

# Offene Kapitel beim Umgang mit NS-Kunst in Museum, Ausstellung und Forschung\*

Hans-Ernst Mittig

## Peer review and editing managed by:

Regina Wenninger, Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI), Munich

## Reviewers

Christian Fuhrmeister, James Van Dyke

## Abstract

Research on, and presentation of, Nazi art raises specific questions: First, how to present it, who will be its audience and what will be the significance of its research and presentation both within and outside the scientific community? Second, why do further research on Nazi art at all, and to what extent will the proclaimed purposes stay valid? And, third, what research desiderata does the ever increasing knowledge on the material in question reveal? In the present article, open questions in dealing with Nazi art are discussed with regard to selected exhibitions and works. Moreover, the article aims to show that a fresh look at the works and their subjects – here explored with regard to the issue of boredom – may open up new and fruitful perspectives and approaches.

## Inhalt

Wo ausstellen? Drei Beispiele

Wozu bearbeiten? Zwischen Proklamation und Selbstverständlichkeit

Was bleibt zu erforschen? Nahblicke, Ausblicke

\* \* \* \* \*

[1] Die bisher reichhaltigste Dokumentation seinerzeit ausgestellter NS-Kunst, die Bild- und Forschungsdatenbank "GDK Research" ([www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de)), trifft auf eine Lage, in der filmische und dokumentarische Zeugnisse der NS-Bildwelt hohe Präsenz verschaffen. Wie weit die Medien dabei über einen für unerschöpflich gehaltenen Unterhaltungswert hinauszielen, wird kaum diskutiert. Die kunsthistorische Wissensvermehrung, die ja keinem anerkannten Kunstgenuss dient, weckt eigene Fragen: *Wen* werden die jeweils erforschten Materialien erreichen, welches Gewicht wird die Vermittlung an das Publikum innerhalb und außerhalb der Fachwissenschaft hinzugewinnen? Zweitens: *Wozu* soll diese Kunst noch weiter erforscht werden, was bleibt von den bisher proklamierten Zielen solcher Arbeit gültig? Und drittens: *Welche offenen Kapitel* sind trotz immer zunehmender Kenntnis des kunsthistorischen Materials zu bearbeiten?

[2] In jüngerer Zeit erschienen zwei Hinweise auf den bisherigen Stand der Dinge: Hans Ottomeyers Nürnberger Vortrag "Hitler ausstellen? Die Möglichkeiten und Probleme von Ausstellungen"<sup>1</sup> und Christoph Zuschlags Artikel "Nationalsozialismus" im *Handbuch der*

\* Dieser Artikel beruht auf einem Vortrag, der am 19.10.2011 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München im Rahmen der Tagung "Die Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937-1944/45. Internationale Tagung zur Freischaltung der Forschungsplattform 'GDK Research'" gehalten wurde.

<sup>1</sup> In der Akademie der Künste Nürnberg am 15.7.2011 bei der Tagung "Die Akademie der Bildenden Künste in der Stadt der Reichsparteitage".

*politischen Ikonographie*.<sup>2</sup> Die dort abgebildeten Beispiele für NS-Malerei, Adolf Zieglers *Vier Elemente* und Adolf Wissels *Kalenberger Bauernfamilie* waren 1937 beziehungsweise 1939 in die Großen Deutschen Kunstausstellungen aufgenommen worden.

[<top>](#)

### Wo ausstellen? Drei Beispiele

[3] Ottomeyers Vortragstitel "Hitler ausstellen?" ist die zugespitzte Bezeichnung für eine nicht verstummende Frage, die sich auf das elektronische Publizieren der vom NS-Regime geförderten Kunst übertragen lässt. Der allbekannte Personennamen steht für gegenständliche Hinterlassenschaften und manchmal für das, was später nicht ausgestellt werden durfte: originale Skulpturen Arno Brekers 1983 in Berlin;<sup>3</sup> fotografische Bilder Hitlers 1994 ebenda;<sup>4</sup> Gemälde Rudolf Hengstenbergs 1994 in Potsdam<sup>5</sup> und Paul Hähndels 1996 in Braunschweig;<sup>6</sup> schließlich ein in Washington zurückgehaltener Teil der deutschen Propagandakunst.<sup>7</sup>

[4] Die Bezeichnung "Hitler ausstellen" macht einen Bogen um die längst diskutierte Frage, ob denn "Kunst" sei, was damals als Kunst galt und viele Merkmale davon aufweist.<sup>8</sup> Auch sie ist sinnlich erfassbare Weltdeutung in Auseinandersetzung mit einer Formtradition. Eine Art Exkommunikation ohne solche Basis in einem klaren Begriff verspricht keinerlei Erkenntnisgewinn. Klaus Staecks "Einspruch" gegen den Einzug der "Nazi-Kunst in unsere Museen"<sup>9</sup> hat sich trotzdem zu einem Teil durchgesetzt. Dass NS-Kunst jedenfalls nicht in die Dauerpräsentation eines Kunstmuseums gehöre, blieb leider ein kaum durchbrochener Grundsatz.<sup>10</sup> Anderen Ausstellungsinstitutionen, manchmal auch schon

<sup>2</sup> Christoph Zuschlag, "Nationalsozialismus", in: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, Hg., *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, Bd. 2, S. 174-181, Abb. 5, 6.

<sup>3</sup> Rolf Szymanski, "Vorwort", in: *Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, Ausst.kat. Berlin 1983, S. 5.

<sup>4</sup> Rudolf Herz, *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, Ausst.begleitbuch Münchner Stadtmuseum u.a., München 1994; Pressemitteilung des Deutschen Historischen Museums, *Absage der Ausstellung [...]*, Berlin 29.3.1994.

<sup>5</sup> Hans-Ernst Mittig, "Zum Umgang mit NS-Kunst", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Ausst.kat. Braunschweig, Hildesheim u.a. 2000, S. 14; zur Ausstellung Erika Eschbach, "Einführung in die Ausstellung 'Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus'. Rede zur Ausstellungseröffnung am 16.4.2000 im Städtischen Museum", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)* (= Braunschweiger Werkstücke, Reihe B, Bd. 20), Braunschweig 2001, S. 22-28.

<sup>6</sup> Klaus Erich Pollmann, "Eine Ausstellung wird geschlossen", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 9-10.

<sup>7</sup> Hans-Jörg Czech, "Zur Einführung", in: Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Hg., *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Ausst.kat. Berlin 2007, S. 15-16.

<sup>8</sup> Heino. R. Möller, "Aktmalerei im Nationalsozialismus", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, S. 195-219; Sonja Weishaupt, "Nazi-Kunst ins Museum? Zum Umgang mit NS-Künstlern in deutschen Ausstellungen", in: Falk Blask und Thomas Friedrich, Hg., *Menschenbild und Volksgesicht*, Münster 2005, S. 32-33.

<sup>9</sup> Klaus Staeck u.a., "Keine Nazi-Kunst in unsere Museen", in: Ders., Hg., *Nazi-Kunst ins Museum? Aufruf vom 6. September 1986 (Düsseldorf)*, Göttingen 1988, S. 19; Klaus Staeck, "Einspruch!", in: Ders., Hg., *Nazi-Kunst ins Museum?*, S. 22-23.

<sup>10</sup> Einen Versuch, dies aus der "Nichtkunst"-These zu begründen, unternahm noch Olaf Peters in seiner Besprechung von Ausstellung beziehungsweise Katalog *Taking Positions. Figurative sculpture*

den Machern temporärer Ausstellungen in Kunstmuseen, wird das Arbeitsfeld NS-Kunst inzwischen zugestanden, sofern ein kritischer Kontext hergestellt wird;<sup>11</sup> auch diese Lizenz endet an der Schwelle zur Dauerausstellung.

- [5] Durchaus nicht ganz ohne Argumente!<sup>12</sup> Zum Beispiel wurde lange befürchtet, die ursprüngliche Propagandawirkung solcher Exponate könne sich fortsetzen und noch bekräftigt werden, wenn man sie der endgültigen Aufnahme in ein Kunstmuseum würdige. Sie als Kunst wie andere anzuerkennen, heiße ein Verständnis aufzugeben, nach dem Kunst und ihr Museum für sogenannte positive Werte ständen.<sup>13</sup> Tatsächlich wird Kunst immer noch mit Freiheit assoziiert. Dazu drängen nicht nur idealistische Bekenntnisse unserer Museumsleute, sondern – wohl noch wirksamer – Misstrauen und Hass seitens totalitärer Regime. So unverlässlich der viel beschworene Schein von Freiheit auch ist: Ganz abgeschrieben werden sollte er nicht. Ihn mag es im Einzelfall fördern, wenn er in der Dauerausstellung eines Kunstmuseums verspürt wird, ohne dass Hervorbringungen des totalitären NS-Regimes ihm auch dort noch widersprechen.
- [6] Eine Abteilung "NS-Kunst" im Kunstmuseum einzurichten und nur dort kontextualisierende Objekte und Informationen einzusetzen, wäre eine isolierende Sonderbehandlung, die vom Vorher und Nachher nationalsozialistischer Kunst ablenken könnte. Als Lösung des Problems gilt die Devise: 'NS-Kunst ins *historische* Museum'. Solange es – trotz weiterer Gegenargumente<sup>14</sup> – unvermeidlich ist, dass NS-Kunst dorthin verwiesen wird, folgt daraus die Frage, ob die in historischen Museen vorhandenen Möglichkeiten zu einer sachgerechten Präsentation ausreichen und ausgeschöpft werden.
- [7] In München gelang der Aufstieg einer temporären Ausstellung zu einer Dauerpräsentation des Stadtmuseums in Schritten und gegen Widerstände. Den Weg von der Ausstellung "München – 'Hauptstadt der Bewegung'" (1993/94) bis zur Museumsabteilung "Nationalsozialismus in München", die von Brigitte Schütz konzipiert worden war und 2003 eröffnet worden ist, brauche ich hier nicht nachzuzeichnen.<sup>15</sup>

---

*and the Third Reich / Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich*, Ausst.kat. Leeds, Berlin, Bremen 2001, in: *Kunstchronik* 55 (2002), S. 291.

<sup>11</sup> Vorwiegende Meinung bei der Tagung in der Akademie der Künste Nürnberg am 15.7.2011 "Die Akademie der Bildenden Künste in der Stadt der Reichsparteitage".

<sup>12</sup> Nicht allerdings mit den bornierten Behauptungen Stephan Waetzoldts, zitiert bei Gottfried Korff und Martin Roth, Hg., *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M. und New York 1990, S. 36.

<sup>13</sup> Daran, auch an einer Vorbildlichkeit für heutige Künstler hielt z.B. Stephan von Wiese fest in der Radio-Diskussion *Was tun mit der Nazi-Kunst? Die Arno-Breker-Ausstellung in Schwerin*, Südwestrundfunk (SWR), Kanal 2, Forum, Moderation Susanne Kaufmann, 20.7.2006.

<sup>14</sup> Zusammengefasst bei Weishaupt, "Nazi-Kunst ins Museum?", S. 32-37.

<sup>15</sup> *München – "Hauptstadt der Bewegung"*, Ausst.kat. München 1993; *Nationalsozialismus in München – Chiffren der Erinnerung*, Ausst.begleitbuch, München 2003; zu den Werken auch Hans-Jörg Czech, "Zur Einführung", in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, S. 14-15.

- [8] Noch wirkt diese Abteilung mit ihrem separaten Zugang abgekapselt. 2006 wurde in dem neuen Ausstellungsführer angekündigt, dass dieser Abschnitt der Münchner Geschichte mehr Grundfläche erhalten und in die chronologische Raumfolge eingegliedert werden soll, die bereits – im Obergeschoss – einzelne Werke aus der NS-Zeit enthält.



1 Ausstellungsansicht der Abteilung "Verfolgung" der Ausstellung "Nationalsozialismus in München – Chiffren der Erinnerung" im Münchner Stadtmuseum 1996. Foto: Autor



2 Albert Fessler, *Das brennende München mit dem Blick auf das Karlstor*, 1944, Öl. Münchner Stadtmuseum. Abb. aus *München – "Hauptstadt der Bewegung"*, Ausst.kat. München 1993, S. 461

- [9] Die Sammlung im Erdgeschoss erneuert den spontanen Eindruck: Ausstellung und Museum, die Institutionen, die mit originalen Gegenständen umgehen, vermitteln ein sinnlich nahes, nachwirkendes Erinnern. Sie bleiben, auch nachdem "Neue Medien" hinzugekommen sind, unersetzbar. Der ausgestellte Bestand an Geschichtszeugnissen enthält dort allerdings nur wenige Kunstwerke. Die schriftlichen Erläuterungen sind knapp, beschränken sich zum Beispiel bei Ernst Vollbehrs Gouache *Feierlichkeiten an der Feldherrnhalle 9. November 1933* auf die Erzählung des Vorgangs, dem das dargestellte Erinnerungsritual galt.<sup>16</sup> Aber der mehrmals neu aufgelegte Ausstellungskatalog von 1993 kann weiterhin als gründliche Informationsquelle dienen. Die Ausstellungsarchitektur der jetzigen Dauerausstellung wirkt mit, besonders energisch in der schwarzen nach vorn geneigten Wand zum vorletzten Themenabschnitt, "Verfolgung" (Abb. 1). Danach ist noch ein Raumkompartiment zu durchqueren, das das bombardierte München zeigt. Mehrere Gemälde sind nebeneinander zu sehen, so dass hier die Kunst den vielen zeitgenössischen Propagandatexten gegenübertritt, zum Beispiel mit Albert Fesslers 1944 entstandenem Bild *Das brennende München mit dem Blick auf das Karlstor* (Abb. 2).<sup>17</sup> Gerade die Kunst zeigt also einen Teil des Unglücks, das der Nationalsozialismus für München bedeutete. Das gibt über ihre besonderen emotionalen Potenzen zu denken. Besonders dazu hat sich Heino R. Möller geäußert, als er das Bild später mit den Gemälden des brennenden Braunschweig verglich, die Walther Hoeck seit Herbst oder Winter 1944 gemalt hat (Abb. 3).<sup>18</sup>



3 Walther Hoeck, *Das brennende Braunschweig*, 1945 oder 1946, Öl, 124,5 x 204,4 cm. Braunschweig, Braunschweigische Landesbank. Abb. aus *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Ausst.kat. Braunschweig, Hildesheim u.a. 2000, S. 170

<sup>16</sup> *München – Hauptstadt der Bewegung*, S. 351, Umschlagbild und Abb. S. 335.

<sup>17</sup> *München – Hauptstadt der Bewegung*, S. 470, Abb. S. 461.

<sup>18</sup> Heino R. Möller, "Aktmalerei im Nationalsozialismus", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, S. 177-178.

- [10] Die größte Fassung entstand 1945 oder 1946.<sup>19</sup> Sie und sechs weitere waren im Jahre 2000 in Braunschweig ausgestellt – in der Schau "Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus" im Städtischen Museum und im Ausstellungszentrum Hinter Aegidien, das vom Braunschweigischen Landesmuseum in einer profanierten Kirche eingerichtet worden war. Die Wiederholung des Wortes "Kunst" in dem etwas umständlichen Titel betonte schon, worum es dort gehen sollte: um Werke, die wie zu ihrer Entstehungszeit als Kunst einzuschätzen seien, von deren eingehender Untersuchung und kritischer Präsentation also nicht das nutzlose "Unkunst"-Verdikt ablenken sollte. Anlass war die 1996 eröffnete und nach zwei Wochen durch den Oberstadtdirektor geschlossene unkritische Ausstellung zum Werk des Malers Paul Hähndel, namentlich zu dem Gemälde mit dem Titel *Fertigmachen* von 1941 (Abb. 4).<sup>20</sup> Es zeigt Wehrmachtssoldaten rassistisch genormten Kopftyps, die sich auf die Fortsetzung ihres Angriffs vorbereiten.



4 Paul Hähndel, *Fertigmachen*, Mischtechnik auf Kapokplatte, 200 x 150 cm. Braunschweig, Städtisches Museum. Abb.: Photothek ZI München / GDK Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19363932.html>

- [11] Jetzt wurde auch die Vor- und Nachgeschichte der "Deutschen Kunst 1933-1945 in Braunschweig" einbezogen. Unter der Leitung des Kunsthistorikers Möller von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig arbeiteten Historiker und Kulturwissenschaftler mit und garantierten die Verknüpfung mit der politischen Geschichte. Fast alle ausgestellten, im Katalog Stück für Stück erläuterten Arbeiten waren als Kunstwerke aufgetreten und hatten auch dadurch für das Regime werben

<sup>19</sup> Heino R. Möller, "'Das brennende Braunschweig' – ein Bild von Walter Hoeck", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 170-178 und Kat.-Nr. 250, 271-272.

<sup>20</sup> Pollmann, "Eine Ausstellung wird geschlossen", S. 9-10; Heino R. Möller, "Das Bild 'Fertigmachen' von Paul Hähndel – zweiter Versuch", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 154-169.

sollen.<sup>21</sup> Exponate aus dem Alltagsbereich, zum Beispiel Abzeichen des Winterhilfswerks, waren bereits in einer Abteilung des Braunschweigischen Landesmuseums am Burgplatz zu sehen (Abb. 5). Die dortige Dauerausstellung schlug auch eine Brücke zu dem Kult Heinrichs des Löwen mittels absonderlichen Kunstgewerbes, zum Beispiel eines regelrechten Haar-Reliquiars<sup>22</sup> und Relikten aus dem umgestalteten Dom.<sup>23</sup>



5 Abzeichen und Utensilien des Winterhilfswerks im Braunschweigischen Landesmuseum in der Ausstellung "Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus", 2000, Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum. Foto: Autor

- [12] Ein Gemälde im Landesmuseum belegte, dass großformatige Werke der NS-Kunst in einem historischen Museum adäquat ausgestellt werden können. Adolf Wissels *Kalenberger Bauernmädchen* von 1943 ist auf einer Schrifftafel so ausführlich erläutert, dass auch ausgewählte Details verstanden werden oder anregende Rätsel aufgeben können (Abb. 6).<sup>24</sup> Umgeben ist das Bild von zeitgenössischen Gegenständen des Gebrauchs und der Propaganda; ein Schaubild zeigt den angeblich folgerichtig abgelaufenen und gelungenen *Freiheitskampf des deutschen Bauerntums* mittels traditioneller Bilder der Bodenbearbeitung (Abb. 7). Der pflügende Bauer war auch in der Kunstaussstellung von 2000 mehrfach vertreten, unter anderem durch Walther Hoecks 1939 datiertes *Pflügen am Bückeberg*, dem Ort der Erntedankfeiern des Reichsbauerntages (Abb. 8).<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Möller, "Das Bild 'Fertigmachen' von Paul Hähndel – zweiter Versuch", S. 196, 205 und passim ("Schönheit", "Könnerschaft" als Agitationsmittel).

<sup>22</sup> Hans-Ernst Mittig, "Kunst des Nationalsozialismus: Wie sollen wir damit umgehen?", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, S. 41, Abb. 8 auf S. 47.

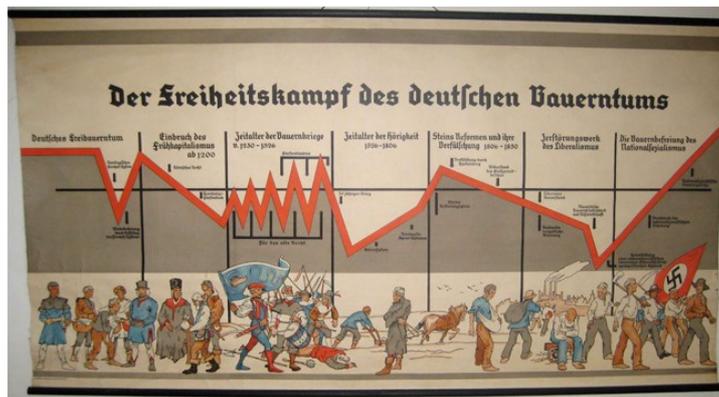
<sup>23</sup> Er wurde zum Teil der Ausstellung erklärt, vgl. James Van Dyke und Christian Fuhrmeister, "Zeitlose Kunstwerke und Moderne(s) im Braunschweiger Dom", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 48-65.

<sup>24</sup> Ingeborg Bloth, *Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 1994, S. 150-152 zu Nornen, Moiren und Parzen.

<sup>25</sup> *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 236-237 mit Abb. 135.



6 Adolf Wissel, *Kalenberger Bauernmädchen*, 1943. Abb.: Photothek ZI München / GDK Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19361080.html>

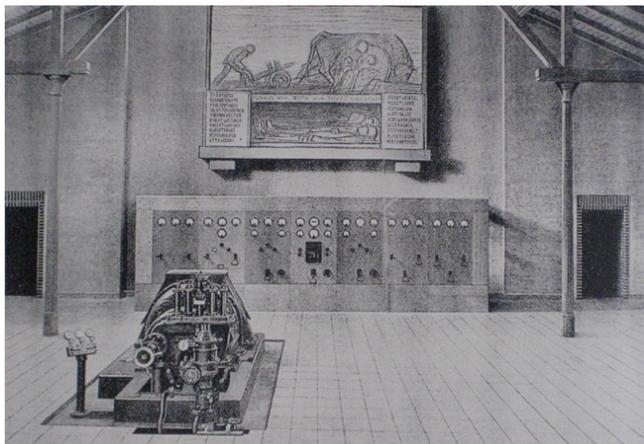


7 Schaubild "Der Freiheitskampf des deutschen Bauerntums" in der Ausstellung "Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus", 2000, Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum. Foto: Autor



8 Walther Hoeck, *Pflügen am Bückeberg*, 1939. Privatbesitz. Abb. aus *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Ausst.kat. Braunschweig, Hildesheim u.a. 2000, S. 236

- [13] Mehrere Seiten des Ausstellungskatalogs galten dem vorher unbeachteten Ehrenmal in der Maschinenhalle der Zuckerraffinerie Frelstedt (eingeweiht 1936).<sup>26</sup> Die Bildmontage zeigt einen Entwurf (Abb. 9). In einen massigen Holzrahmen waren zwei Gemälde Hoecks eingesetzt worden (Abb. 10). Die "Motivkombination bäuerlicher Arbeit über Gefallenen"<sup>27</sup> wahrte auch im Einzelnen den Zusammenhang mit dem, was sonst unter dem Stichwort "Blut und Boden" rubriziert wird. "Wir sind Saat" – als Wort der Toten – ist Teil der Inschrift und fast wörtliches Zitat aus Schriften, nach denen das den Boden tränkende Soldatenblut "Rächer" entstehen lassen sollte.<sup>28</sup>



9 Walther Hoeck u.a., *Ehrenmal der Zuckerraffinerie in Frelstedt*, 1936, verschollener Entwurf. Abb. aus *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Ausst.kat. Braunschweig, Hildesheim u.a. 2000, S. 146



10 Walther Hoeck, *Gemälde für das Ehrenmal in Frelstedt*. Braunschweigisches Landesmuseum, Privatbesitz. Abb. aus *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Ausst.kat. Braunschweig, Hildesheim u.a. 2000, S. 145

<sup>26</sup> Claudia Schwarzlose, "Der Maler Walter Hoeck", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 143-148 mit Abb. 87-90.

<sup>27</sup> Schwarzlose, "Der Maler Walter Hoeck", S. 144.

<sup>28</sup> Hans-Ernst Mittig, *Das Deutsche Marine-Ehrenmal*, Typoskript im Archiv des Verfassers, 2. Kap.

- [14] Nachdem das Werk für die Ausstellung restauriert worden war, wollte die Raffinerie es nicht von Neuem anbringen lassen.<sup>29</sup> Der Direktor des Städtischen Museums, dem bereits in der Ausstellungseröffnungsrede Obstruktion vorgeworfen worden war,<sup>30</sup> lehnte die Aufnahme des Ehrenmals ab, so dass es jetzt im Landesmuseum magaziniert ist, in dessen kleinen Räumen aber schwerlich ausgestellt werden kann. Die NS-Abteilung des Städtischen Museums im Altstadtrathaus hätte es ebenfalls nicht aufnehmen können, sie wurde nach dem Weggang der Leiterin Erika Eschebach sogar reduzierend verändert. Es gelang auch nicht, die anderen Exponate der Ausstellung von 2000 dauernd in Braunschweig beisammen zu lassen.
- [15] In Berlin, im Deutschen Historischen Museum, wird die 2006 eröffnete ständige Sammlung – Abteilung "Das NS-Regime" (Abb. 11) – von einem Kompendium begleitet, das wie der Braunschweiger Katalog anlässlich einer Ausstellung entstand. Der Katalog *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Berlin 2007, belegt von Neuem, dass ein historisches Museum sehr wohl imstande ist, NS-Kunst auszustellen. Exponate aus Fotografie, Gebrauchsgrafik und Film sowie teils großformatige Kunstwerke ergänzen einander. Problemorientierte Essays und gründliche Artikel zu den einzelnen Exponaten befinden sich in einem Gleichgewicht, das andernorts immer häufiger aufgegeben wird.



11 Deutsches Historisches Museum (DHM), Berlin, Abteilung 1933-1939. Foto: Autor

- [16] Für die Dauerausstellung wird seitdem eine Folge hoher Räume im Erdgeschoss des ursprünglich barocken Berliner Zeughauses genutzt. Die Abteilungen "1918-1925/ Die

<sup>29</sup> Dankenswerte Auskunft auch zum Folgenden von Frau Dr. Claudia Schwarzlose am 12.9.2011.

<sup>30</sup> Hans-Ernst Mittig, "Kunst im Nationalsozialismus: ein aktuelles Thema? Rede zur Eröffnung der Ausstellung [...]", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, S. 17-18.

schweren Anfänge der Weimarer Republik" und "1925-1933/ Stabilität und Ende der Republik" sind mit der folgenden optisch unter anderem durch eine Reihe politischer Plakate verbunden. Sie reicht bis in einen Raum mit einem emporenartigen, lastenden Zwischengeschoss. Darunter ist ausführlich der Terror im NS-Staat dokumentiert, unter anderem mit einem Modell des Konzentrationslagers Flossenbürg. So vorbereitet finden die Besucher oben Exponate zu einem kunsthistorischen Thema: Kunst und Kunstpolitik um 1937 unter anderem mit Josef Wilks Porträt des Architekten Paul Ludwig Troost, Udo Wendels Gruppenbild *Die Kunstzeitschrift* von 1939/40 und Adolf Wissels *Kalenberger Bauernfamilie* von 1937/39. Die gleichzeitig verfolgte Kunst ist vor allem mittels eines "nach 1992" entstandenen Modells der Ausstellung "Entartete Kunst" dargestellt.<sup>31</sup> Außer den dazu verwendeten kleinen Reproduktionen und mehreren Installationsfotos findet sich ein *Ecce homo*, ein Offset-Druck aus der Mappe *Whisky* von George Grosz (1923), und in der Mitte des Raums ein nach einem Modell von 1950 entstandener bronzener Nachguss von Ernst Barlachs *Rächer*, der an das 1937 verhängte Ausstellungsverbot erinnern soll, allerdings Barlachs im Jahre 1914 noch ungebrochene Kriegsbegeisterung bezeugt.<sup>32</sup>

[17] Wohl im Vertrauen auf die sprechende Gegenüberstellung von geförderter und verfolgter Kunst wurde leider eine Möglichkeit vernachlässigt, die als eine spezifische Chance der historischen Museen gilt: die verbale Kontextualisierung von Kunstwerken. Die den einzelnen Exponaten mitgegebenen Schildchen liefern kaum Erklärendes, die Wandbeschriftungen bleiben fast ohne Bezug auf ausgestellte Beispiele; so erst recht der einschlägige Teil der Tonbandführung. Nur im Museumsladen ist der Katalog der erwähnten Ausstellung von 2007 zu finden, der einige Dauerexponate umfassend abhandelt.

[18] Darin wird als Beispiel für NS-Skulptur unter anderem ein drei Meter hoher bronzener *Prometheus* Arno Brekers von 1935/36 abgebildet.<sup>33</sup> In der Dauerausstellung jedoch ist heute keine derart große Skulptur dieses Künstlers mehr zu finden, obwohl dergleichen als typisch für NS-Kunst gilt. Richard Scheibes etwa halb lebensgroße *Befreite Saar* von 1935/36 ist leider von spiegelndem Glas eingehegt und lässt kaum erkennen, mit welchen Geschlechtsstereotypen diese Fluss- und Gau-Personifikation Fließendes und Stählernes zusammenzwingen sollte.<sup>34</sup> Breker bleibt nur durch ein unterlebensgroßes

---

<sup>31</sup> Hergestellt von Eric Marable wohl für die Ausstellung "Entartete Kunst". *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Los Angeles und Berlin 1992.

<sup>32</sup> Stephanie Barron, Hg., "Entartete Kunst". *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausst.kat. Los Angeles und Berlin 1992, S. 148 (Holz, 1922); Sebastian Giesen, Hg., *Der Bildhauer Ernst Barlach*, Hamburg 2007, S. 114, Kat.-Nr. 85 (Bronze, 1914) zu einem Guss von 1957 will eine "zwischen Begeisterung und Angst schwankende Gefühlslage" bemerken; ähnlich Peter Paret, *Ein Künstler im Dritten Reich. Ernst Barlach*, Berlin 2007. Die Beleuchtung lässt dergleichen nicht erkennen. Vgl. die Bemerkung zu Richard Scheibes *Befreiter Saar*, Anm. 34 unten.

<sup>33</sup> Nikola Doll, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Kat.-Nr. D/32, S. 319-320.

<sup>34</sup> Zum Beispiel ist nasses Gewand hier nicht nur als Antike-Zitat verstanden.

schwarzes – schwierig zu beleuchtendes – Eisenrelief mit dem Titel *Kameraden* (1940) vertreten, das als Entwurf für die Nord-Süd-Achse in Berlin bezeichnet wird, ohne dass die kleine Schrifttafel dazu Näheres angäbe. Erst am Eingang in das Zwischengeschoss ist eine lebensgroße weibliche Figur zu sehen, aber nur als unbeschriftete Fotografie von Brekers *Psyche* aus der Neuen Reichskanzlei.<sup>35</sup> Eine authentische Großplastik aus der Neuen Reichskanzlei auszustellen, war nach einem Fehlkauf aufgegeben worden.<sup>36</sup> Die Sorge, dass ein solches dreidimensionales Exponat unerwünschte Sympathien wecken oder bestärken könnte, scheint allerdings abgenommen zu haben. In seinem Nürnberger Vortrag, einem Rückblick auf die Dauerausstellung im Deutschen Historischen Museum und auf Einzelausstellungen wie "Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen" (2010/11), stellte Ottomeyer fest, dass Neonazis nicht aufgetreten waren: "Wir hatten nie das falsche Publikum."<sup>37</sup>

[<top>](#)

### **Wozu bearbeiten? Zwischen Proklamation und Selbstverständlichkeit**

- [19] Dieses Statement blieb allerdings defensiv: Fände ausgestellte und kontextualisierte NS-Kunst nicht gerade dann ein 'richtiges' Publikum, wenn sie alte und vor allem junge Sympathisanten des NS-Regimes aufklären und umstimmen sollte? Daran glaubt anscheinend kaum jemand,<sup>38</sup> aber unverkennbar richten sich Texte und Exponate jeweils auch an Besucher, die zum Nationalsozialismus eine unsichere Meinung haben, weil es ihnen an Informationen – als Fundament einer Meinungsbildung – fehlt.
- [20] Über Museumsmauern hinauszuwirken, ist ein immer wieder bekundetes Ziel des Kunstausstellens. Aber welche Rolle kann insoweit die NS-Kunst spielen? Sinn und Ziel kunsthistorischer Arbeit auf diesem Gebiet wurden früher reflektiert und manchmal proklamiert.
- [21] Als eine kunstwissenschaftliche Erforschung von Objekten der NS-Kunst im Jahre 1968 begann, war von Zusammenhängen mit einer aktuellen gesellschaftlichen und politischen Situation allerdings noch nicht die Rede. Karl Arndts Vortrag "Die 'Ehrentempel' und das Forum der NSDAP am Königsplatz in München und ihre Position in der jüngeren Geschichte des architektonischen Denkmalgedankens" sollte in einen neuen Themenbereich einführen:

---

<sup>35</sup> Gips für Bronze (1939), in: *Die Kunst im Dritten Reich* 5 (August/September 1941), lt. Klaus Wolbert, *Die Nackten und die Toten des "Dritten Reichs". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Giessen 1982, S. 220, Abb. auf S. 219.

<sup>36</sup> Näheres bei Dieter Vorsteher, "Objekte aus der 'Neuen Reichskanzlei'. Soll sich ein Museum mit Nazi-Kunst belasten?", in: Korff und Roth, Hg., *Das historische Museum*, S. 263-264, 268-269.

<sup>37</sup> In der Akademie der Künste Nürnberg am 15.7.2011 bei der Tagung "Die Akademie der Bildenden Künste in der Stadt der Reichsparteitage".

<sup>38</sup> Stephan von Wiese meint in der zitierten Radio-Diskussion *Was tun mit der Nazi-Kunst? Die Arno-Breker-Ausstellung in Schwerin*, SWR, 20.7.2006, dass dies mit einer Ausstellung verfemter Kunst versucht werden könne. Konkretisierbar erscheint auch die Absicht, der "Wirkung der [heute] gelenkten Medien" entgegen zu arbeiten (Hans Ottomeyer, "Vorwort", in: *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*, Ausst.kat. Berlin 2010, S. 14).

Ziel des Referates war, die Staatsarchitektur des Nationalsozialismus an einem Beispiel – dem Forum am Königsplatz – als Propaganda-Instrument eines zynisch mit allen Mitteln der Massenbeeinflussung arbeitenden totalitären Regimes zu zeigen. Die Frage nach der Herkunft des für diese Staatsarchitektur typischen, harten und massiven Neoklassizismus und dessen Wertung im Vergleich mit anderen neoklassizistischen Strömungen im 20. Jahrhundert (USA, Frankreich, Skandinavien, Russland) musste ausgeklammert bleiben.<sup>39</sup>

- [22] Diese Blickrichtung nur in die Vergangenheit hielt sich ans Gewohnte, aber der Vortrag provozierte bei dem Ulmer Kunsthistorikertag als Sprengung eines Themenkanons – erkennbar an einer internen Korrespondenz, über die die Akten des Verbandes deutscher Kunsthistoriker dürftige Auskunft geben. Der Vorsitzende Herbert von Einem, jedenfalls "ein älterer Kollege",<sup>40</sup> versuchte, die Aufnahme des Vortrags in das Programm zu verhindern, vielleicht nur deshalb, weil er eine Zuständigkeit der Kunstwissenschaft für Werke nach etwa 1850 abzulehnen pflegte. Es setzte sich aber der Sektionsleiter Heinz Ladendorf durch, der schon öfter ein Interesse für ausgefallene Themen bewiesen hatte. Der Text – "dieses Unerfreuliche", wie Arndt ihn in der Widmung eines Sonderdrucks für Ludwig Heinrich Heydenreich nannte<sup>41</sup> –, auch die Fortsetzung beim Kölner Kunsthistorikertag von 1970,<sup>42</sup> gehört zu den Arbeiten, die das Wissen auf einem begrenzten Gebiet vermehren und insofern an der allgemein angenommenen Legitimation von Sachforschung teilhaben. Erst 1970 brachte eine mehr oder minder deutliche politische Kritik an den tonangebenden westdeutschen Kunsthistorikern das Thema "Nationalsozialismus und Kunstgeschichte" schlagartig bis in überregionale Zeitungen. Aber dieser sogenannte "Warnke-Streit"<sup>43</sup> betraf nicht den Umgang mit NS-Kunst, sondern eine totalitarismusnahe Diktion in neueren populärwissenschaftlichen Reihen.
- [23] Die erste kritische Ausstellung zur NS-Kunst, 1974 im Frankfurter Kunstverein und anschließend an vier weiteren Stellen, zielte über die Grenzen der Kunst hinaus; sie sollte deren "tiefe Verstrickung in die politische und wirtschaftliche Realität des Dritten Reiches deutlich" machen. Und der Blick ging auch über das Kriegsende hinaus: "Der Zeitpunkt der Ausstellung fällt zusammen mit einer auffälligen und keineswegs harmlosen Welle von Rückerinnerung an das 'Dritte Reich'."<sup>44</sup> Georg Bussmanns Katalog-Einleitung endet mit dem Wort "heute".

<sup>39</sup> Karl Arndt, "Die 'Ehrentempel' und das Forum der NSDAP am Königsplatz in München und ihre Position in der jüngeren Geschichte des architektonischen Denkmalgedankens", in: *Kunstchronik* 21 (1968), S. 395.

<sup>40</sup> Brief Karl Arndts an Heinrich Ladendorf vom 29.8.1968 (Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, Ordner des Verbandsvorstandes betr. Vorbereitung des Kölner Kunsthistorikertages, Abt. Sektionen; Bestand noch nicht bearbeitet und signiert).

<sup>41</sup> Um dieselbe Zeit eingegangen im Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

<sup>42</sup> Dazu Norbert Schneider, "Bemerkungen zum Sektionsverlauf", in: Martin Warnke, Hg., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 190-192.

<sup>43</sup> Norbert Schneider, "Hinter den Kulissen. Die Akte 'Warnke'", in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12 (2010), S. 53-61.

<sup>44</sup> Georg Bussmann, "Zu dieser Ausstellung", in: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Ausst.kat. Frankfurt a. M. 1975, S. 3.

- [24] Aus Vorträgen seit dem Kunsthistorikertag 1972 entstand eine Monographie über Albert Speers 1939 eingeweihte Straßenlaternen samt ihrem Alltagsbezug und ihrem Gegenwartsbezug – angekündigt als Probe eines historisch-materialistischen Analysierens (1972):

Materialistische Kunstwissenschaft thematisiert die im Kunstwerk enthaltene Spannung zwischen den Produktivkräften und den Produktionsverhältnissen in der Absicht, die die Verhältnisse bestätigenden und die über sie hinausweisenden Faktoren zu erkennen. Sie kann dadurch einer Praxis vorarbeiten, die bestehende Herrschaft bricht. Sie steht insbesondere vor der Aufgabe, den Vermittlungszusammenhang zwischen den ökonomischen und den politischen Dimensionen einer Gesellschaft und ihren sinnlich wahrnehmbaren Bewußtseinsformen zu bestimmen. [...] Objektanalysen sind auch dringend nötig, damit die Ergebnisse kritischer Kunstwissenschaft im Schul- und im Hochschulunterricht anschaulich werden können.<sup>45</sup>

- [25] Zunächst sollte die Verankerung öffentlich aufgestellter Serienprodukte in der Formenwelt von Alltagsgerät und Reklame sichtbar werden. Der Blick auf Gegenstände von unterschätzter Bedeutung sollte mittelbar auch eine Wissenschaftsorganisation in Frage stellen, deren Vertreter sich über derartige Themen erhaben fühlten – oder so taten. Ein Lösungswort lautete: "Reform".

- [26] Die Ausweitung des Untersuchungsmaterials opponierte auch gegen das Pathos, mit dem damals der großen Werke und Pläne des Architekten Albert Speer gedacht wurde. Klaus Herding und meine erklärte Absicht war, "von der Fixierung an Personen zur Analyse gesellschaftlicher Beziehungen vorzustoßen".<sup>46</sup> Wenn Mittel alltäglicher Meinungspflege untersucht werden sollten, denen sich große Teile der Bevölkerung nicht hatten entziehen können,<sup>47</sup> so enthielt das auch mehr als nur eine Anspielung darauf, dass einhämmernde Appelle in der Werbung weiter benutzt wurden – und ja noch heute klares Denken erdrücken.

- [27] Teilweise entgegengesetzt erarbeitete eine Gruppe der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin die Ausstellung "Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus", April bis Mai 1987. Die Autoren und Autorinnen schlossen sich der Kritik am Nationalsozialismus an, die dem "Laternen-Buch" von 1975 und schon der Ausstellung von 1974 und schließlich einer Frankfurter Tagung von 1977 zugrunde gelegen hatte. Aber deutlicher als dort sollte die Auseinandersetzung über Abwehr hinausgehen, aus der

---

<sup>45</sup> Klaus Herding und Hans-Ernst Mittag, "Was heißt: auf materialistischer Grundlage kunstwissenschaftlich arbeiten? Entwickelt an A. Speers Berliner Straßenlaternen, Vortragsrésumé für das Alternativprogramm des 13. Deutschen Kunsthistorikertages in Konstanz 1972", in: *kritische berichte* 1 (1973), S. 61-63; Ms. im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg, VL Mittag, H.-E. I,B- [Laternen 1965-1966/67]. Vgl. Klaus Herding und Hans-Ernst Mittag, *Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen*, Gießen 1975, S. 5-8.

<sup>46</sup> Herding und Mittag, *Kunst und Alltag im NS-System*, S. 7; aktualisiert bei Hans-Ernst Mittag, "Übliche Mystifikationen von NS-Geschichte. Möglichkeiten, ihnen gerade in Prora anschaulich zu begegnen", in: *Historikertagung Prora. Fachtagung zum Aufbau einer Dauerausstellung in den Neuen Bundesländern zum Thema 'Der Nationalsozialismus'*, Berlin 1997, S. 107-109.

<sup>47</sup> Herding und Mittag, *Kunst und Alltag im NS-System*, S. 7.

Figurenwelt des Nationalsozialismus noch Verwertbares, noch Nützlichendes zutage fördern. Schon 1975 war gefordert worden: "Einige [...] Grundgedanken müssen von ihrer Pervertierung im Nationalsozialismus unterschieden und einem richtigeren Gebrauch wieder zugänglich gemacht werden"<sup>48</sup>. Bei der Wahl ihrer Beispiele wollte sich die Berliner Arbeitsgruppe von der Faszination leiten lassen, die dem "Führer" und den nationalsozialistischen Propagandamitteln damals ständig bescheinigt wurde.<sup>49</sup>

[28] Saul Friedländers Schrift *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Faschismus* (dt. 1984)<sup>50</sup> war als Beleg dafür entdeckt worden, dass der Nationalsozialismus auch als ästhetisches Phänomen ernst genommen werden müsse.<sup>51</sup> Die Arbeitsgruppe in Berlin-Wedding übertrug Friedländers Ansatz auf die bildende Kunst. Ein dekonstruktivistisches Verfahren sollte jetzt die Faszinationsmittel des Nationalsozialismus aus ihrem Zusammenhang herauslösen und zu Besserem, Neuem nutzbar machen. Autonomie-Illusionen spielten mit. Die Arbeitsgruppe setzte dazu eigene künstlerische Mittel ein. Ungeschickte Nachbildungen nationalsozialistischer Architektur, Skulptur und Malerei überzeugten von der Zielsetzung aber nicht.<sup>52</sup> Wo stattdessen Fotografien oder Sachzeugnisse noch damalige Emotionen in Erinnerung bringen oder neue hervorrufen konnten, blieb ein kontextualisierender und reflektierender weiterer Schritt streckenweise aus. Und die Wünsche, die aus einer Tabuisierung in der Nachkriegszeit wieder gelöst werden sollten, erschienen wohl den meisten Besuchern und Besucherinnen als allzu speziell. Denn die wichtige Frage nach dem erotischen Appeal mancher nationalsozialistischer Kunstwerke wurde durch skurrile Montagen und Wortprägungen überakzentuiert. Ein "begehbare Gehege" sollte durchquert werden, den Blick des Betrachters wechselweise auf das Großfoto einer Breker'schen Statue und das Spiegelbild einer eigenen Körperpartie lenken.<sup>53</sup> Das Umschlagbild des Ausstellungsbegleitbuchs überblendete einen Breker'schen Männerakt mit einem Doppelbett, und als – traditionelles – Phallussymbol

---

<sup>48</sup> Herding und Mittig, *Kunst und Alltag im NS-System*, S. 49; ignoriert bei Sigrid Schade, "Ist Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung 'Inszenierung der Macht'", in: Klaus Behnken, Hg., *Erbeutete Sinne. Nachträge zur Berliner Ausstellung 'Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus'*, Berlin 1988, S. 49-61.

<sup>49</sup> Zum Beispiel von Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Faschismus* (franz. Orig.-Ausg. *Reflets du nazisme*, Paris 1982), München 1984, Neuausgabe Frankfurt a. M. 1999, S. 61-62; zu weiteren Ursachen Hans-Ernst Mittig, "Kunst und Propaganda im NS-System", in: *Funkkolleg Moderne Kunst*, Studienbegleitbrief 9, Weinheim und Basel 1990, S. 27-30; Hans-Ernst Mittig, "NS-Kunst in milderem Licht? Apologien heute", in: *kritische berichte* 29 (2001), S. 12-13.

<sup>50</sup> S. Anm. 49.

<sup>51</sup> Podiumsdiskussion in der Ausstellung am 17.5.1987 (Mitschnitt im Archiv des Verfassers); ubiquitäres Schlagwort: z.B. Bernd Ogan, "Faszination und Gewalt – ein Überblick", in: Bernd Ogan und Wolfgang W. Weiß, Hg., *Faszination und Gewalt*, Nürnberg 1992, S. 14.

<sup>52</sup> Ausführlich zum Spektrum der Kritik – aber Argumente aus dem Augenschein abwehrend – Schade, "Ist Nationalsozialismus darstellbar?", S. 49-61. Über die Kritik an der Durchführung des Ansatzes ging die kategorische von Berthold Hinz hinaus (Podiumsdiskussion in der Ausstellung am 17.5.1987 [Mitschnitt im Archiv des Verfassers]).

<sup>53</sup> Susanne Deicher, "Die Propaganda und der Wunsch. Der Bedeutungswandel der NS-Skulptur unter den Bedingungen aktueller Faszinationen", in: Klaus Behnken, Hg., *Erbeutete Sinne*, S. 13 mit Abbildung des Modells.

wurde der Schwertgriff mit Knauf wiederentdeckt. Die zentrale Frage einer Podiumsdiskussion galt der "Idolfähigkeit" solcher – vor allem Breker'scher – Skulpturen.<sup>54</sup> Merkwürdigerweise wurde als Motivation zu einer Beschäftigung mit NS-Skulptur stets nur Faszination angeführt, während etwas ältere Kollegen einen emotionalen Zugang eher darin verspürten, dass sie voller Zorn zurückdachten.

[29] Der Grundgedanke, erst von Faszination, dann von Gewalt zu reden, lebt noch im Titel "Faszination und Gewalt" der Dauerausstellung des Dokumentationszentrums auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg fort, erste Fassung 1985.<sup>55</sup> Den Eindruck bestimmt dort zunächst die teilweise erhaltene Architektur; ihn soll dann der innere und äußere Umbau eines Seitenflügels der Kongresshallen-Bauruine durchkreuzen, samt einer unübersichtlichen Ausstellung fast ohne Originale. Die wenigen zeigen immerhin von Neuem, dass die Mittel der nationalsozialistischen Propaganda von bombastischer Architektur bis zu Kleinobjekten reichten. Das Titel-Stichwort "Faszination" betont, dass von Außenwirkungen der sogenannten NS-Ästhetik auf ein Publikum ausgegangen werden sollte, auf ein Publikum der Nachkriegszeit. Denn "Faszination" war während der 1980er Jahre ein Modewort in der Alltagssphäre. Verwandte Begriffe traten damals zurück: "Begeisterung" als zu hochfliegend, "Engagement" als zu verpflichtend.<sup>56</sup>

[30] In den 1980er- und 1990er-Jahren zeigte eine Reihe von Großausstellungen NS-Kunst, manchmal als Teil von länderübergreifenden Beständen: so "Les Réalismes entre Révolution et Réaction, 1919/1939" beziehungsweise "Realismus: Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939" in Paris und München ab 1981. In London (1985 bis 1986) war das Thema "German Art in the 20th Century" so gefasst, dass das Weglassen von NS-Werken paradox auf sie aufmerksam machte. Anders dann: "Die Axt hat geblüht", Düsseldorf 1987, als Teil einer Ausstellungs-Dreiheit; "Kunst und Diktatur", Wien 1994; "Kunst und Macht im Europa der Diktaturen", London, Barcelona und Berlin 1995/96; "Berlin/Moskau" in diesen beiden Städten ebenfalls 1995/96. Der Blick in das Pressematerial der letztgenannten Ausstellung (Abb. 12) zeigte den Abschied von allen Versuchen, NS-Kunst verfremdend zu präsentieren und dem Genuss vorzubeugen (zum Beispiel, wie in Stuttgart 1974, die Gemälde auf den Boden gestellt an die Wand zu lehnen). Auch grundsätzliche Ziele des Ausstellens wurden nicht mehr genannt. Das Gesamtbild dieser Unternehmungen bestätigt einen Rückblick von Jonathan Harris 1993: "Von allem anderen abgesehen sind solche Riesenausstellungen mittlerweile Übungen in ausgeklügelter Konzern- und Staatsetikette und Aushängeschild [...]."<sup>57</sup> Ganz offen

---

<sup>54</sup> Podiumsdiskussion in der Ausstellung am 17.5.1987 (Mitschnitt im Archiv des Verfassers).

<sup>55</sup> Weiterhin vgl. Ogan, "Faszination und Gewalt – ein Überblick", S. 14.

<sup>56</sup> Hans-Ernst Mittig, *Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000*, Frankfurt a. M., 23.1.1998 (Typoskript im Archiv des Verfassers).

<sup>57</sup> Jonathan Harris, "Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein", in: *Texte zur Kunst* 3.10 (Juni 1993), S. 149.

nannte Jörn Merkert die Düsseldorfer Ausstellungstrias von 1987 ein "ehrgeiziges Projekt".<sup>58</sup>



12 Pressebild zu der Ausstellung "Berlin/Moskau", Berlin 1995,  
Berlinische Galerie, Foto: Markus Hawlik

- [31] Werbung in kleinerem Maßstab war ein erklärtes Ziel bei der Ausstellung "Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker" in Schwerin 2006. Bestimmt nicht erst nachträglich gab der Oberbürgermeister zu Protokoll: "Viele Leute sind zum ersten Mal nach Schwerin gekommen, um die Ausstellung zu sehen, sie haben hier übernachtet und eingekauft. Für Schwerin, für die Marke Schwerin, ist das erfreulich."<sup>59</sup> Das Unternehmen wurde zu einer epochalen Tat stilisiert. Der Kulturdezernent der Stadt behauptete, mit der Ausstellung werde "kulturpolitisches Neuland" betreten.<sup>60</sup> Das Werk des bekanntesten nationalsozialistischen Bildhauers wurde "eine weitgehend im Nebel versunkene Terra Incognita" genannt,<sup>61</sup> und selbst das Magazin *Focus* ließ sich weismachen: "Nach 62-jähriger Abstinenz werden Breker-Werke wieder öffentlich gezeigt."<sup>62</sup> Danach wären zum Beispiel auch das Berliner Olympiagelände und das dortige Georg-Kolbe-Museum unbekannte Anlagen.
- [32] Sachliche Gründe dafür, die Ausstellung gerade in Schwerin zu zeigen, konnten nicht genannt werden. Im Gegenteil: Bei einer Rundfunkdiskussion über das Vorhaben argumentierte Stephan von Wiese, es hätten gerade dort eher Werke der von den Nazis

<sup>58</sup> Jörn Merkert, "Vorwort", in: *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reichs*, Ausst.begleitbuch Düsseldorf 1987, S. 5.

<sup>59</sup> Norbert Claussen, "Interview", in: Rudolf Conrades, Hg., *Das Schweriner Arno-Breker-Projekt. Dokumentation*, Schwerin 2007, S. 218.

<sup>60</sup> Hermann Junghanns, "Vorwort", in: Rudolf Conrades, Hg., *zur [sic] Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, Schwerin 2006, S. 3.

<sup>61</sup> Rudolf Conrades, "Warum Breker?" in: Conrades, Hg., *zur [sic] Diskussion gestellt*, S. 5.

<sup>62</sup> Roger Thiede, "Späte Rehabilitationen", in: *Focus* 35, 28.8.2006.

verfolgten Künstler ausgestellt werden sollen.<sup>63</sup> Er nannte Belege für ein politisches Klima, das der Berliner *Tagesspiegel* später mit der Überschrift charakterisierte: "Tiefenbräune an der Ostsee".<sup>64</sup> Die Kunsthalle Rostock zeigt nach mehrjähriger Vorarbeit und einer Wechselausstellung (2008) seit 2011 die Ausstellung "Verfemte Moderne. Kunstwerke aus der Aktion 'Entartete Kunst' der Nationalsozialisten im Kulturhistorischen Museum Rostock. Zum Schicksal eines Teils des Nachlasses Bernhard A. Böhmers, Kunsthändler im Dritten Reich". Der Katalog erinnert nicht an von Wieses Hoffnung, mit einer solchen Präsentation könne etwas gegen neofaschistische Stimmung oder inkompetentes Vorzeigen von NS-Kunst an der Ostsee getan werden.<sup>65</sup>

[33] In Schwerin 2006 waren überwiegend Bearbeiter am Werk, die offenbar keine Vorkenntnisse auf diesem Gebiet mitgebracht oder rechtzeitig erworben hatten. Neue Fakten oder Gedanken waren nicht zu erkennen. Brekers hinreichend erforschte Mittäterschaft beim Propagieren rassistischer Leitbilder samt ihren tödlichen Konsequenzen wurde übergangen. Gerade dies war in der zitierten Rundfunkdiskussion über das Ausstellungsvorhaben am sichtbaren Befund der Breker'schen Großskulptur belegt worden, sodann in einer Podiumsdiskussion der Schweriner Volkszeitung am 28. August 2006.<sup>66</sup> Dort lehnte Staeck nach wie vor jedes Ausstellen von NS-Kunst ab; er traf sich diesmal im Ergebnis mit Vertretern der Meinung: 'Ja, aber so nicht.'

[34] Die Ausstellung hatte kaum Genaueres über die Gegenstände gesagt. Sie hinterließ den Wunsch, weiterhin auf sachliche Wissensvermehrung zu setzen. Auf den Gebieten Skulptur und Malerei hatte ein äußerlich kolossales Stoff sammeln mit Mortimer Davidsons Bänden *Kunst in Deutschland 1933-1945*,<sup>67</sup> erschienen ab 1988, begonnen – ohne verlässliche Auskünfte über die Gegenstände, aber zeitweise genutzt wegen der (zum Teil schlechten) Abbildungen. Zu Ausstellungsthemen erschienen manchmal Beiträge, in denen die Ergebnisse genauer Sachforschung stillschweigend so zurechtgestutzt wurden, dass das Absehen von politischen Zusammenhängen in Beschönigung überging.<sup>68</sup> Ein Beispiel ist das Bemühen des Berliner Georg-Kolbe-Museums, diesen Künstler nachträglich politisch zu neutralisieren.<sup>69</sup> Ausnahmsweise stehen dort einige seiner für

---

<sup>63</sup> Stephan von Wiese in der Radio-Diskussion *Was tun mit der Nazi-Kunst? Die Arno-Breker-Ausstellung in Schwerin*, SWR, 20.7.2006.

<sup>64</sup> Deike Dening, in: *Der Tagesspiegel*, 25.9.2011.

<sup>65</sup> Dazu auch Hans-Ernst Mittag, "NS-Architektur in milderem Licht?", in: *kritische berichte* 29.1 (2001), S. 8, 15-18; Hans-Ernst Mittag, "Ohn' Ursach' ist das nicht getan. Zur Sozial- und Berufspsychologie von Künstlern und Kunsthistorikern", in: Eugen Blume und Dieter Scholz, Hg., *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Köln 1999, S. 300-302.

<sup>66</sup> Mitschnitt im Archiv der Akademie der Künste Berlin.

<sup>67</sup> Mortimer Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, 3 Bde., Tübingen 1988-1995.

<sup>68</sup> Zu einem krassen Beispiel Mittag, "NS-Architektur in milderem Licht?", S. 11.

<sup>69</sup> Zu dem Streit um Georg Kolbes Hüterin Mittag, "NS-Architektur in milderem Licht?", S. 13; Hans-Ernst Mittag, "Künstler auf der Seite des NS-Regimes", in: Constanze Peres und Diether Schmidt, Hg., *Erneuerung als Tradition*, Dresden 1997, S. 147-148.

NS-Skulptur typischen Statuen im Areal eines Kunstmuseums, aber abgegrenzt von den inneren Ausstellungsräumen und unkommentiert (Abb. 13). Eine 2001 bis 2002 dort gastierende Skulpturenschau<sup>70</sup> sekundierte dieser isolierenden Präsentationsweise und konnte bei einem Besucher den nicht einmal formgeschichtlich haltbaren Eindruck vermitteln: "Schließlich waren die meisten Künstler 1933 schon fertig ausgebildet und stilistisch festgelegt, so dass grundlegende Neuansätze nicht mehr möglich waren."<sup>71</sup> In dem einleitenden Text zu der zuerst in Leeds gezeigten Ausstellung fand sich trotz des vieldeutigen Titels "Taking Positions"<sup>72</sup> ein kaum verschlüsseltes Plädoyer: für "wissenschaftliche Neutralität", gegen die in den siebziger Jahren begonnene "Arbeit als Mittel im politischen Kampf"<sup>73</sup> – als wäre der Kampf gegen Faschismus und sein Nachwirken keine würdige Aufgabe für Kunst und Kunstwissenschaft.



13 Statuen Georg Kolbes in einem Hof des Georg-Kolbe-Museums, Berlin. © VG Bild-Kunst Bonn, 2014. Foto: Autor

- [35] Das Interesse an Gesellschafts- und/oder Gegenwartsbezügen hat nachgelassen, so dass die Beschäftigung mit NS-Kunst zurzeit selten mit weiter ausgreifenden Erklärungen versehen wird. Stark ist die Versuchung, eine vor 35 Jahren gedruckte Bemerkung Martin Warnkes aus ihrem Zusammenhang zu reißen: über das Ungenügen an "begriffslos ausgewalzten Panoramen".<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Peters, Besprechung "Taking Positions", S. 291.

<sup>71</sup> Martin Warnke, "Posierende Gärtnerburschen. Skulpturen der Nazizeit in Berlin", in: *Die Zeit* 44, 25.10.2001; der Titel zweifellos von einem Redakteur.

<sup>72</sup> Er ist übrigens ein Beispiel für den alten Brauch, Äußerungen zu Aktdarstellungen des Nationalsozialismus mit spöttischen sexuellen Anspielungen zu würzen, vgl. Bette Talvacchia, *Taking Positions: on the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999, besonders das Kapitel "I modi [...]".

<sup>73</sup> Ursel Berger, "'Moderne Plastik' gegen 'Die Dekoration der Gewalt'. Zur Rezeption der deutschen Bildhauerei der zwanziger und dreißiger Jahre nach 1945", in: *Taking Positions. Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich*, Ausst.Kat. Berlin u.a. 2001, S. 68.

<sup>74</sup> Martin Warnke, "Rückruf", in: *kritische berichte* 4 (1976), S. 55.

- [36] Allmählich hat sich eine Sachforschung entwickelt und verbreitet, deren Urheber sich darauf verlassen, dass jedes neu erschlossene Wissen nützlich ist, zum Beispiel als Korrektiv der immer noch verbreiteten Irrtümer. Tatsächlich kann ja sogar ein zunächst zielloser Umgang mit erschlossenem Material nützlich werden, wenn das zu neuen Fragestellungen und Perspektiven führt. Ein Materialsammeln auch ohne vorgefasstes Interesse würde ich nicht mehr wie früher kritisieren oder sogar für unmöglich halten, weil eben neue Gesichtspunkte bei dieser Arbeit gefunden werden können – sicherlich auch beim Benutzen der jetzt öffentlich gemachten Online-Dokumentation "[GDK Research](#)".
- [37] Kritik ist aber angebracht, wenn das Anrufen positivistisch verstandener Objektivität Wertungen verbirgt und Fragen verstellt – wie zum Beispiel in Tobias Ronges 2010 erschienener Dissertation, die viele nutzbare Informationen enthält: *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionsbildern im Dritten Reich*.<sup>75</sup> Der Verfasser glaubt, seit etwa 1990 und auch mit seiner eigenen Arbeit sei "ein hohes Maß an Versachlichung des Diskurses über NS-Kunst" gewonnen worden; er ist mit einem "heute erreichten Grad an Reife im Umgang mit der NS-Kunst" zufrieden.<sup>76</sup>
- [38] Arndt hatte das Buch von Berthold Hinz über die Malerei im deutschen Faschismus gründlich mit Sachargumenten zu widerlegen versucht;<sup>77</sup> der Kompilator Davidson hatte es noch anhand anschaulicher Beispiele getadelt;<sup>78</sup> Ronge jedoch diskutiert keines von Hinz' Ergebnissen, sondern teilt fast nur noch mit, das Buch sei aufgrund des dort vertretenen marxistischen Geschichtsbildes in weiten Teilen überholt,<sup>79</sup> und wertet auch die aktuelle, flüchtig erwähnte gesellschaftliche Realität: "Im Zuge der friedlich verlaufenen deutschen Wiedervereinigung, die auch das nationale Selbstverständnis positiv förderte, gelang eine weitere Versachlichung der gesellschaftlichen Debatte über den Umgang mit der NS-Kunst."<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Tobias Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionsbildern im Dritten Reich*, Diss. Tübingen 2009, Berlin 2010.

<sup>76</sup> Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus*, S. 3. Nach Warnke, "Posierende Gärtnerburschen", ist Sachlichkeit statt früherer "Scheuklappen" aus England importiert worden. Vgl. zur einschlägigen Begriffsgeschichte aber Hans-Ernst Mittig, "Faschistische Sachlichkeit", in: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, Ausst.kat. Paris und Berlin 1980-1981, S. 362-372.

<sup>77</sup> Karl Arndt, "[Besprechung von] Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution", München 1974", in: *Kunstchronik* 28 (1975), S. 362-374.

<sup>78</sup> Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945*, Bd. 1, S. 14-15.

<sup>79</sup> Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus*, S. 3. Ein Beispiel für treffende kritische Würdigung findet sich bei James Van Dyke, "Über die Beziehungen zwischen Kunst, Propaganda und Kitsch in Deutschland 1933-1945", in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, S. 257.

<sup>80</sup> Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus*, S. 5.

- [39] Wie dieses Parallelisieren auch zu verstehen sein mag: Es lenkt jedenfalls von der Frage ab, welche Außenwirkungen heute von einem Umgang mit NS-Kunst zu erhoffen oder zu befürchten sind, wenn doch erhebliche Teile der Bevölkerung – nicht nur an der Ostsee – das "nationale Selbstverständnis" auf gefährliche Art zu fördern versuchen.
- [40] Aus der Nachkriegszeit wäre auch von nicht wenigen Fällen zu berichten gewesen, in denen ehrende Porträts nationalsozialistischer Funktionsträger ersetzt wurden. Das erste von zwei Porträts des Hochschulrektors Alexander Matting, gemalt von Adolf Wissel 1942 (Abb. 14),<sup>81</sup> wurde beschlagnahmt und verblieb in Washington als eines der Werke "zu propagandistischen und militaristischen Zwecken", mit der Bemerkung: "the paintings are not art".<sup>82</sup> Die Folge war diesmal, dass ein Dokument der Hochschulgeschichte aus der TH Hannover und zeitweise aus der Literatur verschwand. Matting's teilweise nationalsozialistische Ehrenzeichen hätten unter anderem daran erinnern können, dass er 1933 in die NSDAP eingetreten war und sich später als Metallurg bei der Entwicklung der Vergeltungswaffe V 2 hervorgetan hatte.<sup>83</sup> Im Jahr 2007 gelang es Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, das Gemälde nach Berlin zu entleihen: in eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums.<sup>84</sup>



14 Adolf Wissel, *Hochschulrektor Alexander Matting*, 1942. Washington, German War Collection. Abb. aus Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Hg., *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Ausst.kat. Berlin 2007, S. 462

<sup>81</sup> Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus*, S. 223 und Abb. 226 ohne Datumsangabe; Bloth, *Adolf Wissel*, S. 140.

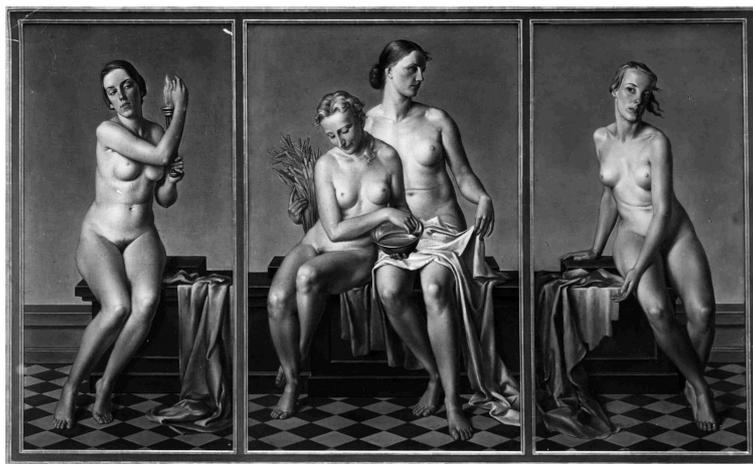
<sup>82</sup> Zitiert nach Gregory Maertz, "The 'German War Art Collection'", in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, S. 461 mit Abb. 5 auf S. 462.

<sup>83</sup> Helmut Maier, *Forschung als Waffe. Rüstungsforschung in der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft und dem Kaiser-Wilhelm-Institut für Metallforschung 1900-1945/48* (= Geschichte der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft im Nationalsozialismus, Bd. 16), Göttingen 2007, Teil 2, S. 925, 1068.

<sup>84</sup> Ronge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus*, S. 5.

**Was bleibt zu erforschen? Nahblicke, Ausblicke**

- [41] Ein Vortrag, mit dem ein Museumsdirektor auf seine Ausstellungen zurückblickt, und ein Kompendium wie das *Handbuch der politischen Ikonographie* sind Medien, die vor allem eine Zusammenfassung des bereits Bekannten erwarten lassen. Ob darüber hinaus neue Kapitel der NS-Kunstgeschichte geöffnet werden können, ist eine Frage an die Gegenstände – auch solche, die hinreichend dokumentiert und ausführlich besprochen worden sind.



15 Adolf Ziegler, *Die vier Elemente*, 1936/37, Öl auf Leinwand, 180 x 300 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Abb.: Photothek ZI München / GDK Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19400882.html>

- [42] Wie NS-Malerei heute auszustellen und einem deutschen Publikum zu erklären sei, wurde vorzugsweise am Beispiel von Adolf Zieglers Triptychon *Die vier Elemente* von 1936 (Große Deutsche Kunstausstellung 1937) diskutiert (Abb. 15). Die teilweise skurrilen Zeugnisse einer großen Verlegenheit gipfelten in der Berliner Ausstellung "Die Gewalt der Kunst" (1999). Dieser Titel sollte keineswegs die NS-Kunst auszeichnen, sondern Werke des ganzen zu Ende gehenden Jahrhunderts, namentlich aus dem Kunstbestand der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, als Medium einer Macht aufwerten, in deren mittelbarem Besitz sich Kunsthistoriker gefallen.<sup>85</sup> Die Ausstellung fand in einem – nicht irgendeinem – Kunstmuseum statt, dem bereits mehrmals zu Ausstellungen benutzten Alten Museum am Lustgarten. Die Abteilungen folgten den an solchem Ort üblichen Präsentationsformen mit einer Ausnahme: Wo die chronologische Anordnung zu dem Thema NS-Kunst führte, wechselte die Darbietung zu einer Mischung von Kunst- und Alltagsgegenständen, zu der Erscheinungsweise eines Museums, das um Kontext und

<sup>85</sup> Kaum verschlüsselt von Peter Klaus Schuster, "Das XX. Jahrhundert – Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland", in: *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Ausst.kat Berlin 1999, S. 20; Andrea Bärnreuther, "Die Ästhetik der Macht", in: *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, S. 129 bezeichnet Arno Breker und Josef Thorak als "Erben Pygmalions" im "Glauben an die 'Gewalt der Kunst'". Zur ursprünglichen Präsentation der "Vier Elemente" dort S. 129, Abb. Nr. 82. Des Näheren darüber diskutiert wurde bei einem Treffen des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. am 21.11.1999.

Hintergrund der themengebenden Exponate bemüht ist. Zieglers Triptychon war von Objekten umgeben worden, die gegen seine ursprünglich nobel inszenierten Auftritte im "Haus der Deutschen Kunst", im deutschen Pavillon der Pariser Weltausstellung und im Kaminzimmer des Münchner Führerbaus<sup>86</sup> kontrastieren sollten. Das Werk selbst war 1999 oben in einer Ecke des Saals so befestigt, dass eine Tafel nach vorn klappte. Bei mehreren Besichtigungen war dieser Saal der am besten besuchte.

[43] Das Triptychon befindet sich jetzt in einem Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Seine Abbildungen gelten als fast unentbehrlich, wo kurz, oft allzu kurz über NS-Malerei geschrieben wird. So wurde es, wie das *Handbuch der politischen Ikonographie* vermerkt, "eines der bekanntesten Bilder aus der NS-Zeit".<sup>87</sup> Da es trotzdem – was Bildhandlung und -bedeutung betrifft – auch eines der unbekanntesten ist, will ich dazu etwas weiter ausholen.

[44] Die Personifikationen der vier Elemente sitzen auf einem gemeinsamen Statuenpostament, dem schlichte Sockelplatten aufliegen: je eine wohl quadratische für die seitlichen Akte, eine gemeinsame querrrechteckige für die beiden mittleren. Wegen dieser Plinthen ist es falsch, den Unterbau, wie häufig geschieht, eine "Bank" zu nennen.<sup>88</sup> Zu erschließen ist eine soeben vergangene Bildhandlung: Vier Statuen sind Fleisch und Blut geworden und von ihren steinernen Sockeln herabgestiegen.

[45] Von vier weiblichen Akten war damals zu erwarten – und die "Meldungen aus dem Reich" bestätigen es –, dass zumindest ein Teil des Publikums eine erotische Anmutung verspüren werde, bevor dann distanzierende Momente – zum Beispiel die stilisierten Haltungen und die schablonisierte Behandlung einzelner Körperteile – zur Geltung kamen.<sup>89</sup> Gebildeten Betrachtern wurde weit mehr geboten: Statuen, die lebendig geworden sind, hatten viele Male das Näherkommen von Göttlichem oder Künstlerischem symbolisieren sollen. Figuren der NS-Plastik riefen laut zeitgenössischen

---

<sup>86</sup> Eva von Seckendorf, "Monumentalität und Gemütlichkeit. Die Interieurs der NSFAP-Bauten am Königsplatz", in: Iris Lauterbach, Hg., *Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NADAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption*, Teil 1, München und Berlin 1995, S. 135 mit Abb. 154.

<sup>87</sup> Zuschlag, "Nationalsozialismus", S. 11.

<sup>88</sup> So z.B. Kathrin Hoffmann-Curtius, "Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der 'Naturgesetzlichkeit'", in: Berthold Hinz, Hg., *NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge*, Marburg 1989, S. 22, 24. Zum Folgenden ausführlicher Hans-Ernst Mittig, "Kunst des Nationalsozialismus: Wie sollen wir damit umgehen?", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, S. 32-34.

<sup>89</sup> Von großer Aufmerksamkeit für "Lebens- und Körpergefühl", "Nacktdarstellungen" und "einseitig Erotisches" nicht nur in ausgestellten Privatporträts berichten die von Heinz Boberach herausgegebenen *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945*, Herrsching 1984, Bd. 9, S. 3398 (1942) und Bd. 12, S. 4444-4445 (1942). Vgl. "Versprechen und Rücknahme" bei Heino R. Möller, "Die Frauenakte der NS-Kunst", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, S. 195, 196 und 198; s.a. 200, 204-205, der diese Gemälde aber trotz solcher Ambivalenz "unsinnlich", "entsinnlicht" und "entsexualisiert" nennt. Der Topos erscheint auch bei George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, Frankfurt a. M. u.a. 1993, S. 30.

Propagandareden zur Umsetzung im Leben auf, zur Nacheiferung mittels Leibesübungen und Partnerwahl. Auch Ziegler proklamierte einen Weg vom Skulpturensockel ins wirkliche Leben, vielleicht anmaßlich auf die Programmatik anspielend, die Leo von Klenze der Glyptothek mitgegeben hatte: Klenze wünschte sie "dazu geeignet, die Kunst ins Leben zu führen und mit dem Leben zu vermengen".<sup>90</sup>

- [46] Der Botschaft der *Vier Elemente* noch näher kam ein Text, aus dem Hitler gern zitierte: Die Wandlung von Bildhauerei zu Lebendigem war eine obskure Zukunftsvision Richard Wagners. Er schrieb in seinem 1850 erschienenen Traktat *Das Kunstwerk der Zukunft*:

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse [...]. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzip der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schön, [...] so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr unzweifelhaft der vollkommene, warme, l e b e n d i g e Mensch selbst; sein Kunstwerk ist das D r a m a , und die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige [...].<sup>91</sup>

- [47] An die Bildhauerei, die nach Wagner "bewegungslos und kalt" ist,<sup>92</sup> erinnert bei Ziegler noch – als ein Restbestand – das steinerne Postament. Dem entspricht ein Rest von Architektur, etwas, das bei der Auflösung eines Gebäudes am längsten sichtbar bliebe: ein Fußboden, dessen Musterung an den damals noch erhaltenen in der Glyptothek<sup>93</sup> erinnert, und – vor dem offenen Hintergrund – eine Steinbarriere, die den Sockelstreifen der Wände im "Haus der Deutschen Kunst" entspricht, ebenfalls ohne sie zu kopieren.

- [48] Es ist also sehr wahrscheinlich, dass dem Inhalt des Triptychons eine Hommage an Richard Wagner eingefügt sein und aktualisiert werden sollte. Die Personifikationen der leichteren Elemente Feuer und Luft – auf den Flügeln des Triptychons – zeigen hin und her gewendete Körperhaltungen, die Kathrin Hoffmann-Curtius "gymnastisch" nannte.<sup>94</sup> Die Armhaltung des "Feuers" hat Analogie, wenn auch anscheinend keine unmittelbare Vorlage, in der damaligen Tanzfotografie.<sup>95</sup> Auch das gibt zu denken, denn vom Tanz erwartete Wagner ja die "Erlösung der Plastik", die eben zitierte "Entzauberung des Steines [...] in die Bewegung".<sup>96</sup> Und Ziegler feierte mit dem gleichzeitig ausgestellten Gemälde *Terpsichore* die Muse des Tanzes mit ähnlicher Körperhaltung und Gestik.

---

<sup>90</sup> Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967, S. 59.

<sup>91</sup> Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 168-169.

<sup>92</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 163-164.

<sup>93</sup> Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, S. 59, 60, Abb. 25, 42, 43.

<sup>94</sup> Hoffmann-Curtius, "Die Frau in ihrem Element", S. 18.

<sup>95</sup> Die Fußstellungen der Erde und der Luft deuten die 4. und die 5. Position des klassischen Balletts an, vgl. Duden, *Bildwörterbuch der deutschen Sprache*, 5. Aufl. Mannheim u.a. 1999, Nr. 314.

<sup>96</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 169.

- [49] Dass eine Metamorphose dargestellt ist, wird durch Parallelbeispiele bestätigt und antik verbrämt. In der bekannten Einleitungssequenz zu Leni Riefenstahls Olympia-Film von 1936/38 wurde antike Skulptur in solche von lebenden Sportlern überblendet. Das rassistische Ziel dieser Kunststücke wurde 1942 in der Reihe "Zucht und Sitte – Schriften für die Neuordnung unserer Lebensgesetze" bestätigt. Dort wurde verlangt, "die Kunst zum Leben zu erwecken", und man las: "der Mythos vom [sic] Pygmalion ist zum Gleichnis unserer Zeit geworden. [...] Die Aufgabe Pygmalions, das Auslesevorbild, das Ideal des Deutschen Menschen artreinen Blutes wissend und seherisch zu gestalten, fällt dabei der bildenden Kunst zu."<sup>97</sup>
- [50] Dabei ging es nicht nur um "Erreichtes".<sup>98</sup> Wie schon von Zeitgenossen spöttisch bemerkt wurde, blieben die meisten Protagonisten des NS-Regimes hinter diesem Ideal augenscheinlich und aussichtslos zurück; so auch die meisten anderen deutschen Erwachsenen. Dass man ein daraus entstehendes Ungenügen an sich selbst in Aggressivität gegen angeblich noch Hässlichere, gegen Juden und Slaven umsetzen sollte, war eine einleuchtende These Theodor W. Adornos und anderer.<sup>99</sup> Eine empirisch fundierte Bestätigung dafür habe ich in der sportwissenschaftlichen Literatur zur Olympia-Propaganda von 1936 nicht gefunden. Ein Gefühl von Unvollkommenheit hervorzurufen und unterdrückend zu nutzen, ist jedenfalls ein anscheinend ungeschriebenes Verfahren der Militärausbildung.
- [51] Eine Metamorphose ist bei Ziegler nicht nur zwecks rassistischer Propaganda dargestellt. Sein Triptychon lässt noch eine weitere Zielsetzung erkennen. Nach der Verlebendigung der steinernen Figuren ist von Bildhauerei und Architektur nur noch Untergeordnetes zu sehen. Die *Vier Elemente* des Malers Ziegler realisieren damit ein Konkurrenzverhalten im inneren Kreis des NS-Regimes, an dem auch Künstler teilnahmen.<sup>100</sup> Gerade Ziegler war dazu herausgefordert. Seit 1937 hatte er als Präsident der "Reichskammer der bildenden Künste" auch Bildhauer und Architekten zu verwalten, genoss aber nicht das gleiche Ansehen wie Arno Breker und Albert Speer. Beide haben sich später abfällig über Ziegler geäußert;<sup>101</sup> beide hatten Hitler auf den bekannten Fotografien von dem Paris-Besuch am

<sup>97</sup> Zit. nach Berthold Hinz, "Bild und Lichtbild im Medienverbund", in: Berthold Hinz u.a., Hg., *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979, S. 147.

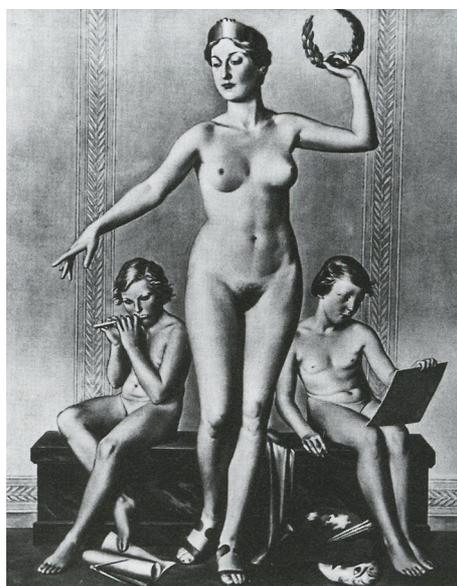
<sup>98</sup> So aber Hinz, "Bild und Lichtbild im Medienverbund", S. 145; s.a. S. 138-141, 146-147. Dazu Alfred Rosenberg in: *Völkischer Beobachter*, 7.7.1931, zit. nach den Texten in der Ausstellung "Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus", Berlin 1987: "Ganz abgesehen davon, [...] ob nun der Einzelne diesem Ideal ganz entspricht, solange die Sehnsucht in ihm ist [...]". Vgl. "Einschüchternde Unerreichbarkeit" lt. Hans-Ernst Mittig, "Antikebezüge nationalsozialistischer Propagandaarchitektur", in: Beat Näf, Hg., *Antike und Altertumswissenschaft in der Zeit von Faschismus und Nationalsozialismus*, Mandelbachtal und Cambridge 2001, S. 264.

<sup>99</sup> Theodor W. Adorno u.a., "Studies in the Authoritarian Personality" (1944/49), wiederabgedruckt in: Theodor W. Adorno, *Soziologische Schriften II*, Bd. 9.1, Frankfurt a. M. 1971, S. 143-509 und Bd. 9.2, S. 368.

<sup>100</sup> Zu Positionskämpfen z.B. Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 101, ohne Künstler zu nennen.

<sup>101</sup> Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt a. M. u.a. 1976, S. 538; Arno Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse*, Preußisch Oldendorf 1972, S. 132.

28. Juni 1940 flankiert.<sup>102</sup> Diese Dreiergruppe wich von einem bekannten Bildzeichen der nationalsozialistischen Festikonographie ab, dem "Wappen der Kunst". Aus drei kleineren Wappen komponiert war es ursprünglich Zunftzeichen der Maler, seit dem 19. Jahrhundert auch Signet von Kunstvereinen gewesen. Es wurde als Zeichen für eine Dreiheit der (traditionellen) Kunstgattungen popularisiert, indem seit 1937 unzählige "Fahnen der Kunst" den Festzug zum Tag der Deutschen Kunst optisch einhämmernd lenkten.<sup>103</sup> Das Zeichen sollte auch die beiden Inschrift-Reliefs am "Haus der Deutschen Kunst" begleiten.<sup>104</sup> Die Anordnung der drei Wappenschilder harmonierte mit dem Zuschnitt der zusammenfassenden Wappenform, ohne etwa eine der Kunstgattungen hervorzuheben. Zieglers *Vier Elemente* jedoch argumentieren gegen eine solche Gleichrangigkeit von Künsten, heben seine eigene Profession, die Malerei hervor.



16 Adolf Ziegler, *Die Göttin der Kunst*, 1938. Abb. aus Jost Hermand, *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil*, Köln u.a. 2010, S. 86

[52] Dass er Werbung für sich selbst in einem traditionsreichen Wettstreit versuchte, hat er ein Jahr später (1938) selbst bestätigt: Er stellte im "Haus der Deutschen Kunst" ein Gemälde aus, das einen Vorrang der Malerei vor sogenannten Schwesterkünsten noch direkter proklamierte – unter dem Titel *Göttin der Kunst* (Abb. 16). Die göttlich-mütterliche Zentralfigur wendet einem Knaben und einem Mädchen sehr ungleiche Gesten zu. Auf den ersten Blick ist hier nicht die Gegenüberstellung von Malerei und Bildhauerei wie im klassischen Paragone zu sehen und auch nicht das damals so

<sup>102</sup> Andrea Bärnreuther und Peter-Klaus Schuster, Hg., *Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland*, Begleitbuch zur Ausstellung Berlin 1999-2000, Köln 1999, Kap. "1940".

<sup>103</sup> Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1976, S. 54; *München – Hauptstadt der Bewegung*, Abb. S. 338; zur Hakenkreuzflagge *Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1934-1940*, Jg. 4, 1937, Neuausgabe Salzhausen und Frankfurt a. M. 1980, S. 1075-1077.

<sup>104</sup> Einer der so gerahmten Sprüche ist in Bärnreuther und Schuster, Hg., *Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland*, Kap. "1937" abgebildet.

genannte "Dreigestirn"<sup>105</sup> von Kunstgattungen. Links im Bild der Kunstgöttin deuten die Attribute Flöte und Zirkel mit Zeichenrolle auf die oft miteinander verglichenen Künste Musik und Architektur; das Mädchen gegenüber personifiziert die Bildkünste Zeichnung – sie hält einen Griffel –, Malerei und – mit der liegenden Maske – Bildhauerei. Wieder sind Architektur und Bildhauerei in eine unterste Zone versetzt; ihre Attribute geraten unter einen Fuß des Flötenden und unter eine große Palette, die dem Mädchen mit dem Zeichenblock zugeordnet ist.<sup>106</sup>

- [53] Die beiden Gemälde Zieglers weisen also anschaulich auf Konkurrenz hin, ein Strukturprinzip des deutschen Faschismus, das nicht Teil seiner Ideologie war, sondern unausgesprochen der Herrschaft Hitlers über seine "Paladine"<sup>107</sup> diene. Das ist von Historikern gründlich, aber meines Wissens ohne Bildzeugnisse abgehandelt worden.
- [54] Adolf Wissel gehörte der Ebene oberer Kunstfunktionäre nicht an. Erst lange nach 1945 avancierte sein bekanntestes Gemälde zu dem Exempel nationalsozialistischer Malerei, als das es auch im *Handbuch der politischen Ikonographie* erscheint<sup>108</sup> und wirkungsvoll als Beispiel einer "Elitenästhetik"<sup>109</sup> gegen unverblümete politische Werbung kontrastiert.
- [55] Wissel, geboren in dem niedersächsischen Dorf Velber, gestorben 1973 ebenda, war ein am 1. April 1933 in die NSDAP eingetretener Sympathisant, der sich anscheinend nicht außerhalb seiner künstlerischen Berufstätigkeit politisch betätigte.<sup>110</sup> Von 1937 bis 1944 nahm er an allen "Großen Deutschen Kunstausstellungen" teil. Er versuchte, seine Malerei zu dem früh gewählten Thema des Bauern den Erwartungen von NS-Kunstpolitikern anzupassen, ohne sich nachweisbar zu der 1937 begonnenen Verfolgung der sogenannten "entarteten Kunst" zu äußern oder seinen Bildern eine aggressive Note zu verleihen. Er betonte 1942 und 1969, Kunst habe mit Politik nichts zu tun. 1950 und 1952 nahm er an Ausstellungen in São Paulo gemeinsam mit Constantin Gerhardinger, Hermann Gradl und Sepp Hilz teil, die sich gegen "krankhafte, abstrakte Kunst in Deutschland" richtete. 1951 trat er einer von Bettina Feistel-Rohmeder inaugurierten, entsprechend eingestellten "Deutschen Kunstgemeinschaft" bei. Wissel erhielt nach 1945 mehr Porträtaufträge als vorher. 1948 malte er im Auftrag der Technischen Hochschule Hannover ein zweites Porträt Mattings (Abb. 17), das die Erinnerung an dessen Rolle im "Dritten Reich" tilgte, ihn von seinen militärischen und nationalsozialistischen Ehrenzeichen entlastete. Es wird behauptet, dass er diese 'Versachlichung' in privaten

<sup>105</sup> Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse*, S. 132.

<sup>106</sup> Die Musik wird also nicht herabgesetzt. Dazu auch Zieglers "Terpsichore", in: *Berliner Illustrierte*, 22.7.1937: Abb. als "richtunggebend" mit einem langen Taktstock, der ebenso leicht als Malstock gelesen werden kann.

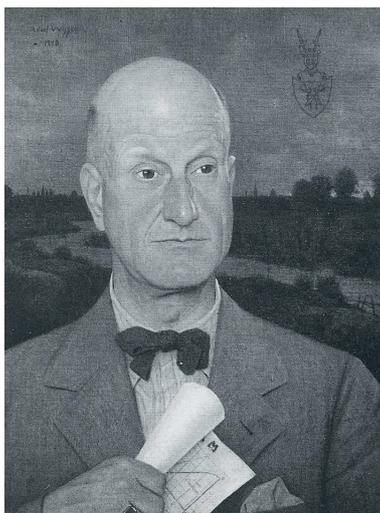
<sup>107</sup> S. z.B. Michael Kloft, *Hitler und der Wagner-Clan – Götterdämmerung in Bayreuth*, Fernsehsendung 3sat, 7.4.2013.

<sup>108</sup> Zuschlag, "Nationalsozialismus", S. 174-181, Abb. 5, 6.

<sup>109</sup> Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, S. 110-119.

<sup>110</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 25-26 auch zum Folgenden.

Diensten leistete.<sup>111</sup> Der niedersächsische Ministerpräsident Heinrich Hellwege (Deutsche Partei) ließ sich 1963 von Wissel malen.<sup>112</sup> 1974 wurde Wissel in Hannover eine Ausstellung gewidmet, die ihn mittels entlastender Phrasen und beschönigender Auswahl von Fakten sowie Werken als Lokalhelden ehrte.<sup>113</sup> Dagegen wandte sich Ingeborg Bloth (1994) mit ihrer Monographie, in der sie die Eignung der *Kalenberger Bauernfamilie* (Abb. 18) zu nationalsozialistischer Propaganda aber auch einschränkte.<sup>114</sup> Trotzdem wurde Wissel allmählich zu einem perfekten Vertreter der NS-Malerei, und gerade dieses Gemälde zu ihrem "Paradigma" gekürt.<sup>115</sup>



17 Adolf Wissel, *Alexander Matting*, 1948. Privatbesitz.  
Abb. aus Ingeborg Bloth, *Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 1994, S. 268

[56] Aber auch bei dieser umgekehrten Harmonisierung kann es nicht bleiben. Wissels Lebenslauf lässt Komplikationen bemerken. Er war ab 1935 sehr erfolgreich mit dem Gemälde *Kalenberger Bauernfamilie*, aber nicht dauerhaft. Als er sich damit 1937/39 an dem Wettbewerb "Das Familienbild" beteiligte, den das "Amt Rosenberg" ausgeschrieben hatte, wurden dem Gemälde Wissels Arbeiten von Hans Schmitz-Wiedenbrück, Thomas Baumgartner, Bernhard Dörries und Constantin Gerhardinger vorgezogen. Darauf hat Bloth seit ihrer Monographie hingewiesen,<sup>116</sup> aber bisher hat anscheinend kaum jemand außer

<sup>111</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 174, Tf. 34 mit Abb. 59 auf S. 268 ("Privatbesitz"), S. 176 ("privater Auftrag"); s.a. S. 181.

<sup>112</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, Abb. 69a, S. 175.

<sup>113</sup> Nach Ernst Lüddeckens, "Adolf Wissel und sein Werk", in: *Der Maler Adolf Wissel. Gedächtnisausstellung*, Ausst.kat. Hannover 1974, S. 7, sogar seit Kriegsende "verfemt".

<sup>114</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 12-13, 127-131 ("spröde", "kühl", "verschlossen").

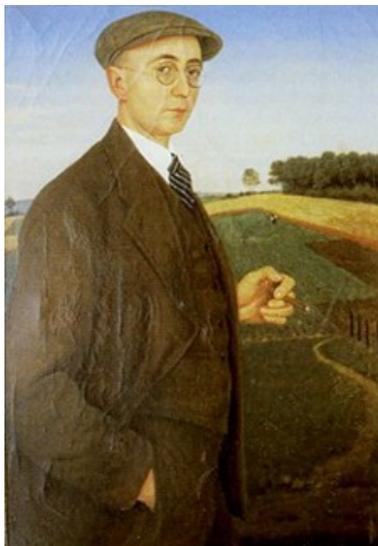
<sup>115</sup> Nachweise Bloth, *Adolf Wissel*, S. 131-136; zu erfolgreicheren Gemälden Wissels und anderer Maler S. 152-156. Später noch glaubte Katharina Slezak, "Religiöse" Malerei. *Über die Vereinnahmung der Christlichen Malerei zur Erschaffung einer "Nationalsozialistischen Malerei"*, Diplomarbeit Universität Wien 2009, Online-Publikation, [http://othes.univie.ac.at/6537/1/2009-09-17\\_9826120.pdf](http://othes.univie.ac.at/6537/1/2009-09-17_9826120.pdf), S. 86, Abb. 45, auch wegen dieses Bildes, Wissel sei vom NS-Regime als "Paradeheld" hochgehalten worden.

<sup>116</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 12-13 und Ingeborg Bloth, "Ein Blick in die Nachbarregion. Die Porträts von Adolf Wissel", in: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig*, Ausst.kat., S. 133.

Christian Fuhrmeister<sup>117</sup> diese Information berücksichtigt, die das Klischee von Wissel als notorischem Bauernmaler differenziert. In seinem Selbstporträt von 1930 (Abb. 19)<sup>118</sup> hatte Wissel – mit Brille und Zigarre – den Anschein vermieden, er identifiziere sich persönlich mit dem sogenannten Bauernstand, dem er entstammte. Er hatte dazu auch wenig Grund, nachdem der Hof seines Vaters dem erstgeborenen Bruder zugefallen war.<sup>119</sup>



18 Adolf Wissel, *Kalenberger Bauernfamilie*, 1937/39, Deutsches Historisches Museum (DHM), Berlin. Abb.: DHM / Photothek ZI München / GDK Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19403581.html>



19 Adolf Wissel, *Selbstbildnis*, 1930. Nachlass Adolf Wissel. Abb. aus *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*, Ausst.kat. Braunschweig, Hildesheim u.a. 2000, S. 224

<sup>117</sup> Christian Fuhrmeister, "Ikonographie der 'Volksgemeinschaft'", in: *Hitler und die Deutschen*, S. 99 mit Abb. 16 auf Tf. 10, S. 244.

<sup>118</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 47-50, 151 mit Abb. 16 auf S. 244; Ingeborg Bloth, "Maler unter Bauern und Bauer unter Malern. Der Maler Adolf Wissel", in: Christa Schermuly, *Velber in alter und neuer Zeit*, Velber 2001, Abb. 6.

<sup>119</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 26, 47-50 sieht ihn auch ohne bäuerliche Attribute "dem Grundbesitz seiner Herkunft verbunden". Als Älterer erwarb Wissel ein Haus in Velber.

- [57] Die einführende Schrifftafel auf der Empore im Deutschen Historischen Museum bringt Wissels *Kalenberger Bauernfamilie* aber sogar mit dem Schlagwort "Blut und Boden" in Verbindung.
- [58] Als Beispiel dafür hätte das Gemälde *Pflügen* von Julius Paul Junghanns aus dem Depot geholt werden können, das 1940 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München ausgestellt worden ist (Abb. 20).<sup>120</sup> Das annähernd schwarz-weiß-rotbraune (!) Pferdegespann lässt dort genügend Durchblick auf ein ungewöhnlich hochragendes Radvorgestell des Pfluges,<sup>121</sup> das im Gegenlicht die Silhouette eines Kreuzes zeichnet. Dergleichen war ein feststehendes Motiv der Weltkriegs-Erinnerung, zum Beispiel in vier Initialen von Werner Beumelburgs 1925 erschienenem Buch *Ypern 1914*, dessen erstes, blutrünstiges Kapitel "Einsaat" heißt (Abb. 21).<sup>122</sup> Aber auch die "Heimaterde" sollte vergossenes Blut aufnehmen.<sup>123</sup>



20 Julius Paul Junghanns, *Pflügen*, 1940, Öl, 150 x 245 cm. Deutsches Historisches Museum (DHM), Berlin. Abb.: DHM / Photothek ZI München / GDK Research, <http://www.gdk-research.de/de/obj19404399.html>

<sup>120</sup> Hans-Jörg Czech, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Kat.-Nr. D/66, S. 336-337 mit Farbabbildung; s.a. Werner Alberg, "Kunst zwischen Propaganda, Anbiederung und Widerstand – Künstlerleben in Düsseldorf von 1933 bis 1945", in: Staeck, Hg., *Nazi-Kunst ins Museum?*, S. 75.

<sup>121</sup> An den Querbalken-Enden führen unauffällige Ringe die Zügel. Deutlicher dazu Carl Baum, *Pflüger am Oberrhein* (Walter Horn, "Die Kunst unserer neuen Wirklichkeit. Zur Ausstellung 'Deutscher Bauer – Deutsches Land' in Berlin", in: *Die Kunst im Dritten Reich* 2 (Januar 1938), Abb. S. 149).

<sup>122</sup> Werner Beumelburg, *Ypern 1914 – Schlachten des Weltkrieges*, Bd. 10, Berlin 1925, S. 9, 11, 91, 104 und 198; s.a. Rudolf Warnecke, *Soldatengräber* (Holzschnitt), Text: "Gräber des Krieges sind ewigen Sieges/ Aecker und Saaten des Ruhms" (bei Rolf Dieter Müller und Hans-Erich Volkmann, Hg., *Die Wehrmacht. Mythos und Realität*, München 1999, Abb. 35 auf S. 679).

<sup>123</sup> Sarah Jost, "Unter Volksgenossen. Agrarromantik und Großstadtfeindschaft", in: *Menschenbild und Volksgesicht*, S. 115-117, zitiert "Viel Blut hat die Heimaterde getrunken", 1939. Dass Blut eines Erschlagenen den Boden segne, ist Schlussmotiv in Bruno Nowaks Laienspiel "Der Bauer", das 1932 in Berlin erschien, am 10., 13. und 16.3.1951 (!) an der Albrecht-Thaer-Ober[real]schule und der Volksschule Holstenwall 17 in Hamburg aufgeführt wurde.



21 Kampfdarstellung und Vignette aus Werner Beumelburg, *Ypern 1914 – Schlachten des Weltkrieges*, Bd. 10, Berlin 1925, S. 9

- [59] In Berlin ist statt *Pflügen* von Junghanns die noch größere *Kalenberger Bauernfamilie* von Wissel ausgestellt. "Blut" sickert und düngt hier nicht; mit diesem Wort des Ausstellungstextes wird die gemeinsame Abstammung der Familienmitglieder hervorgehoben. Dass damit zugleich das Idealbild eines rassereinen Volks gemeint ist, wird jeweils durch Haar- und Augenfarbe suggeriert, übrigens noch nicht so gemildert wie in Erhart Eplers Gemälde *Blut und Boden* (1942),<sup>124</sup> wo die jüngste Generation unter anderem durch einen schwarzbraunen Krauskopf vertreten ist, und in Wissels *Kalenberger Bauernmädchen* (1943) mit einer breitgesichtigen, insoweit kontrastierenden Hauptfigur.<sup>125</sup> 'Boden' erscheint bei der *Kalenberger Bauernfamilie* nur als Hintergrundmotiv, stark überschritten von Figuren, übrigens am linken Bildrand auch von Unkraut-Ranken.
- [60] Das Gemälde ist ein Testfall dafür, ob zu Bildern aus der NS-Zeit nur noch Fakten gesammelt und ideologiekritische Diagnosen wiederholt werden können oder ob sich weiteres beobachtendes Nachdenken lohnt.
- [61] Das Gemälde zeigt drei Generationen einer Bauernfamilie, die sich sonntäglich gewandert an einem Tisch vor ihrem Haus – in Wissels Heimatlandschaft Calenberg<sup>126</sup> – aufhält. Im *Handbuch der politischen Ikonographie* dient das Gemälde als Beispiel für die nationalsozialistische Rassen- und Familienideologie mit einer patriarchalischen

<sup>124</sup> *Große Deutsche Kunstausstellung 1942 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Ausst.kat.*, S. 30, Nr. 248.

<sup>125</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 148-156; Bloth, "Ein Blick in die Nachbarregion", S. 225-226. 2012 wurde das Gemälde im Heimatmuseum Seelze "als großformatiger Fotodruck" von Neuem ausgestellt (Sonderausstellung "Adolf Wissel – ein Maler aus Velber").

<sup>126</sup> "Calenberg" (nicht "Kahlenberg" und nur vorübergehend "Kalenberg"), Name eines ausgedehnten norddeutschen Fürstentums, bezeichnet heute die Landschaft zwischen Leinebogen und Deister.

Familienstruktur und einer Fixierung der Geschlechterrollen.<sup>127</sup> Tatsächlich ist dem älteren Mädchen eine Puppe zugeordnet: damals gebräuchlicher Hinweis auf die Generation, die in künftiger Zeit den drei dargestellten folgen soll, zum Beispiel in Paul Mathias Paduas Gemälde *Der Führer spricht* (1939).<sup>128</sup> In Wissels Familienbild wirkt die Puppe samt ihrem leeren Körbchen jedoch "wie achtlos hingeworfen"; das hat Ingeborg Bloth bemerkt, aber trotzdem geschrieben, im Bild werde eine spätere Rollenzuweisung vorweggenommen,<sup>129</sup> so steht es sinngemäß auch in anderen Besprechungen des Gemäldes. Sie erwähnen nicht, dass das größere Mädchen in einer kindlich-künstlerischen Beschäftigung aufgeht, dem Zeichnen mit Buntstiften, so dass es der aktivste Teil der Gruppe ist – im Gegensatz zu der Frau daneben, die in ihrer Mutterrolle versinkt. Sie hat nicht auf die Gefahr für die verzierte Porzellantasse der Großmutter an der Tischkante geachtet, als sie sich hinsetzte und das Tischtuch verschob. Damit riskiere ich wohl den Vorwurf, mich im Kleinen zu verlieren, das auf Zukunft und Vergangenheit hindeutende Gegenüber von Puppe und Tasse überzuinterpretieren. Gewagt wäre aber erst recht die Annahme, der Maler habe während mehr als zweijähriger Arbeit an seinem Gemälde nicht näher darüber nachgedacht, welche Rolle er den Gegenständen geben solle, die sich auf der Tischplatte reihen.<sup>130</sup>

- [62] Die Bauklötze und erst recht das Holzpferdchen des Jungen wurden einleuchtend als Hinweise auf eine künftige Männerrolle in Frieden und möglichem Krieg interpretiert,<sup>131</sup> wenn das Kind diese Gegenstände auch im Augenblick ebenso wenig beachtet wie die Schwester ihre Puppe. Zeichenutensilien, Bauklötze und geschnitztes Pferd sind aber auch als Zeichen für Malerei, Architektur und Bildhauerei zu verstehen. Das Malen – wie Kinder ja auch das Zeichnen nennen – nimmt den meisten Platz ein, ist als gerade ausgeübte Tätigkeit hervorgehoben, nicht nur durch Attribute zitiert.
- [63] Wissel war nicht wie Ziegler von Speer und Breker ausdrücklich abgelehnt worden,<sup>132</sup> aber so direkten Anlasses bedurfte es ja auch nicht, wenn ein als Gewerbelehrer ausgebildeter, zum Maler gewordener Bauernsohn sein Metier mit alltagsnäheren Mitteln herausstrich. Seine Calenberger Kinderszene vereint ein ideologiekonformes Lob der Kunst mit der Geltendmachung eines spezifischen Maler-Interesses.

---

<sup>127</sup> Zuschlag, "Nationalsozialismus", S. 179. Entsprechend Ingeborg Weber-Kellermann, "Skizzen zur Familie in Deutschland", in: *Vater Mutter Kind*, Ausst.begleitbuch, München 1987, S. 21-22; einschränkend zur Rolle des Vaters Bloth, *Adolf Wissel*, S. 107-108.

<sup>128</sup> Oft reproduziert seit der Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins, *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Ausst.kat. Frankfurt a. M. 1975, S. 156 mit Abb. 160 auf S. 155.

<sup>129</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 102-103, 132-133 auch zu der Zeichnenden. Geradezu blind gegen die Tätigkeit des Mädchens schon Dieter Bartetzko u.a., "Die Darstellung des Bauern", in: *Kunst im 3. Reich*, S. 156 und passim.

<sup>130</sup> Ausführlich zum Tisch Bloth, *Adolf Wissel*, S. 108-109.

<sup>131</sup> Das Spielzeug zeigt keinen Ackergaul, doch halten sich niedersächsische Bauern auch leichtere Pferde.

<sup>132</sup> Einen Vergleich zwischen Wissel und Ziegler zitiert Bloth, *Adolf Wissel*, S. 153.

- [64] Kunsterzieherinnen,<sup>133</sup> die zu Wissels *Bauernfamilie* noch nichts gelesen hatten, bemerkten darin ganz Anderes: einen Sonntagnachmittag, der von Langeweile heimgesucht wird, einen ziellos blickenden Knaben, der mit seinem Spielzeug nicht mehr spielt,<sup>134</sup> eine von den Anderen abgekehrte Mutter-und-Kind-Gruppe, ein Blicken – ebenso wortlos – zwischen dem hinzugetretenen Familienvater und der Großmutter, viele herabgezogene Mundwinkel: kein Bild von Freude am Bauerntum.
- [65] Wissel schilderte eine Situation, die nach der Erinnerung von Zeitzeugen beim sonntäglichen Zusammensitzen einer Familie mit oder ohne Radioapparat häufig entstand: Erwachsene, die nach anstrengenden Werktagen den Wechsel zu sonntäglicher Ruhe genießen können, Kinder, die diesen Rhythmus noch nicht haben und sich bald langweilen – hier im Gegensatz zu der älteren Schwester: Das Schulkind widersteht dieser Lähmung, indem es 'malt'.<sup>135</sup> Auch die handwerkliche Beschäftigung, von der die Großmutter aufschaut, erinnert an ein Mittel, der Langeweile zu entgehen: "die Mode der Handarbeiten", die Wolf Lepenies 1969 als ursprünglich höfisch analysiert hat<sup>136</sup> und die sich auch in bürgerlichen Kreisen einer "müßigen Klasse" verbreitete.<sup>137</sup> Übereinstimmung mit einer Scheinarbeit, die nur die Zeit vergehen lassen soll, ist aber in Wissels Gemälde deutlich zurückgewiesen, die Strickarbeit der Alten ist nützlich: Sie scheint früher bereits den dicken Pullover des zeichnenden Mädchens hergestellt zu haben.
- [66] Wissel brauchte nicht Schopenhauers Diktum zu kennen, im bürgerlichen Leben sei die Langeweile durch den Sonntag repräsentiert.<sup>138</sup> In Émile Ciorans eindringlichen Studien avancieren die Sonntagnachmittage "geradezu zu dem Symbol für Langeweile".<sup>139</sup> Viele solche Lesefrüchte finden sich in Friedhelm Dechers 2000 erschienener "Philosophie der Langeweile", der er den Obertitel "Besuch vom Mittagsdämon" gegeben hat.<sup>140</sup> Langeweile konnte – laut Breker und Speer! – auch den inneren Zirkel des NS-Regimes

---

<sup>133</sup> Für die Anregung zu Folgendem danke ich Kornelia Mittig und Kolleginnen an der Richard-Grundschule Berlin-Neukölln.

<sup>134</sup> Bloth, *Adolf Wissel*, S. 9, 102, bemerkt "mehr attributiv-symbolische [...] Bedeutung als szenische". Das weiße Ross ist auch traditionelles Wappentier in Niedersachsen.

<sup>135</sup> Ein nicht nur momentanes Tun, bei dem ein Erfolg erwartet wird, gilt als das probate Mittel gegen Langeweile (vgl. Friedhelm Decher, *Besuch vom Mittagsdämon. Philosophie der Langeweile*, Lüneburg 2000, S. 111-116 zu Helvetius – unnötig eingeengt auf die Langeweile der Reichen und zu flüchtig zu Möglichkeiten der Künste).

<sup>136</sup> Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1972, S. 202-203; siehe auch S. 62, 65, 86-87.

<sup>137</sup> Thorstein Veblen, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen* (1899), Köln und Berlin 1958, S. 59-60 streift das nur.

<sup>138</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung – Sämtliche Werke*, Stuttgart u.a. 1987, Bd. 1, S. 430.

<sup>139</sup> Decher, *Besuch vom Mittagsdämon*, S. 90.

<sup>140</sup> Decher, *Besuch vom Mittagsdämon*. Seinen Untertitel verwendet Jürgen Große, *Philosophie der Langeweile*, Stuttgart und Weimar 2008; dort S. 137 und passim weitere Literaturnachweise. Noch einen Grad fachimmanenter um "die philosophische Dignität" des Themas bemüht (ähnlich Philipp Wüschner, *Die Entdeckung der Langeweile. Über eine subversive Laune der Philosophie*, Wien und Berlin 2011, S. 7-11) vermisst Große bei Decher philosophische Selbstreflexion.

quälen: als traditionelles Phänomen bei diplomatischen Empfängen, als individuell hervorgebrachtes, wenn Hitler bei Tisch und bis in die Nacht hinein monologisierte.<sup>141</sup>

- [67] Langeweile lauerte auch im Kunstbetrieb – nach dem, was der Sicherheitsdienst der SS von der Aufnahme der Großen Deutschen, und anderen, Kunstausstellungen berichtete. Spuren von Langeweile ziehen sich durch die vielen Seiten der Quellenpublikation "Meldungen aus dem Reich". Landschaften und Stilleben – sie werden immer von Neuem genannt – scheinen einen Teil des Publikums gelangweilt zu haben, wenn stattdessen Gegenbegriffe mobilisiert wurden, indem "anregende", "mitreißende", "lebensnahe" Bilder verlangt wurden,<sup>142</sup> erst recht, seit der Krieg "neue und andersartige Motive" biete.<sup>143</sup>
- [68] Lepenies hatte die Langeweile als eine Existenzialie des Menschen bezeichnet,<sup>144</sup> und als solche wird sie ja verwertet, indem die Unterhaltungsindustrie von der Furcht vor Langeweile lebt wie die Lebensmittelindustrie vom Hunger. Langeweile ist, wie man jetzt ständig lesen kann, auch Mitursache für periodisch auftretende Krawalle und sogar Verbrechen beschäftigungsloser Jugendlicher.<sup>145</sup>
- [69] Sollte die Langeweile nicht längst als Thema von Kunstwerken entdeckt worden sein, die gegen die angebliche "Abstraktheit dieses Leidens" argumentieren könnten, statt es bei einem angeblich "unklaren Lebensbezug"<sup>146</sup> zu belassen? Zu den von Lepenies (1972), Decher (2000), auch Jürgen Große (2008) und Philipp Wüschner (2011) herangezogenen Quellen gehört jedoch kein einziges Bild.<sup>147</sup> Wenn philosophisches Denken aber von

---

<sup>141</sup> Ausführlich dazu Große, *Philosophie der Langeweile*, S. 160-161 mit weiteren Beispielen für die "Langeweile der Macht".

<sup>142</sup> Boberach, Hg., *Meldungen aus dem Reich*, Bd. 5, S. 1755; s.a. Bd. 6, S.2032; Bd. 7, S.2345; Bd. 12, S. 4444.

<sup>143</sup> Boberach, Hg., *Meldungen aus dem Reich*, Bd. 9, S. 3398. Bd. 12, S. 4836 von 1943 tadelt dann bei Malern und Besuchern eine "bedenkliche Flucht in die Idylle".

<sup>144</sup> Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, S. 117 mit Kierkegaard-Zitat.

<sup>145</sup> Z.B. Harald Bergsdorfs Besprechung von Andreas Klärner und Michael Kohlstruck, Hg., *Moderner Rechtsextremismus in Deutschland*, Hamburg 2006, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.5.2006; "Schüler bringt Obdachlosen aus Langeweile um", in: *Stern*, 29.5.2010. Auch als besonderes Problem für "Menschen meist höheren Alters" wurde sie feuilletonistisch behandelt (Harald Bergsdorf, *Das Streiflicht*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24./25.9.2011, mit Eindrücken aus Hannover, "der Hauptstadt der Langeweile", nach Stefan George, "Der Krieg" (1917), der "fahlsten unserer Städte").

<sup>146</sup> Große, *Philosophie der Langeweile*, S. 7.

<sup>147</sup> S. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*; Decher, *Besuch vom Mittagsdämon*; Große, *Philosophie der Langeweile*; Wüschner, *Die Entdeckung der Langeweile*. Zu Georges Seurats Gemälde *Ein Sonntagnachmittag auf der Grande Jatte* (1884) besteht wenigstens eine unbemerkte Kontroverse: Kerstin Thomas, "Stimmung in der Malerei", in: Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Hg., *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin und New York 2004, S. 451, bemerkt darin – Ernst Bloch zitierend – als sonntägliche Stimmung ein "einziges Mosaik von Langeweile", nachdem Otto Karl Werckmeister es im Vertrauen auf eine Absichtserklärung des Malers "ein modernes und zugleich zeitentrücktes autonomes Kunstgebilde" genannt hatte (Otto Karl Werckmeister, "Ernst Blochs, 'Theorie der Kunst'", in: Ders., *Das Ende der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1971, S. 50-53). Nach der einen wie nach der anderen Auffassung wäre Paul Signacs Gemälde *Im Zeitalter der Harmonie* (1893-1895, 300 x 400 cm) auch als kurzweiliges Gegenbild "leicht lesbar" (vgl. Martin Warnke, "Anarchie", in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. 1, S. 55). – Auch die Belletristik wird wenig genutzt, s. z.B. Nikolaj Gogols Beispiele exogener Langeweile in dem Roman *Die toten Seelen* (1842), übertragen von Fred Otto, München 1949, S.

anschaulicher Substanz völlig abhebt, so scheint es auch bei diesem Thema schließlich in eine Leere "umzukippen"; so drückt Wüschner (2011) es aus, empfindet darin eine spezifische Art von (Philosophen-)Langeweile und erörtert sie als Zentralphänomen seiner Reflexionen.<sup>148</sup>

- [70] Ein Bildzeugnis wie die *Kalenberger Bauernfamilie* könnte sogar für Langeweile als Gesprächsthema interessieren. Ich kenne (noch) kein anderes derart geeignetes Bild. Der Einwand, NS-Kunst gehöre in die Schule so wenig wie ins Kunstmuseum, wäre nicht stichhaltig. Die *Kalenberger Bauernfamilie* als Unterrichtsbeispiel würde ja nicht für die Ziele der NS-Malerei eintreten, könnte die partielle Langweiligkeit des angeblich so begeisternden Systems zum Thema machen. Langeweile quälte Manchen auch beim stundenlangen Stehen in aufmarschierten Formationen und Jugendchören.
- [71] Wenn Schulkinder heute erzählen, sie hätten sich während der Ferien trotz ausgiebigen Aufenthalts im Internet gelangweilt, kommt erst recht die Empfehlung in den Sinn, den Kunstunterricht durch Behandeln von "lebensweltlich Bedeutendem"<sup>149</sup> interessant zu machen. Ihr folgt auch ein Begleitheft zu der Berliner Ausstellung "Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945" von 2007: Die "Aufgabe in der Ständigen Ausstellung" beginnt dort mit eindringlichen Fragen danach, was auf der *Kalenberger Bauernfamilie* zu sehen sei und danach, wie es sich zu der Lebenswelt der Betrachtenden verhalte. Das sind Ratschläge aus dem Deutschen Historischen Museum, und insofern gehören diese didaktischen Empfehlungen noch zu dem Thema "Offene Kapitel beim Umgang mit NS-Kunst in Museum, Ausstellung und Forschung". Ein saarländischer Lehrplan aus dem Jahre 2008 legt dagegen nahe, bei Formeln wie "Visualisierung nationalsozialistischer Ideale" und "Kunst fürs Volk" stehen zu bleiben.<sup>150</sup> Das ist Reflex einer Vereinfachung, die nun auch im Text des *Handbuchs der politischen Ikonographie* wiederholt wird: NS-Malerei und NS-Ideologie gelten als deckungsgleich, es sei ausschließlich um ein "Illustrieren" der NS-Propaganda gegangen.<sup>151</sup> Aber ein durchaus ideologiekonformes Bild wie die *Kalenberger Bauernfamilie* konnte gleichzeitig von der Entstehung oder dem Fortbestehen unprogrammierter Gefühle zeugen,<sup>152</sup> und zwar ohne dass dies nun sogleich als gezielte Verweigerung oder sogar als Widerstand qualifiziert werden könnte. Denn

---

28.

<sup>148</sup> Wüschner, *Die Entdeckung der Langeweile*, S. 8-10. Vgl. den von Elias Canetti (1951) bedauerten "Entleerungsprozeß" philosophischen Denkens (zit. nach Peter Strasser, *Philosophie der Wirklichkeitssuche*, Frankfurt a. M. 1989, S. 7, der das Ergebnis "ontologische Fahlheit" nennt), S. 83-87.

<sup>149</sup> Gottfried Korff und Martin Roth, Hg., *Das historische Museum*, S. 26.

<sup>150</sup> *Gymnasiale Oberstufe Saar (GOS). Bildende Kunst (zweistündiger G-Kurs)*, Februar 2008; auch zu "Wissel, Adolph: Kahlenberger Bauernfamilie".

<sup>151</sup> Zuschlag, "Nationalsozialismus", S. 175.

<sup>152</sup> Aus dem inneren Kreis des NS-Regimes berichteten z.B. Breker, *Im Strahlungsfeld der Ereignisse*, S. 125 und Speer, *Erinnerungen*, S. 103-105.

dazu fehlte es bei Wissel ausweislich seiner Biographie am subjektiven Faktor. Das ist wohl erst in der Oberstufe näher zu besprechen.

[72] Aber der Blick auf die Objekte und in nachbarwissenschaftliche Arbeiten – hier zur Langeweile – lohnt sich auch als Beispiel für eine Perspektive kunstwissenschaftlicher Forschung: Auf dem Gebiet NS-Kunst können scheinbar abgeschlossene, von Wiederholung geprägte Kapitel wieder geöffnet werden.

[<top>](#)