

Kunst im Nationalsozialismus : ein Kanon

Autor(en): **Gerster, Ulrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **7 (2000)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720101>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

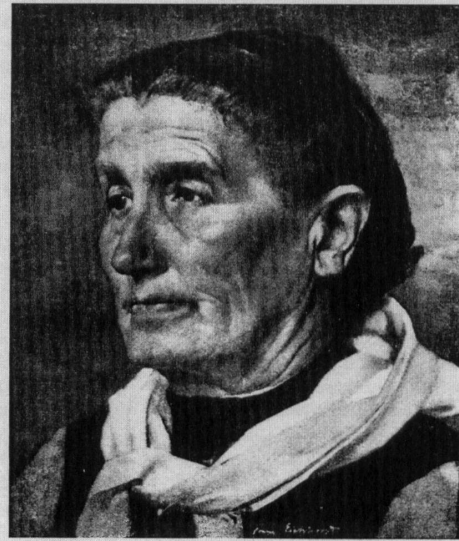
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Otto Dix: „frauliches Ideal“. Wer vereint den deutschen Menschen nach den Werten der in den Jahren der Weimarer Republik „modernen“ Künstler beurteilen wollte, wie wir etwa das altgriechische Schönheitsideal nach den Plastiken der hellenischen Meister beurteilen, müßte zu der Überzeugung gelangen, das deutsche Volk habe in diesen Jahren aus Erbzielen und Krüppeln bestanden.

Früher: Staatliches Kupferstichkabinett (Nationalgalerie) Berlin.

48



Franz Eichhorst: Bauernfrau

49

Abb. 1: Eine Doppelseite aus: Adolf Dresler, *Deutsche Kunst und entartete „Kunst“*, München 1938 (links: Otto Dix, „Frauenkopf“, 1923; rechts: Franz Eichhorst, „Bauernfrau“, 1938 nachgewiesen).

Kunst im Nationalsozialismus — ein Kanon

»Die ›Richtschnur‹ des Kanons«, so Jan Assmann, »[...] zieht eine scharfe Trennungslinie zwischen A und Nicht-A.«¹ Oder zwischen Richtig und Falsch, zwischen Dazugehörig und Ausgegrenzt. 1938 veröffentlichte Adolf Dresler sein Buch »Deutsche Kunst und entartete ›Kunst‹« (Abb. 1).² In 23 kommentierten Gegenüberstellungen zeigte er, was als A und Nicht-A zu gelten hatte. Einerseits zum Beispiel die »Bauernfrau« von Franz Eichhorst: ein naturalistisch gemaltes Typenporträt, das eine ältere Frau darstellt. Ihre ausgeprägten Züge verweisen auf ein einfaches Leben und auf harte Arbeit; das Gesicht strahlt aber auch Würde aus. Einen »Ras-sekopf« nannte man so etwas damals wohl. Auf der anderen Seite das karikaturhafte Bild einer verlebten Prostituierten von Otto Dix.³ Sie ist aufgetakelt, Schminke und Pelz nützen aber nichts mehr. Hier lauern Syphilis und Tod. Den Autor störte aber noch etwas anderes: »Wer dereinst den deutschen Menschen nach den Werken der in den Jahren der Weimarer Republik ›modernen‹ Künstler beurteilen wollte, wie wir etwa das altgriechische Schönheitsideal nach den Plastiken der hellenischen Meister beurteilen, müsste zu der Überzeugung gelangen, das deutsche Volk habe in diesen Jahren aus Erbidioten und Krüppeln bestanden.«⁴

Die Gegenüberstellung soll (und sollte) deutlich machen, was zwischen 1933 und 1945 zum Kanon gehörte, was genehm und angesehen war. Und was nicht kanonisch, ausgeschlossen und »entartet« war. Die Scheidelinie des Kanons verläuft bei Dresler gleichsam mitten durchs Buch — entlang des Falzes, der die rechte von der linken Seite trennt.

Eine ausführliche Erläuterung der Kunst im Nationalsozialismus als Kanon wäre eine Platz greifende Angelegenheit, die

weder in der ersten Fassung dieses Beitrags als kurzes Referat noch in der nun vorliegenden Form möglich ist.⁵ Einerseits müssten die theoretischen Grundlagen des Kanonbegriffs geklärt werden; wesentliche Vorarbeiten hierfür wurden von Aleida und Jan Assmann im Umfeld ihrer Untersuchungen zum »kulturellen Gedächtnis« veröffentlicht.⁶ Andererseits müsste eine solche Abhandlung sowohl die Kunstpolitik als auch die künstlerische Produktion im Nationalsozialismus umfassen. Selbstredend, dass dies hier nur in äusserster Raffung und exemplarisch geschehen kann; auch wenn ich mich auf das Gebiet der Malerei beschränke.

Zum Kanon

»Unter einem ›Kanon‹ verstehen wir jene Form von Tradition, in der sie ihre höchste inhaltliche Verbindlichkeit und äusserste formale Festlegung erreicht.«⁷ Das heisst, ein Kanon ist eine Fixierung, die aus der Vielfalt von kulturellen Möglichkeiten nur bestimmte Inhalte und gewisse Formen zulässt. »Jeder Kanon verengt eine vorgängige Tradition. Das geschieht, indem, um es bildlich zu sagen, in einer vielgestaltigen und weiträumigen Landschaft, deren Horizont sich weitgehend im Nebel verliert, ein bestimmtes Territorium eingezäunt wird.«⁸ Ein Kanon steckt dabei aber nicht nur ein fest umrissenes Gebiet ab; er führt auch zu einer Stillstellung im Flusse der Zeit. Das Kanonisierte soll Bestand haben, dem Wandel widerstehen. Deswegen spricht man meist bei solchen Kulturen von Kanones, deren Traditionslinien sich über Jahrhunderte oder Jahrtausende

erstreckten, wie etwa im alten Ägypten oder im alten Orient. »Die Zeit ist in einem solchen Traditionsraum ausgeschaltet«⁹ – ein Merkmal kanonisierter Kulturen ist ihre »Zeitresistenz«. Was dies für die nur zwölfjährige Herrschaft des Nationalsozialismus heisst, darauf wird zurückzukommen sein.

Die Mittel zur Erhaltung des Kanons sind zum einen die Pflege, das treue Tradieren von Inhalten und Formen; zum andern die Zensur.¹⁰ Letztere spielt eine besonders grosse Rolle, wenn ein Kanon autoritär, »von oben« verordnet wird. Genauso wichtig wie die Bestimmung des Richtigen ist die Festlegung dessen, was falsch und häretisch ist. Im hier gezeigten Fall war es die Gouache von Otto Dix. Die spezifische Form der Zensur war, dass man das Bild für »entartet« erklärte, dass man es aus einer öffentlichen Sammlung entfernte, nur noch in diffamierendem Zusammenhang zeigte oder abbildete – was meint, dass es aus dem Zusammenhang der »deutschen« Kultur ausgeschieden wurde.

Wenn sich ein Kanon auch durch seine Zeitresistenz auszeichnet – dadurch also, dass er »das Evolutionstempo erheblich herabsetzen und in extremen Fällen nahezu zum Stillstand bringen [kann]«¹¹ –, so bedeutet das nicht, dass er ohne jede Veränderung ist. Hans Günther beschreibt vielmehr fünf »Lebensphasen«¹² des Kanons: 1. der Protokanon, ein Vorbereitungsstadium, das ein Bild- oder Textreservoir zur Verfügung stellt; 2. die Kanonisierungsphase, in der er sich zu einem systematischen Gebilde entwickelt; 3. das Stadium des praktizierten Kanons, in dem er seine volle Wirkung entfaltet. Die letzten beiden Entwicklungsstufen – die Entkanonisierungs- und die postkanonische Phase – werden bei unserer Betrachtung von geringerer Bedeutung sein.

Es gilt nun noch den Kanon von anderen, ihm verwandten Begriffen abzugrenzen, zum Beispiel von »Tradition« oder »Klassik«, von »Kunstströmung« oder gar »Mode«. Auch bei diesen Phänomenen gibt es gewisse Kanonisierungsmomente, wird ein Bestand tradiert, besonders ausgezeichnet, sind Kriterien zu benennen, die Zugehörigkeit definieren. Es handelt sich hierbei aber allerhöchstens um »weiche« Kanonformen. Entscheidend für einen »harten« Kanonbegriff, wie er in diesem Essay zur Anwendung kommt, ist das Kriterium der Ausgrenzung und wie mit dem Ausgegrenzten umgegangen wird. Zwar kann ein Werk nicht Teil der Tradition oder des klassischen Bestandes sein; es kann einer Kunstrichtung nicht angehören (sondern einer anderen), oder es entspricht nicht gerade der Mode. Das bedeutet aber nicht, dass es diskriminiert und unterdrückt wird; es steht nur neben dem Ausgewählten. Ein Kanon hingegen steuert »das Handeln in ›seinem‹ Bereich verpflichtend (dem ›Apparat‹ stehen Sanktionen zur Verfügung).«¹³

Die Kanonisierungsphasen 1933–1945

Jeder Kanon, so Hans Günther, setze einen Protokanon voraus und sei ohne dessen Bausteine nicht denkbar.¹⁴ Inhalte und Formen werden also nicht »plötzlich« erfunden; sie stellen vielmehr eine

Auswahl – oder die bereits angesprochene Verengung einer vorgängigen Tradition – dar. Im Vorfeld der nationalsozialistischen Kunstpolitik kann an zwei protokanonische Phasen gedacht werden.

Der erste Abschnitt ist um 1900 anzusetzen. Sehr direkt wurde im »Dritten Reich« auf die vielgliedrige Gattungsmalerei des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen: auf die Landschaftsdarstellung im Stil der Freilichtmalerei, auf das Tierbild, das Porträt, auf die bäuerliche Genreszene. Bei aller stilistischen Verschiedenheit, die von einer erstarrten akademischen Malweise bis hin zu einem aufgelockerten Pleinairismus reicht, ist den Bildern eines gemeinsam: ihr Naturalismus. Auf dem Gebiet der Kulturrezeption wurden ebenfalls um die Jahrhundertwende – im so genannten »Kampf um die Moderne«¹⁵ – jene Argumente entwickelt, die im Nationalsozialismus ihre staatliche Durchsetzung fanden. Beispielfähig können hier genannt werden: die kulturkonservativen Schriften von Julius Langbehn¹⁶, Henry Thodes Stellungnahmen gegen den Impressionismus, die Gründung des »Werdandibundes« (1907) oder das von Carl Vinnen 1911 initiierte Pamphlet »Ein Protest deutscher Künstler«, in dem er sich mit 55 weiteren Votanten gegen den öffentlichen Ankauf eines Van-Gogh-Bildes richtete.¹⁷ Die konservativen Kampflinien wurden zuerst gegen den (französischen) Impressionismus aufgebaut und später gegen die (französische) Moderne. Dabei blieben sich die Schlagwörter über die gesamte Zeitspanne gleich. Man wendete sich gegen »internationale Spekulation«, »die Ästheten und die Snobs«, gegen das »Krankhafte«, das »Pathologische« und gegen »Ausartungen«. Positive Gegenbilder waren die Natur, das Handwerk und der »Volksgeist«. Denn: »Kraft, Originalität und Gesetzmässigkeit künstlerischer Produktion [ist] nur dem Geiste zu eigen [...], in dem der Geist seines eigenen Volkes ungebrochen sich betätigt.«¹⁸ Berthold Hinz schrieb über die Gattungsmalerei des späten 19. Jahrhunderts, zwischen ihr und der Kunst im »Dritten Reich« könne von einer »ungebrochenen Kontinuität« gesprochen werden, »wenn man sich die Moderne hinwegdächte.«¹⁹ Und Hans Belting mit Blick auf die kulturpolitische Situation: »Die Nationalsozialisten konnten eine Generation später alle Parolen, die sie brauchten, aus der Tradition der Debatte um deutsche Kunst abrufen.«²⁰

Eine zweite protokanonische Phase kann in den Jahren vor 1933 gesehen werden. Die Neue Sachlichkeit hatte gegen Ende der 20er Jahre viel von ihrer konstruktiven Spannkraft verloren, die sie der Moderne zugehörig gemacht hatte; der »rechte Flügel« der Strömung ging nun in eine »Neue Deutsche Romantik« über,²¹ die der traditionalistischen Malerei oft wieder sehr nahe kam. Und Kunstkritiker aus ihrem Umfeld schwärmten von der »Freiheit von [...] artfremden Einflüssen«, vom »Zurück zur Natur«, dem »Wiedererwachen der bodenständigen Kräfte« und von der »Rückführung der künstlerischen Arbeit aus ihrer Heimatlosigkeit in den geistigen Haushalt des Volkstums.«²² – »Es bleibt nur eines übrig«, so Richard Bie, »dass diese Kunst, die den Stil des Landes und der Natur besitzt, auf eine Kulturpolitik der Rechten stösst, durch die sie aufgenommen, bewahrt und gefördert wird.«²³

Mit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler 1933 setzte die Kanonisierungsphase ein.²⁴ In den nächsten Jahren ist auch im kulturellen Bereich eine kontinuierliche Verengung der Spielräume zu beobachten, sei es durch neue Gesetze oder Verordnungen, sei es aufgrund informeller Entscheide der Staats- und Parteiführung oder kulturkonservativer Aktionen untergeordneter Kader. Auf einige Eckpunkte sei hier verwiesen.

Bereits kurz nach der so genannten »Machtergreifung« kam es in verschiedenen deutschen Städten zu »Schandausstellungen«²⁵, die das Ziel hatten, die Moderne zu diffamieren. Unter Titeln wie »Schreckenskammer« (Nürnberg u. a.) oder »Kunst, die nicht aus unserer Seele kam« (Chemnitz) wurden diejenigen denunziatorischen Strategien angewendet, die auch in der Schau »Entartete Kunst« von 1937 zum Einsatz kamen. Ferner ist das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« zu nennen. Was so harmlos verwaltungstechnisch tönt, bot die Handhabe, unliebsame Staatsdiener wie Lehrer an Kunstakademien und Museumsdirektoren aus politischen oder »rassischen« Gründen zu entlassen.²⁶ Ein weiterer wichtiger Schritt war im Herbst 1933 die Einrichtung der Reichskulturkammer und ihrer Unterkammern.²⁷ Sie waren Goebbels Propaganda-Ministerium zugehörig und stellten das zentrale Instrument zur Lenkung der Kunst dar. Sämtliche im Kulturbereich Tätigen – vom Architekten und Filmregisseur bis zum Restaurator und Bildpostkartenverkäufer – hatten Mitglied dieser Kammern zu sein. Nichtaufnahme oder Ausschluss kam einem Berufsverbot gleich, das mit standardisierten Wendungen beschrieben wurde wie: »das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichskammer der bildenden Künste gehörenden Gebiet [ist] untersagt«.²⁸ Ausserdem können Ausstellungsschliessungen erwähnt werden²⁹ oder das 1936 eingeführte »Verbot der Kunstkritik«; sie wurde von nun an durch den neutraler gehaltenen Kunstbericht ersetzt (»weniger Wertung als vielmehr Darstellung und damit Würdigung«³⁰).

Von besonderem Interesse sind die Auseinandersetzungen um die künstlerische Moderne zwischen 1933 und 1935, vor allem um den deutschen Expressionismus und den italienischen Futurismus. Anfänglich gab es auch innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung bedeutende Fraktionen, die das Schaffen Barlachs, des Parteigenossen Nolde oder der »Brücke«-Maler für vorbildlich »nordisch« hielten. Institutionelle Unterstützung hatten sie etwa in Goebbels Ministerium oder in Robert Leys »Kraft durch Freude«-Organisation; der ärgste Gegenspieler erwuchs ihnen in Alfred Rosenberg, dem völkisch orientierten Ideologen der Partei. Der Streit, in dem es nicht nur um Kultur, sondern vor allem um Einflussphären ging, wurde 1933/34 teilweise erbittert ausgetragen und schliesslich durch ein Votum Hitlers entschieden.³¹ Er war auch in kulturellen Angelegenheiten letzte Instanz, und die künstlerische Moderne hatte er schon immer verachtet.³² Bereits mit der Parteitage-rede von 1934 machte er ihr eigentlich den Garaus;³³ 1935 musste dann zum Beispiel die Zeitschrift »Kunst der Nation« ihr Erscheinen einstellen – eine letzte Bastion des

Expressionismus im »Dritten Reich«.³⁴ Wichtiger aber als eine detaillierte Auflistung der kulturpolitischen Schritte ist in unserem Zusammenhang die Feststellung: Das vom Kanon eingezäunte Gebiet wurde immer kleiner, immer mehr Möglichkeiten wurden ausgeschlossen, die Grenzen zwischen Innen und Aussen immer strikter gezogen.

Mit der Doppelausstellung »Entartete Kunst«/»Grosse Deutsche Kunstausstellung«³⁵ kam es im Juli 1937 zur endgültigen Festlegung der Richtlinien – man trat ins Stadium des praktizierten Kanons ein. Werke, die ihm nicht angehörten, wurden in der Femeausstellung verunglimpft, aus öffentlichen Sammlungen aussortiert, ins Ausland verkauft, vernichtet; Künstler, die ihm nicht Zugehöriges produzierten, wurden mit Berufsverbot belegt, in die »innere Emigration« oder ins Exil getrieben. Dies waren die Sanktionen, die dem Apparat zur Verfügung standen. Die Phase des praktizierten Kanons dauerte allerdings nur wenige Jahre. Beendet wurde sie abrupt mit dem Sieg der Alliierten 1945. Die Entkanonisierungsphase entfällt, das postkanonische Stadium beginnt schlagartig. Es ist aber kaum zu bezweifeln, dass man – analog zum Reich – auch den Kunstkanon als einen »tausendjährigen« sah. Die Zeitresistenz ist im Fall des NS-Kultursystems keine faktische. Sie kam über den Anspruch nicht hinaus, den Hitler wie folgt formulierte: »Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine »deutsche Kunst«, und diese soll und wird [...] eine ewige sein.«³⁶

Um noch einen kurzen Blick auf die Erscheinungsform des Kanons »NS-Kunst« zu werfen: Auf der Zeitachse könnte eigentlich an jedem Punkt innegehalten und der Zustand des Kanons in seiner Weite – oder besser gesagt in seiner Enge – betrachtet werden. Es sei hier die Phase des praktizierten Kanons gewählt, die 1937 einsetzt.

Der Kanon »NS-Kunst«

Die Bestimmung von Jan Assmann, ein Kanon zeichne sich durch die »höchste inhaltliche Verbindlichkeit« und die »äusserste formale Festlegung« aus, wurde bereits erwähnt. In der Sprache eines nationalsozialistischen Museumsleiters hiess dies etwa: »Unter dem Kunstbesitz der Stadt aus der Zeit vor 1933 befinden sich noch zahlreiche Gemälde, Zeichnungen etc., die hinsichtlich des Motivs oder der Ausführung nach den heutigen Begriffen von bildender Kunst unmöglich sind [...].«³⁷ Es geht in beiden Formulierungen also um Inhalt und Form, um das Dargestellte und die Art der Darstellung, den Stil. Die nationalsozialistische Kunstpolitik zeigte in beiden Bereichen ein grosses Durchsetzungsvermögen um »höchste Verbindlichkeit« zu erreichen; Abweichungen wurden wie oben beschrieben geahndet.

Zuerst zur Form: Nachdem der Kampf um die Moderne um 1934/35 entschieden war, galten all ihre Spielarten als »entartet«, »undeutsch«, »jüdisch-bolschewistisch«. Mit den Worten Hitlers:

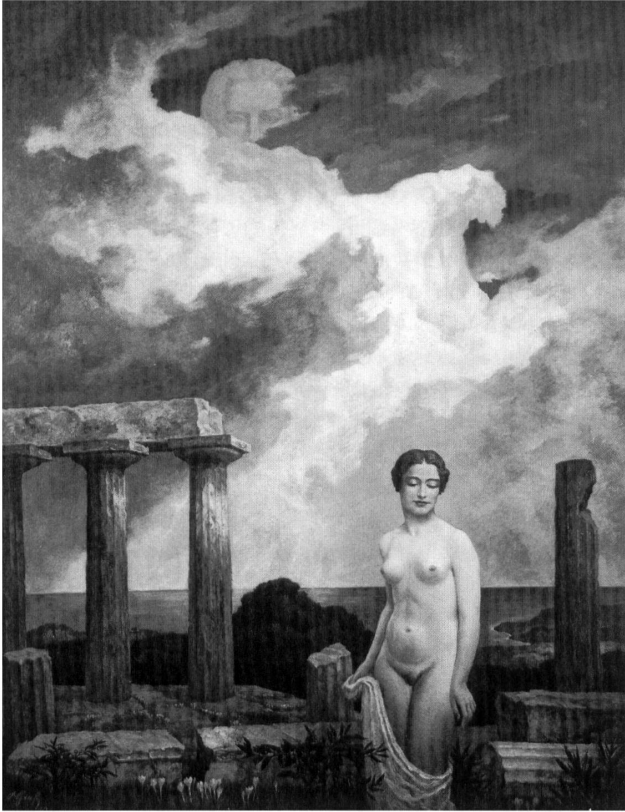


Abb. 2: Oskar Graf, »Aphrodite«, 1942, Öl auf Hartfaser, 220 x 166 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland).



Abb. 3: Erwin Knirr, »Bäuerlicher Feierabend«, 1944, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland).

»Und ebenso fest stand der Entschluss, die dadaistisch-kubistischen und futuristischen Erlebnis- und Sachlichkeitsschwätzer unter keinen Umständen an dieser kulturellen Neugeburt teilnehmen zu lassen.«³⁸ Kanonkonform waren einzig naturalistische Darstellungsweisen, die sich etwa folgendermassen aufgliedern lassen: verschiedene Formen des Neo-Klassizismus (Abb. 2), in dem man eine Wiederaufnahme der bewunderten Antike sah; ein vermeintlicher Realismus in nach-leiblscher Manier (Abb. 3); eine eher aufgelockerte Freilichtmalerei (bis an die Grenze des »deutschen Impressionismus«) (Abb. 4); eine teils monumentale Dekorationsmalerei, in die auch Erträge des Jugendstils eingeflossen sind (Abb. 5). All diese stilistischen Ausformungen stammen aus dem 19. Jahrhundert; es bedienten sich ihrer entweder schon etwas ältere Herren, die ihre Erfolge vor Zeiten gefeiert hatten, oder jüngere Epigonen, die in ihrem Sinne weiterarbeiteten.

Es gibt im Nationalsozialismus aber auch positiv bewertete Werke, die so im 19. Jahrhundert nicht hätten entstanden sein können. Einerseits ist an ein gewisses Fortleben der Neuen Sachlichkeit (oder der Neuromantik) zu denken. Wie bereits erwähnt, hatte diese Kunstrichtung schon in den späten 20er Jahren eine Verflachung erfahren, eine Hinwendung zu traditionelleren Bildformen und Bildinhalten, die sie im NS-Kunstsystem akzeptabel erscheinen liess. Positiv gewertet wurde die handwerkliche Elaboriertheit und die Orientierung am Naturvorbild. So konnten einige der neusachlichen Maler – mit unterschiedlichem Erfolg – in den nationalsozialistische Kulturbetrieb eingegliedert werden; einige brachten es, wie Werner Peiner, zu höchsten Ehren. Aber auch jüngere Künstler, die während der Weimarer Republik als Vertreter der Richtung nicht in besondere Erscheinung getreten waren, bedienten sich neusachlicher Stilelemente. Als Beispiel für eine wechselvolle Stellung, die zwischen Akzeptanz und Verfehlung schwankte, sei hier Georg Schrimpf erwähnt. Seine Ansicht vom »Mangfalltal« (1937, Abb. 6) war Teil eines grösseren, vom Führerstellvertreter Rudolf Hess in Auftrag gegebenen Landschaftszyklus; gleichzeitig entliess man ihn aus seinem Lehramt, und eine seiner Arbeiten wurde mindestens kurzfristig in der Ausstellung »Entartete Kunst« gezeigt.³⁹

Eine weitere zeitgenössische Stiläusserung war eine Art filmisch-fotografischer Naturalismus. Oft sehen Bilder aus, als wäre das Sujet durch das Objektiv einer Kamera gesehen. Bei den Paradaufmärschen von Paul Herrmann (Abb. 7) lassen sich Film-Stills als Vorbilder nachweisen, und die Akte von Julius Engelhard oder Johann Schult (Abb. 8) gleichen Illustrationen aus Freikörperkultur-Magazinen. Das ist das Modernste oder vielmehr das Modischste, was das NS-Kunstsystem auf dem Gebiet der Malerei hervorgebracht hat. Bezeichnend ist auch bei diesen neueren Stilformen der absolute Anspruch auf getreue Abbildhaftigkeit.

Nicht immer so deutlich verlaufen die Grenzlinien zwischen kanonischem und ausserkanonischem Territorium innerhalb des motivischen Bereichs. Gefördert wurden alle traditionellen Gattungen und Genres: das Stilleben, die Landschaft, das

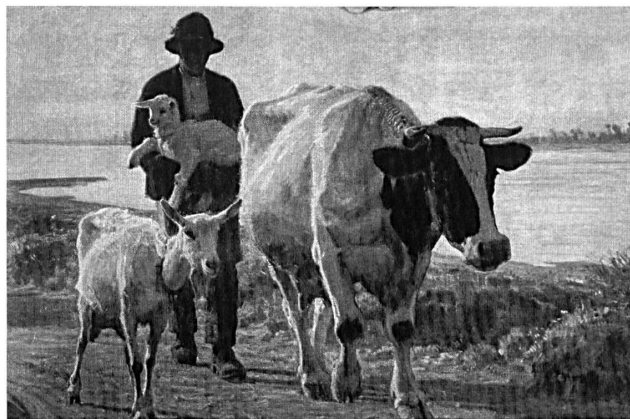


Abb. 4: Julius Paul Junghanns, »Heimwärts«, 1941 (nachgewiesen).

Abb. 5: Albert Janesch, »Wassersport«, 1936, Öl auf Leinwand, 153 x 208 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland).



Abb. 6: Georg Schrimpf, »Mangfalltal«, 1937, verschollen (ehemals im Besitz des Reichsministers Hess).

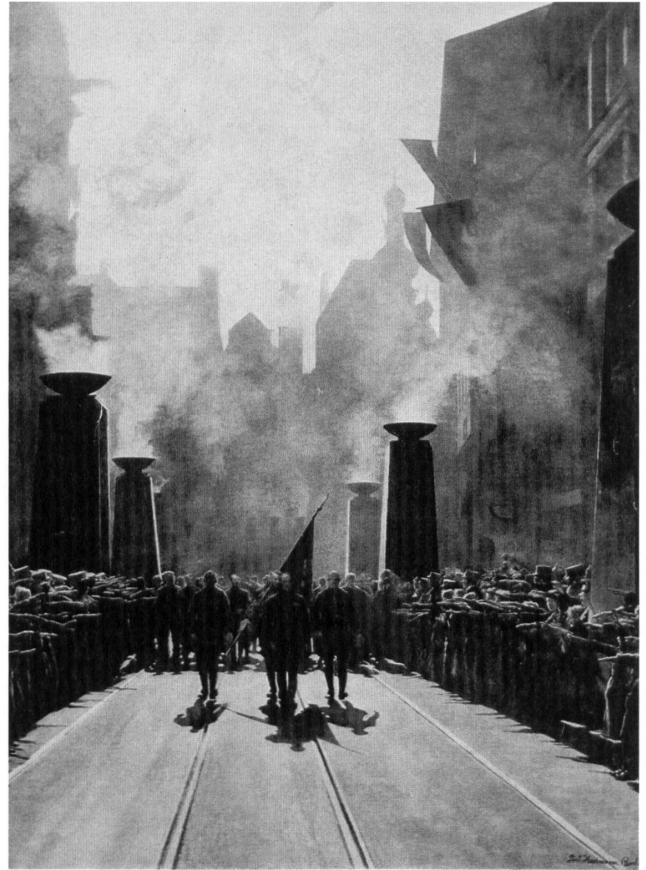


Abb. 7: Paul Herrmann, »Die Fahne«, 1942 (nachgewiesen).

Tierbild, das Porträt, das Historienbild usw. Besonders wenn die Schilderungen eine rückwärts gewandte, zum Beispiel ländliche Welt zeigten. Grössere Schwierigkeiten hatte man mit Erscheinungen des 20. Jahrhunderts, mit der Grossstadt, mit dem modernen Krieg, mit Technik und Industrie. Hier bedurfte es einer differenzierteren Argumentation, um darzulegen, wo genau die Scheidelinien verliefen. Grundsätzlich wurde alles Kritische, Zersetzende ausgegrenzt, Darstellungen von Prostituierten und Kriegskrüppeln – alles, was man als »Asphaltnkunst« und »gemalte Wehrsabotage« bezeichnete. Begrüsst wurde das Positiv-Aufbauende, das Heroische und das Kämpferische. Selbstredend gehören Bilder dazu, in denen spezifische NS-Sujets – Braunhemden und Hakenkreuze – zum Tragen kamen. So lebt das Grossstadtbild (selbst mit Proletarierviertel) in Szenen von SA-Aufmärschen fort.⁴⁰ Und wenn eine Industrieanlage gezeigt wurde, fasste man sie als »Burgen unserer Zeit«⁴¹ auf. Regimekonforme Kunst im »Dritten Reich« war immer idealistisch oder besser gesagt idealisierend.⁴²

Um der angesprochenen Scheidelinie näher zu kommen, möchte ich zwei Schützengrabenbilder miteinander vergleichen: Otto Dix' »Flandern« (1934–1936, Abb. 10) und Franz Eichhorsts »Erinnerung an Stalingrad« von 1943 (Abb. 9). Beide zeigen eine fast geschlagene Armee. Dennoch unterscheidet sie mehr, als was sie verbindet.

»Ich war bestrebt«, sagte Dix später, »den Krieg sachlich darzustellen, ohne Mitleid erregen zu wollen [...]. Ich habe Zustände dargestellt, Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges als Zustände.«⁴³ Die Front ist in Dix' »Flandern« zum Stillstand gekommen. Soldaten liegen, einzeln und in Gruppen, auf dem Schlachtfeld. Einige schlafen, einige scheinen zu erwachen, und von einigen weiss man nicht, ob sie schon tot sind. Vorne links ist eine Leiche mit dem Gesicht im Wasser gezeigt, im Mittelgrund treibt eine weitere auf dem Rücken. Die Männer – lebende und tote – sind schlammverkrustet, in den morastigen Boden eingesunken. Auch die Landschaft ist in einem Zustand urchaotischer Auflösung: keine Schützengräben mehr, die Elemente sind nicht mehr geschieden. Vor allem aber scheinen die Soldaten jeder Handlungsoption beraubt; in ihren Dreckpanzern sind sie zur Reglosigkeit verdammt. Wo sollten sie sich in dieser Welt schon hinwenden, wenn sie sich erheben würden? Ganz anders bei Franz Eichhorst. Auch hier eine Gefechtspause, auch hier sind Soldaten erschöpft und verwundet. Doch zwei der Kämpfer – Musterarier sind sie allesamt – blicken über den sauber ausgehobenen Schützengraben entschlossen nach links, dem Feind und dem nächsten Angriff entgegen. Wer wollte daran zweifeln, dass dieser Trupp weiterkämpfen wird – bis zur letzten Handgranate, bis zum letzten Mann. Dies ist der Unterschied zwischen einem eher realistischen Bild, das Zustände zeigen möchte, die der Krieg hervorgebracht hat, und einer gemalten Durchhalteparole, die den Opfertod heroisiert und auch einfordert.



Abb. 8: Johann Schult, »Im Lebensfrühling«, vor 1942, Öl auf Leinwand, 170 x 135 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum (Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland).

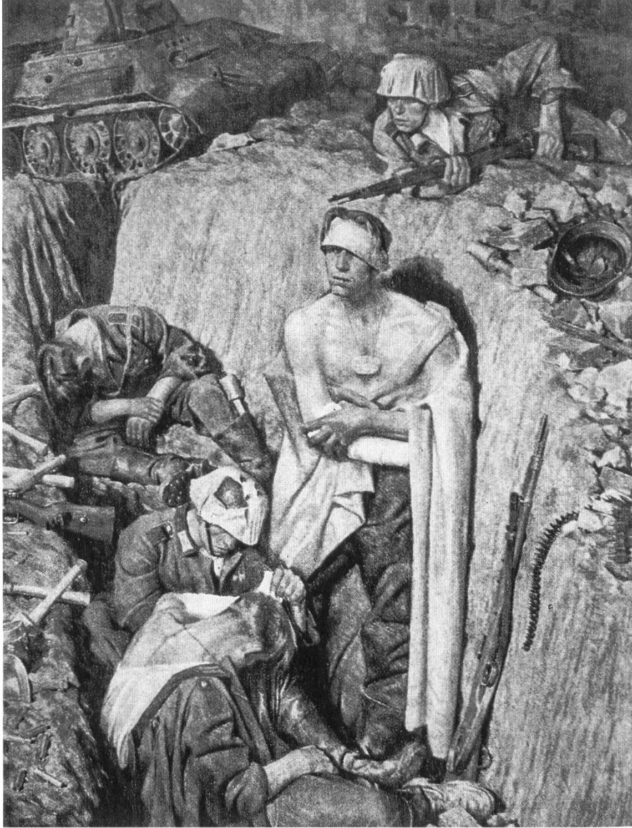


Abb. 9: Franz Eichhorst, »Erinnerung an Stalingrad«, 1943.

So weit der Versuch, den Verlauf von Grenzlinien zwischen Kanongebiet und ausserkanonischem Territorium zu beschreiben. Wesentlich – und für jeden Kanon bezeichnend – scheint mir, dass man sie eindeutig zu ziehen versuchte. In Zweifelsfällen wurde darum bis hinauf in die höchsten Staats- und Parteiämter gestritten. Ein Unentschieden war, nachdem sich der Kanon »NS-Kunst«⁴⁴ erst einmal etabliert hatte, kaum mehr möglich. A oder Nicht-A, »deutsche« oder »entartete Kunst«, war die alles entscheidende Frage.

Bisher handelte die Betrachtung ausschliesslich von Kunstproduktion und Kulturpolitik. Selbstredend gab es auch für Maler, Bildhauer oder Architekten ausserkünstlerische, sozusagen »biografische« Faktoren, die höchste Gefahr bedeuteten – etwa, wenn sie Kommunisten oder Juden waren.⁴⁵ »Mit der Richtschnur des Kanons, nicht mehr auf Gegenstände und Sachverhalte, sondern auf Menschen angewandt, hat man immer wieder über Sein und Nichtsein, über Leben und Tod entschieden.«⁴⁶ Indem im Nationalsozialismus die verfemte Kunst »jüdisch-bolschewistisch« genannt wurde, rückte man sie (und ihre Produzenten) nahe an die politisch und »rassisch« Verfolgten, auf die die Richtschnur des Kanons mit tödlicher Konsequenz angewendet wurde.



Abb. 10: Otto Dix, »Flandern«, 1934-1936, Mischtechnik auf Leinwand, 200 x 250 cm, Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz (Nationalgalerie).

- 1 Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 124.
- 2 Dresler, Adolf, *Deutsche Kunst und entartete Kunst. Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung*, München 1938.
- 3 »Frauenkopf«, 1923, Gouache und Kreide, 47,7 x 30,0 cm, ehemals Nationalgalerie Berlin (dort wohl im Rahmen der Aktion »Entartete Kunst« beschlagnahmt), heute Kunsthalle Hamburg. Siehe Pfäffle, Suse, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart 1991, WVZ-Nr. G 1923/1, S. 272.
- 4 Dresler 1938 (wie Anm. 2), S. 48.
- 5 Der Vortrag wurde am 8. Mai 1999 im Rahmen des vom Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich organisierten »3. Nachwuchskolloquiums für Kunstgeschichte in der Schweiz« gehalten, das im Zürcher Museum Rietberg stattfand. Beim vorliegenden Essay handelt es sich um eine erweiterte Fassung des Referats; ich war aber bestrebt, den thesenartigen Charakter auch in dieser Form beizubehalten. Ausführlich werde ich auf das Thema in meiner Dissertation zu »Neue Sachlichkeit – Malerei im Nationalsozialismus. Ein Beitrag zur Kontinuitätsdiskussion« eingehen. An dieser Stelle sei Detlef Hoffmann, Oldenburg, für zahlreiche Anregungen gedankt.
- 6 Assmann, Aleida und Jan (Hg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987 (als besonders dienlich erwiesen sich in diesem Band: Assmann, Aleida und Jan, *Kanon und Zensur*, S. 7–27; Günther, Hans, *Die Lebensphasen eines Kanons – am Beispiel des sozialistischen Realismus*, S. 138–148); Assmann, J. 1999 (wie Anm. 1), insb. S. 103–129.
- 7 Assmann, J. 1999 (wie Anm. 1), S. 103 (Hervorhebungen U. G.).
- 8 Assmann, A. u. J. 1987 (wie Anm. 6), S. 11.
- 9 Assmann, A. u. J. 1987 (wie Anm. 6), S. 7.
- 10 Siehe dazu etwa: Assmann, A. u. J. 1987 (wie Anm. 6), S. 11f., S. 19–23; Hahn, Alois, *Kanonisierungsstile*, in: Assmann, A. u. J. (Hg.) 1987 (wie Anm. 6), S. 30–32; Löwenthal, Leo, *Calibans Erbe. Bücherverbrennungen und kulturelle Verdrängungsmechanismen*, in: Assmann, A. u. J. (Hg.) 1987 (wie Anm. 6), S. 227–236.
- 11 Günther 1987 (wie Anm. 6), S. 138.
- 12 Günther 1987 (wie Anm. 6), S. 139.
- 13 Luckmann, Thomas, *Kanon und Konversion*, in: Assmann, A. u. J. (Hg.) 1987 (wie Anm. 6), S. 38. Jan Assmann beschreibt darüber hinaus zwei grundlegende Arten von »Metakanon«. Einerseits: »das Prinzip kultureller Heteronomie, das die einzelnen Bereiche kultureller Praxis der übergeordneten Disziplin einer Dogmatik oder Ideologie unterwirft«; andererseits: »das Prinzip kultureller Autonomie, das die Ausdifferenzierung spezifischer Diskurse aus dem Gesamtzusammenhang der Kultur befördert.« Als Beispiel für Ersteres nennt er die mittelalterliche Kirche und neuzeitliche Totalitarismen (Assman, J. 1999, [wie Anm. 1], S. 117f.).
- 14 Günther 1987 (wie Anm. 6), S. 141.
- 15 Siehe z. B. *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u. a., München/New York 1997².
- 16 Z. B. [Langbehn, Julius], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1922 (Erstausg. 1890). Siehe dazu: Stern, Fritz, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, Bern/Stuttgart/Wien 1963, S. 125–220; und jüngst Genge, Gabriele/Stercken, Angela, »Vom Wirbel bis zur Zehe niederdeutsch«. Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* und die Rezeption der *Genremalerei in der Moderne*, in: Kritische Berichte, 27. Jg., H. 4, 1999, S. 49–63, insb. S. 52–54.
- 17 Vinnen, Carl [Hrsg.], *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911. Siehe dazu Herzogenrath, Wulf, »Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten«. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der »Protest deutscher Künstler«, in: *Manet bis van Gogh 1997* (wie Anm. 15), S. 264–273.
- 18 Thode, Henry, *Hans Thoma. Betrachtungen über die Gesetzmässigkeit seines Stiles*, in: *Die Kunst für Alle*, 19. Jg., H. 13, 1903/04, S. 310.
- 19 Hinz, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974, S. 61.
- 20 Belting, Hans, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992, S. 41.
- 21 Namensgebend waren die Ausstellungen: *Die Deutsche Neuromantik in der Malerei der Gegenwart*, Ausst.-Kat. Kunstverein, Frankfurt a. M. 1931; *Neue Deutsche Romantik*, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1933. Siehe auch Van Dyke, James A., »Neue Deutsche Romantik« zwischen Modernität, Kulturkritik und Kunstpolitik 1929–1937, in: Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur u. a., Winterthur 1994, S. 137–165.
- 22 Reiche, Richard, in: *Ausstellung der Sieben. Champion, Dietrich, v. Hugo, Kanoldt, Lenk, Radziwill, Schrimpf*, Ausst.-Kat. Wanderschau Rheinland und Westfalen, Wuppertal-Barmen 1932, o. S.
- 23 Bie, Richard, *Deutsche Malerei der Gegenwart*, Weimar 1930, S. 31.
- 24 Zur nationalsozialistischen Kunstpolitik können die beiden folgenden Darstellungen respektive Dokumentationen immer noch als gültig gelten: Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963; Wulf, Joseph, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963.
- 25 Siehe Brenner 1963 (wie Anm. 24), S. 37f.; Merker, Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983, S. 123f.; Zuschlag, Christoph, *An »Educational Exhibition«. The Precursors of Entartete Kunst and Its Individual Venues*, in: »Degenerate Art«. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, Ausst.-Kat. County Museum of Art, Los Angeles u. a. 1991, S. 83–97, insb. S. 83–86, ausserdem S. 98–103. Zuschlag, Christoph, »Entartete Kunst«. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995 (zugl. Diss. Heidelberg 1991), S. 58–168.
- 26 Siehe Brenner 1963 (wie Anm. 24), S. 40; Wulf 1963 (wie Anm. 24), S. 283.
- 27 Siehe Brenner 1963 (wie Anm. 24), S. 53–63; Wulf 1963 (wie Anm. 24), S. 96–110 u. S. 288–295; Merker 1983 (wie Anm. 25), S. 125–131.
- 28 Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste 1939, zit. n. Wulf 1963 (wie Anm. 24), S. 295.

- 29 Z. B. wurde 1933 die Ausstellung »Dreissig deutsche Künstler« in der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, vorübergehend geschlossen. Siehe dazu: Brenner 1963 (wie Anm. 24), S. 70f.; Bollmus, Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970, S. 46; Koch, Michael, *Der »entartete« Parteigenosse. Alexander Kanoldt im Dritten Reich*, in: Alexander Kanoldt 1881–1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst, Freiburg i. B. 1987, S. 57f.
- 30 Joseph Goebbels 1936, zit. n. Wulf 1963 (wie Anm. 24), S. 121.
- 31 Siehe Brenner 1963 (wie Anm. 24), S. 63–86; Bollmus 1970 (wie Anm. 29), S. 61–103.
- 32 Siehe z. B. Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, I. Bd., München 1937 (Erstausg. 1925), S. 282–284.
- 33 Siehe Brenner 1963 (wie Anm. 24), S. 82f.
- 34 Siehe Germer, Stefan, *Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren*, in: Brock, Bazon und Preiss, Achim (Hg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, München 1990, S. 21–40; Scholz, Dieter, *Otto Andreas Schreiber, die »Kunst der Nation« und die Fabrik ausstellungen*, in: Blume, Eugen und Scholz, Dieter (Hg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999, S. 92–108.
- 35 Siehe *Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*. Die »Kunststadt« München 1937, Ausst.-Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München 1987; »Degenerate Art« 1991 (wie Anm. 25); Zuschlag 1995 (wie Anm. 25).
- 36 Adolf Hitler, Rede zur Eröffnung der »Ersten Grossen Deutschen Kunstausstellung« 1937 in München, zit. n. Hinz 1974 (wie Anm. 19), S. 158.
- 37 Franz Hofmann 1937 (damals Direktor der Städtischen Galerie, München), zit. n. Zweite, Armin, *Franz Hofmann und die Städtische Galerie 1937. Eine nationalsozialistische Museumskarriere, ihre Vorgeschichte und Konsequenzen*, in: *Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«* 1987 (wie Anm. 35), S. 275 (Hervorhebungen U. G.).
- 38 Adolf Hitler, Rede am Reichsparteitag 1935 in Nürnberg, zit. n. Hinz 1974 (wie Anm. 19), S. 140.
- 39 Siehe dazu Gerster, Ulrich, *Kontinuität und Bruch. Georg Schrimpf zwischen Räterepublik und NS-Herrschaft*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, H. 4, 2000, S. 532–557. Ergänzend sei verwiesen auf Heinzelmann, Markus, *Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1998 (zugl. Diss. Münster 1997), insb. S. 58–62, S. 98f., S. 240f. Zur Kontinuitätsdiskussion im Allgemeinen siehe: Oellers, Adam C., *Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst*, in: *kritische berichte* 6, H. 6, 1978, S. 42–54; Peters, Olaf, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947*, Berlin 1998 (zugl. Diss. Bochum 1996).
- 40 Z. B. Elk Eber, »So war SA«, 1938 (nachgewiesen).
- 41 Richard Gessner, »Bürgen unserer Zeit«, 1943.
- 42 Im Gebrauch der Begriffe abstrakt – naturalistisch, realistisch – idealistisch/idealisiert als Gegenpaare, die zum einen den Stil, zum andern den Bildinhalt betreffen, schliesse ich mich folgenden Autoren an: Schmidt, Georg, *Naturalismus und Realismus* (1959), in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940–1963*, Olten/Freiburg i. B. 1966, S. 27–36; Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., *Naturalismus und Realismus. Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe*, in: *Städel-Jahrbuch, Neue Folge*, Bd. 5, 1975, S. 247–266.
- 43 Otto Dix 1957, zit. n. Schmitz, Britta, *Otto Dix' Flandern 1934–36*, in: Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891–1991, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart u. a., Stuttgart 1991, S. 269. Hier auch einiges zur literarischen Vorlage des Bildes, zu Henri Barbusse' Roman »Das Feuer« (deutsche Erstausg. 1918) sowie zur Ikonografie des Werks.
- 44 Der Begriff »NS-Kunst« ist etwas schwierig, legt er doch nahe, es habe eine spezifische nationalsozialistische Kunst, z. B. im Sinne einer stilistischen Einheit, gegeben. Da dies kaum der Fall ist, wird oft der Ausdruck »Kunst im Nationalsozialismus« bevorzugt, was zuerst einmal nicht mehr sagt, als dass ein Werk zwischen 1933 und 1945 in Deutschland entstanden ist; dies kann aber auch für »entartete Kunst« gelten oder für solche, die in der »inneren Emigration« geschaffen wurde. Der nun vorgeschlagene Kanonbegriff erweist hier vielleicht seine Schärfe: »NS-Kunst« wäre dann jede damals entstandene Kunst, die dem Kanon zugehörig war.
- 45 Beispielhaft seien hier nur Hans Grundig genannt, der als Kommunist 1936 erstmals verhaftet wurde und von 1940 bis 1944 Häftling im KZ Sachsenhausen war, und Felix Nussbaum, den man 1944 als Juden im KZ Auschwitz ermordete.
- 46 Assmann, J. 1999 (wie Anm. 1), S. 125.

Fotonachweis

Abb. 2, 3, 5, 8: Berlin, Deutsches Historisches Museum; Abb. 10: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Abb. 9: Reproduktion aus: Davidson, Mortimer G., *Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, Bd. 2/1: Malerei, Tübingen 1991, Abb. 226; Abb. 4, 7: Reproduktionen aus: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 1941, S. 255; 1942, S. 267; Abb. 6 Privatbesitz (Nachlass Schrimpf); – © Pro Literis, Zürich (Dix); bei der Rechtsnachfolge von Frau Maria-Cecilie Schrimpf (Schrimpf); bei den Rechtsnachfolgern der Künstler.