9. 1935. Zit. nach: Eikmeyer 2004, *Adolf Hitler: Reden*, S. 87
- 77 Goebbels, Joseph: *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer vom 15.2.1941 in Berlin*. Zit. nach: Kaiser, Marian: *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*. In: *Kunst der Propaganda, Der Film im Dritten Reich*, hg. von Manu-el Köppen und Eberhard Schütz, Bern/Frankfurt a.M. 2007. S. 23
- 78 Ein Blick in die entsprechenden Ausstellungskataloge lässt diese Auflistung zu. Da jedoch der Großteil der Bilder nicht abgebildet ist, kann auf ihren Inhalt nur mit Hilfe der Titel geschlossen werden. Demnach machten Bauernbildnisse und Darstellungen einfacher Arbeiterberufe das Gros der Bilder aus. Vgl.: München, Haus der Deutschen Kunst, *Große Deutsche Kunstausstellung 1941*, hg. vom Haus der Deutschen Kunst in München. München 1943, [=2. Auflage]. Und: München, Haus der Deutschen Kunst, *Große Deutsche Kunstausstellung 1941*, hg. vom Haus der Deutschen Kunst in München. München 1943, [=2. Auflage].
- 79 Ziegler, Adolf: *Eröffnungsrede zur Ausstellung Entartete Kunst 1937*. In: *Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste*, 1.8.1937. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 361
- 80 Hitler, Adolf: *Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1938*. In: *Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste*. 1. Jahrgang, November 1936. Berlin 1936. S. 2
- 81 Merker, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*. Köln 1983. S. 240
- 82 Als Reaktion auf Aufklärung und Parlamentarismus, waren dieserart ständische Konzepte in Verbindung mit der Romantik und dem frühen Konservatismus bereits im 19. Jahrhundert aufgetreten. Eine weitere Symbolfigur in der NS-Malerei war die Frau, welche in der Malerei auf Mutterrolle und (allegorische) Aktdarstellungen reduziert wurde.
- 83 Spael, Wilhelm: *Große Deutsche Kunstausstellung 1937*. In: *Kölnische Volkszeitung*, 22.7. 1937. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 182
- 84 Kiener, Hans. In: *Die Kunst im Dritten Reich*, Juli/August 1937, S. 19. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 201
- 85 ebd.
- 86 Vgl. Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst aus Blut und Boden*. Leipzig 1934. S. 34
- 87 ebd.
- 88 Scholz 1937, *Lebensfragen der bildenden Kunst*, S. 58
- 89 Darstellungen von Industriearbeitern im nationalsozialistischen Gemälden sind selten. Öfter wurden Fabriken oder Industrieländer ohne menschliche Anwesenheit gemalt (z.B. Erich Mercker „Stahlwerk“, 1939; Ewald Jorzig „Schwerindustrie“, 1940 u.a.)
- 90 Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts, Eine Wertung der seelisch- geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. München 1930. Bd. 2, S. 448
- 91 Nolte, Ernst: *Die faschistische Bewegung*. Dtv GmbH &Co. Kg, München 1969. S. 56
- 92 Dinter, Artur: *Ursprung, Ziel und Weg der deutschvölkischen Freiheitsbewegung. Das völkisch-soziale Programm*. Weimar 1924. S.10
- 93 Vgl. Schirmbeck, Peter: *Adel der Arbeit, Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit*. Marburg 1984 (Diss.).
- 94 So z.B. bei Oskar-Martin Armorbach „Flandern 1940“ und Paul Matthias Padua „Der 10. Mai 1940“ (Große Deutschen Kunstausstellung 1941); Rolf Lipus „Kämpfer“ (Große Deutsche Kunstausstellung 1943).
- 95 So z.B. bei Herbert Schnürpel „Kampf im Kampf gegen Panzer“ (Große Deutsche Kunstausstellung 1941); Rolf Lipus „Kämpfer“ (Große Deutsche Kunstausstellung 1943).
- 96 Vgl. Hitler, Adolf: *Mein Kampf*. München 1933. Bd. 1, [=11. Aufl.] S. 330. Und: Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, S. 31
- 97 Goebbels, Joseph: *Ausschnitte aus der deutschen Literatur der Gegenwart*. Vortrag, gehalten am 30.10. 1922 in Rheydt. Bundesarchiv Koblenz, Nationalsozialismus. Zit. nach: Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus* S. 87
- 98 Scholz, Robert: *Zukunftsbewußte deutsche Kunst - Zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1942 in München*. In: *Völkischer Beobachter*, 4.7. 1942. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 214
- 99 Vgl. Hinz 1974, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, S. 77ff
- 100 Schultze-Naumburg 1934, *Kunst aus Blut und Boden*, S. 17f
- 101 Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 160
- 102 Großhans, Karl: *Romain Rolland und der germanische Geist*, Diss. 1937. Zit. nach: Wulf 1963, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 182
- 103 In Darstellungen von Einzelpersonen z.B. bei Ferdinand Spiegel „Luftlandtrupp, Panzerjäger H.“ sowie Georg Siebert „Bergführer“. In Szenen z.B. bei Sepp Hitz „Bäuerliche Trilogie“, Paul Matthias Padua „Der 10. Mai 1940“. (Alle Bilder: Große Deutschen Kunstausstellung 1943)
- 104 Scholz, Robert: *Zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung*. In: *Die Kunst im Deutschen Reich, Monatszeitschrift für bildende Kunst*, allgemeine Ausgabe, Aug.-Sept. 1942; Hrsg. vom Beauftragten des Führers (A. Rosenberg) für die Überwachung der gesamten geistigen weltanschaulichen Schulung der NSDAP. Zit. nach: Diel 1969, *Kunsterziehung im Dritten Reich*, S. 63
- 105 Goebbels, Joseph: *Rede zur Jahrestagung der Reichskammer der Bildenden Künste 1939*. Zit. nach: <http://kunst.gymszbad.de/nationalsozialismus/politik/goebbels-15-07-39.htm> (15. 2. 2008)
- 106 Beaugrand, Andreas: „...und sie werden nicht mehr frei ihr ganzes Leben“ (Adolf Hitler) *Stil-Blüten - Zeichen affirmativer Kunst aus dem „Dritten Reich“*. In: *Totalitäre Kunst - Kunst im Totalitarismus? Beispiele aus dem NS-Staat und der DDR*, hg. von Beaugrand, Andreas. Bielefeld 1997. S. 14
- 107 Schultze-Naumburg 1942, *Kunst und Rasse*, S. 168
- 108 sh. Anm. 105
- 109 sh. Anm. 98
- 110 Schultze-Naumburg 1942, *Kunst und Rasse*, S. 26 (i.O. hervorgehoben)
- 111 ebd. S. 129
- 112 So z. B. in: Rudolf Lipus „Kämpfer“ (Große Deutsche Kunstausstellung 1943) und Paul Matthias Padua „Der 10. Mai 1940“ (Große Deutsche Kunstausstellung 1941)
- 113 Schultze-Naumburg 1934, *Kunst aus Blut und Boden*, S. 34
- 114 Vgl. Hitler, Adolf: *Ansprache zur Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst und zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937*. In: *Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste*. 2. Jahrgang, August 1937. Berlin 1937. S. 3.
- 115 Schirach, Baldur v.: *Rede bei der Eröffnung der rheinischen Ausstellung in Wien*, 1941. In: Kroll, B.: *Deutsche Maler der Gegenwart - Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900*, Berlin 1937. S. 140f. Zit. nach: Hinz 1974, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, S. 95
- 116 Hitler, Adolf: *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit*. (Rede, Kulturtagung des Parteitages der NSDAP, 1934). In: Eikmeyer 2004, *Adolf Hitler: Reden*, S. 72
- 117 Schirach, Baldur v.: *Rede zur Feier des 250jährigen Bestehens der Wiener Akademie der bildenden Künste*, 24.10. 1942. Zit. nach: Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, S. 244. (Schirachs Argumentation für die Wahrheit im Kunstwerk erinnert stark an die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Ideal der Weimarer Klassik. Seine Forderung orientierte sich an „[...] Goethes klassischer Ästhetik, die Kunst und Natur klar trennte und in der Kunst das Ideal, nicht die Wirklichkeit, die Zeitlosigkeit, nicht die Zeitgebundenheit verwirklicht sehen wollte.“ (Mathieu 1997, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, S. 290)

Anna Isabel Holert	Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus	kunsttexte.de	3/2010 - 22
--------------------	--	---------------	-------------

118 sh. Anm. 166

119 ebd.

120 Hans Haacke hebt mit seiner Arbeit „Der Bevölkerung“ (1999/2000) diese Einschränkung in Bezug auf die Giebel-Ins-kription am Berliner Reichstag „Dem deutschen Volke“ (1916) beispielsweise auf.

121 Vgl. Hinz 1974, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, S. 30

122 Merker 1983, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, S. 250

Bibliographie

Ausstellungskatalog: München, Haus der Deutschen Kunst, Große Deutsche Kunstausstellung 1941, hg. vom Haus der Deutschen Kunst in München. München 1943, [=2. Auflage]

Ausstellungskatalog: München, Haus der Deutschen Kunst, Große Deutsche Kunstausstellung 1941, hg. vom Haus der Deutschen Kunst in München. München 1943, [=2. Auflage].

Ausstellungskatalog: Berlin, Deutsches Historisches Museum, Kunst und Macht, Europa der Diktatoren 1930-1945, hg. von Hayward Gallery, London 1996.

Ausstellungskatalog: Berlin, Deutsches Historisches Museum, Kunst und Propaganda, im Streit der Nationen 1930-1945, hg. vom Deutschen Historischen Museum, Dresden 2007.

Ausstellungskatalog: Bielefeld, Museum Waldorf, Totalitäre Kunst - Kunst im Totalitarismus? Beispiele aus dem NS- Staat und der DDR, hg. v. Beaugrand, Andreas, Bielefeld 1997.

Backes, Klaus: Adolf Hitlers Einfluß auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches, dargestellt am Beispiel der Bildenden Künste. Heidelberg 1985 (Diss.).

Behne, Adolf: Entartete Kunst. Berlin 1947.

Beyme, Klaus v.: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Stuttgart 1998.

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg, 1963.

Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts. 2 Bände [= 3. Auflage]. München 1901.

Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino (Hg.): Nietzsche - Werke. Kritische Gesamtausgabe. Berlin 1972.

Conermann, Gisela: Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. Die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift „bildende kunst“ von 1947-1949. Frankfurt a.M. 1995.

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

Deutsche Allgemeine Zeitung (Ausgabe Groß Berlin). Ausgabe 72, 13. Juli 1933. Berlin 1933.

Diel, Alex: Die Kunsterziehung im Dritten Reich, Geschichte und Analysen. München 1969.

Die Kunst im Dritten Reich. 2. Jahrgang (1938). München 1938.

Dinter, Artur: Ursprung, Ziel und Weg der deutschvölkischen Freiheitsbewegung, Das völkisch-soziale Programm. Weimar 1924.

Dresler, Adolf: Deutsche Kunst und entartete „Kunst“, Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung. München 1938.

Eikmeyer, Robert (Hg): Adolf Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939. Frankfurt a.M. 2004.

Faye, Jean Pierre: Theorie der Erzählung. Frankfurt a.M. 1977.

Glaser, Herrmann: Deutsche Kultur, Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. Bonn 1997.

Günther, Hans F.K.: Der nordische Gedanke unter den Deutschen. München 1927.

Günther, Hans F. K.: Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes. Bonn/Rhein, 1935.

Günther, Hans F.K.: Ritter, Tod und Teufel. Der heldische Gedanke. München 1920.

Gütt, Arthur: Die Bedeutung von Blut und Boden für das deutsche Volk. Berlin 1933.

Heidenreich, Bernd (Hrsg): Kunst und Politik. Wiesbaden 1994.

Hier spricht das neue Deutschland. Heft 7 (1934). München 1934.

Hinkel, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Bildbeispiele, Analysen, didaktische Vorschläge. Steinbach/Gießen 1975.

Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution. München 1974

Hinz, Berthold (Hg.): NS-Kunst: 50 Jahre danach. Marburg 1989.

Hitler, Adolf: Die Kunst im Dienste der Wiedergeburt des Deutschen Volkes. Rede auf der Kulturtagung in Nürnberg, 1. September 1933. Leipzig 1933.

Hitler, Adolf: Mein Kampf. München 1933.

Köppen, Manuel/Schütz, Erhard (Hg.): Kunst der Propaganda, Der Film im Dritten Reich. Berlin 2007.

Lindner, Bernd: Verstellter, offener Blick, Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995. Köln 1998.

Linke, Erich G.: Was wußte die heranwachsende Generation im Dritten Reich von verbotener Kunst? Darmstadt 2000

Liska, Pavel: Nationalsozialistische Kunstpolitik. Berlin 1973.

Materialien der Enquete Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“. (hg. vom Deutschen Bundestag). 18 Bände. Baden-Baden 1995.

Mathieu, Thomas: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus: Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick. Saarbrücken 1997

Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion. Köln 1983.

- Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste. 1. - 3. Jahrgang. Berlin 1936-1938.

Nolte, Ernst: Die faschistische Bewegung. München 1969.

Oelmüller, Willi (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 2, Ästhetischer Schein. Paderborn 1982.

Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich. Hg. v. Uwe M. Schneede, Berlin 1949.

Rathkolb, Oliver: Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991.

Anna Isabel Holert	Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus	kunsttexte.de	3/2010 - 23
--------------------	---	---------------	-------------

Rosenberg, Alfred: Der Mythos des 20. Jahrhunderts, Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. München 1930.
- Schirmbeck, Peter: Adel der Arbeit, Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit. Marburg 1984.

Schnurbein, Stefanie v./Ulbricht, Justus H. (Hrsg.): Völkische Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe arteigener Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende. Würzburg 2001.

Schnell, Ralf (Hrsg.): Kunst und Kultur im deutschen Faschismus. Stuttgart 1978.

Scholz, Robert: Lebensfragen der bildenden Kunst. München 1937

Schultze-Naumburg, Paul: Kunst aus Blut und Boden. Leipzig 1934.

Schultze-Naumburg, Paul: Kunst und Rasse. München/Berlin 1942, [=4. Auflage]

See, Klaus v.: Freiheit und Gemeinschaft. Völkisch-nationales Denken in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg. Heidelberg 2001.

Stackelberg, Roderick: Idealism Debased. From völkisch ideology to national socialism. Kent (Ohio) 1981.

Tabor, Jan: Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Zwei Bände. Baden 1994.

Wagner, Hans: Taschenwörterbuch des Nationalsozialismus. Leipzig 1934.

Walkenhorst, Peter: Nation - Volk - Rasse; Radikaler Nationalismus im Deutschen Kaiserreich 1890-1914. Göttingen 2007

Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963.

Wundt, M.: Was heißt völkisch?. Langenfalza 1925.

Web:<http://kunst.gymzbad.de/nationalsozialismus/politik/goebbels-15-07-39.htm> (15. 2. 2008)

Zusammenfassung

Das nationalsozialistische Regime spannte die bildenden Künste als Teil der Propagandamaschinerie ein. Der übergeordnete völkische Gemeinschaftsbegriff bildete die Grundlage für ihre politische Vereinnahmung und stellte die Begründung der Forderung nach einer Volkskunst.

Die nationalsozialistische Weltanschauung und Kulturpolitik ergänzten sich zu einer Strategie, die mit Hilfe der Instrumentalisierung von Kunst und Künstler, den Erfolg des Regimes exemplifizieren sollte. Ausgehend von dieser Zwecksetzung, lassen sich inhaltliche und formale Konsequenzen für die Kunst abstrahieren:

Der Volksbegriff und der Bezug der Kunst zum Regime werden in Kunsttheorie und Propagandaverordnungen fixiert. Ihren vor allem in der Malerei sichtbaren Niederschlag finden sie in der Festlegung politkonformer sozialer Realitäten und Identitäten und ge-

ben damit Aufschluss über die Diskrepanz zwischen dem Wesen der geforderten Kunst und zeitgenössischer Realität.

Autorin

Anna Isabel Holert, geb. 1981 in Hamburg. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Amerikanistik an der Universität Leipzig, der Humboldt-Universität und der Freien Universität zu Berlin. Seit 2007 freie Mitarbeit u.a. bei einer gemeinnützigen Gesellschaft zur Förderung zeitgenössischer Kultur in Berlin. Seit 2010 Vorbereitung der Promotion zur Rezeption von Kunst aus der DDR zwischen 1989 und 2009 in Deutschland.

Titel

Anna Isabel Holert: *Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus*, in: kunsttexte.de, Politische Ikonographie, Nr. 3, 2010 (23 Seiten), www.kunsttexte.de.