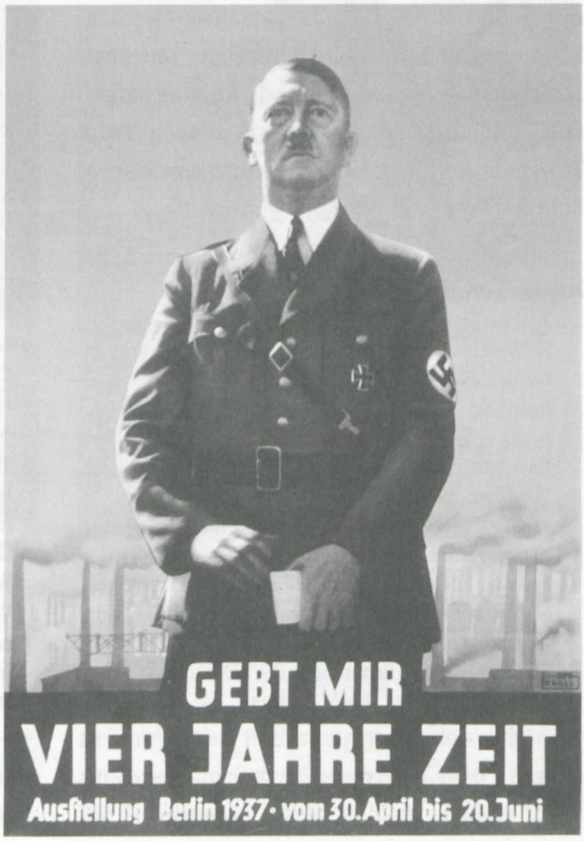
Originalveröffentlichung in: Fleckner, Uwe ; Warnke, Martin ; Ziegler, Hendrik (Hrsgg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Band 2: Imperator bis Zwerg, München 2011, S. 174-18

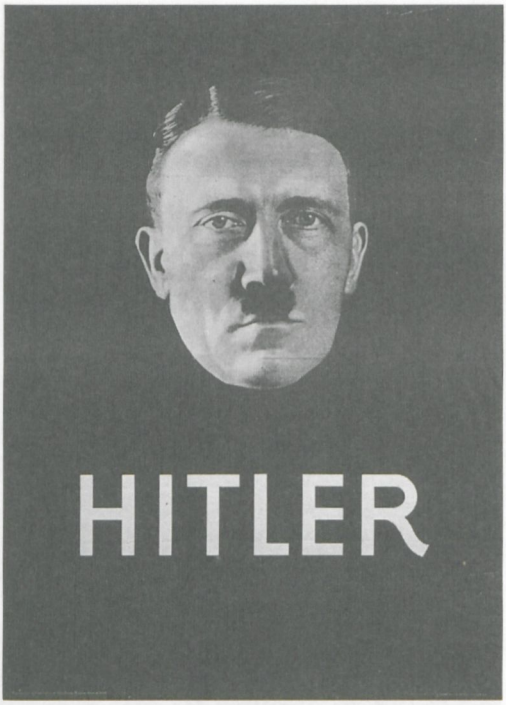
Nationalsozialismus

Christoph Zuschlag

Vor orange-rotem Hintergrund erhebt sich die Gestalt Adolf Hitlers |Abb. 1|. Er ist in Dreiviertelansicht, frontal und von schräg unten zu sehen, den Blick entschlossen in die Ferne gerichtet. Von links oben fällt Licht auf den Körper und erzeugt Helldunkeleffekte. Die Untersicht monumentalisiert und überhöht die Figur, verleiht ihr einen statuarischen Charakter. Im Bildhintergrund ist eine Industrielandschaft mit Fabrikschloten zu sehen, deren Rauch nicht aufsteigt, sondern nach rechts wegzieht. Am unteren Bildrand befindet sich, gleich einem Sockel für die Figur, ein Schriftblock, in dem in hellen Lettern vor dunklem Fond zu lesen ist: «Gebt mir/vier Jahre Zeit/Ausstellung Berlin 1937 vom 30. April bis 20. Juni». Es handelt sich um ein Ausstellungsplakat in sechsfarbigem Offsetdruck, das in gigantischer Auflage erschien: 100 000 Stück im Format 42 mal 29,7 Zentimeter auf Karton mit Öse, 75 000 Stück im Format 238 mal 84 Zentimeter für Plakatsäulen, 15 000 Stück im Format 119 mal 84 Zentimeter für Aufsteller, 6000 Stück im Format der Wochenschaurahmen. Zusätzlich wurden im Kupfertiefdruck 1,2 Millionen dreiteilige Faltblätter im Format 33,5 mal 30 Zentimeter hergestellt und vertrieben.[1] Dieser enorme technische und ökonomische Aufwand entsprach der propagandistischen Bedeutung der Ausstellung. In seiner ersten Rede als Reichskanzler hatte Hitler am 1. Februar 1933 im Rundfunk versprochen, daß er sich nach vier Jahren an seinen Leistungen messen lassen wolle: «Die Parteien des Marxismus und seiner Mitläufer haben 14 Jahre lang Zeit gehabt, ihr Können zu beweisen. Das Ergebnis ist ein Trümmerfeld. Nun, deutsches Volk, gib uns die Zeit von vier Jahren, und dann urteile und richte uns!»[2] Sinn und Zweck der Ausstellung «Gebt mir vier Jahre Zeit» – einer riesigen Leistungsschau von Wirtschaft, Industrie und Militär – war es, Rechenschaft über die ersten vier Jahre nationalsozialistischer Herrschaft und «Aufbauarbeit» abzulegen und deren vermeint-



1 | Unbekannter Graphiker: Ausstellungsplakat «Gebt mir vier Jahre Zeit», 1937, Offsetdruck, 119 × 84 cm, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Plakatsammlung



2 | Hans Herbert Schweitzer (Entwurf) u. Heinrich Hoffmann (Fotografie): Wahlplakat der NSDAP zur Reichspräsidentenwahl, 1932, Offsetdruck, 84 × 57,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum

liche Erfolge vor Augen zu führen. Dieser propagandistischen Funktion entsprechend symbolisieren die rauchenden Fabrikschlote den wirtschaftlichen Aufschwung, die Farben der Morgenröte sollen Aufbruchstimmung verbreiten. Zugleich rückt das Plakat die Person isoliert ins Zentrum, der das deutsche Volk all das zu verdanken habe, den «Führer».

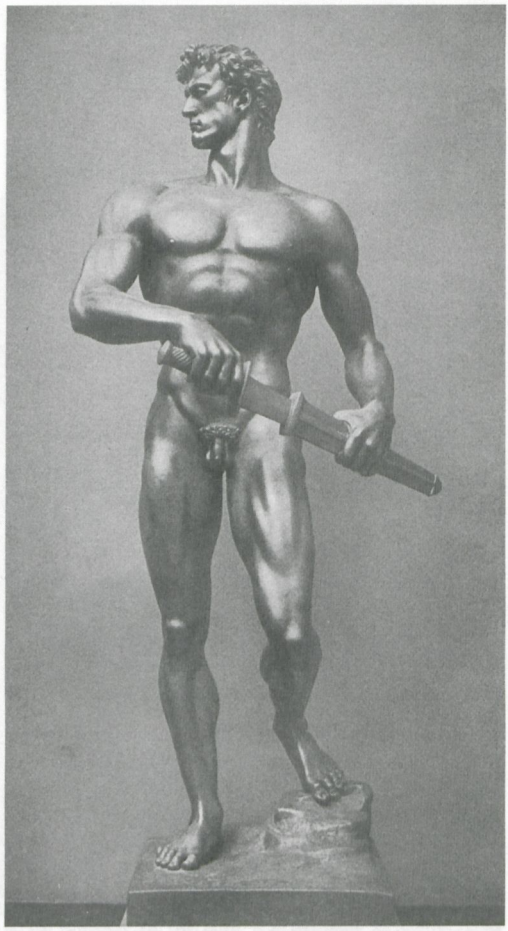
Das «Führerbildnis», Ausdruck des Kultes um Hitler, spielte in der NS-Propaganda, in den Massenmedien und in der Kunst von Anfang an eine Schlüsselrolle, es war im öffentlichen wie auch im privaten Raum omnipräsent. Schon 1932 bei der Reichspräsidentenwahl hatte die NSDAP mit einem Plakat geworben, das als Bild nur den Kopf des Mannes sowie als Text nur das Wort «HITLER» zeigte |Abb. 2|. Die Forschung hat diese Allgegenwart entsprechend gewürdigt: «Der ‹Führer des Deutschen Volkes› hatte personell allgegenwärtig zu sein, einer Mischung aus Gott, Kaiser und Vorarbeiter gleich. Das Bild Adolf Hitlers war, wie frühere Herrschaftsbilder auch, Symbol des Schutzes und Demonstration der Macht zugleich.»[3] In Malerei und Plastik waren «Führerbildnisse» auch fester Bestandteil der von 1937 bis 1944 jährlich stattfindenden *Großen Deutschen Kunstausstellungen* im Haus der Deutschen Kunst in München.[4] Während die künstlerische Moderne der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts von den Nationalsozialisten pauschal als «entartet» diffamiert,[5] in den Museen beschlagnahmt, in Wanderausstellungen an den Pranger gestellt, vernichtet und «verwertet» wurde, sollten die *Großen Deutschen Kunstausstellungen* ihrem eigenen Anspruch nach einen repräsentativen Querschnitt der besten «deutschen» Kunst zeigen. Doch unter welchen Bedingungen wurde diese geschaffen, und wie sah sie aus?

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Staat der Kunst die ausschließliche Funktion zuwies, seine Ideologie zu illustrieren und zu verbreiten. Voraussetzung dafür war die «Gleichschaltung» und zentrale Lenkung des gesamten kulturellen Lebens. Ein wichtiges Instrument hierfür war die Reichskulturkammer mit sechs Einzelkammern, die per Gesetz vom 22. September 1933 eingerichtet wurde und dem von Joseph Goebbels geführten Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstand.[6] Mit totalitären Mitteln hob der NS-Staat die Freiheit der Künste auf, die – als Reaktion auf die Zensur im kaiserlichen Deutschland – in der Verfassung der Weimarer Republik garantiert und staatlich geschützt worden war (› Zensur). Die völlige Liquidierung der Autonomie der Kunst entsprach dem totalen Macht- und Autoritätsanspruch des NS-Staates, Kunst wurde als Herr-

schaftsinstrument eines menschenverachtenden Systems eingesetzt, willfährige Künstler dienten als Mittäter (▸ Diktatur).

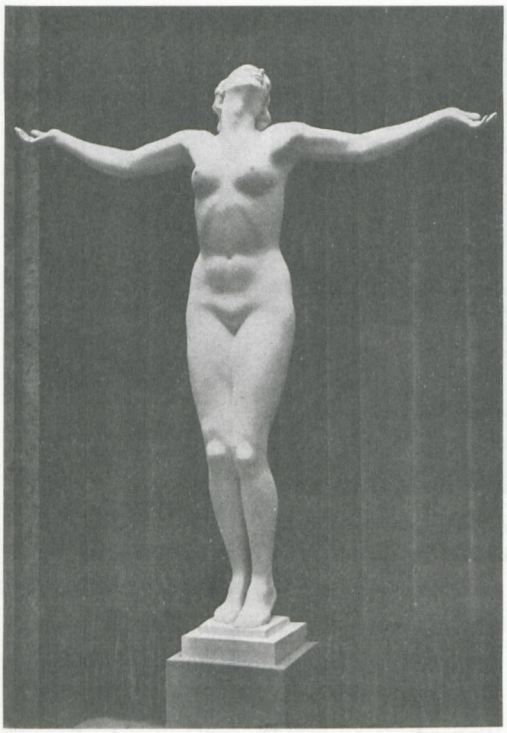
Hauptthema nationalsozialistischer Kunst war das Menschenbild, das von der rassistischen Ideologie bestimmt war. Öffentlich manifestierte es sich vor allem in Monumentalplastiken, mit denen Gebäude von Staat und Partei, Aufmarschgelände – etwa das von Werner March entworfene «Reichssportfeld» (Olympiagelände) in Berlin und das von Albert Speer gestaltete Zeppelinfeld auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg – und Plätze ausgestattet wurden. In einem Erlaß vom 22. Mai 1934 hatte Goebbels bestimmt, daß bei allen Hochbauten der öffentlichen Hand «grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet» werden müsse, eine Bestimmung, die als Kunst-am-Bau-Vorschrift bis heute existiert.[7] Außerdem waren Diensträume, Feierstätten und Ehrenhallen in Ausstellungen mit Reliefs und Bildnissen geschmückt. Der große öffentliche Bedarf an plastischen Arbeiten zeigte sich auch in den *Großen Deutschen Kunstausstellungen*. In diesen nahm einer Aufstellung in der Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* aus dem Jahr 1939 zufolge der Anteil der Bildhauerei kontinuierlich zu: von 200 Plastiken im Jahre 1937 und 380 Plastiken 1938 auf 630 Plastiken im Jahre 1939.[8] Generell dominierte die an der Antike und an der klassischen Tradition der europäischen Bildhauerei orientierte Aktfigur.[9]

Zum führenden, von Hitler besonders geschätzten und mit zahlreichen Staatsaufträgen versehenen Bildhauer stieg ab 1936 Arno Breker auf, in dessen Werk sich wie in keinem anderen das nationalsozialistische Menschenbild konkretisiert. Auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* des Jahres 1939 stellte er die drei Meter hohe Gipsversion der Plastik *Bereitschaft* aus |Abb. 3|. Die



3 | Arno Breker: Bereitschaft, 1939, Bronze, Höhe 3 m, Nachlaß Arno Breker

Figur war als elf Meter hohe Bekrönung des insgesamt rund 45 Meter hohen Mittelteils eines für Berlin geplanten Mussolini-Monuments konzipiert.[10] Dargestellt ist eine stehende männliche Aktfigur mit überbetonten Muskelpartien in Oberkörper, Armen und Beinen. Das rechte Bein dient als Standbein, das linke ist auf einer Bodenerhebung in der Plinthe abgestützt, der Kopf zur Seite ins Profil gewendet. Der grimmig-entschlossene Blick geht in die Ferne. Entscheidend sind Geste und Titel der Plastik: Die Aktfigur ist im Begriff, mit ihrer rechten Hand ein Schwert aus der mit der linken gehaltenen

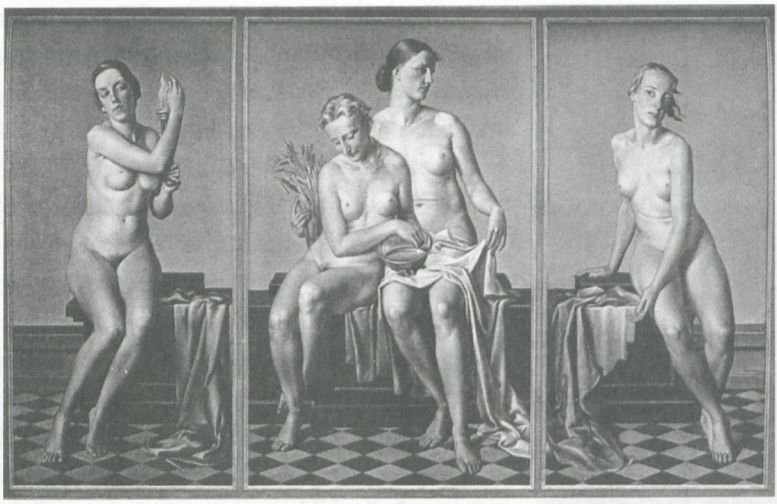


4 | Josef Thorak: Frauenakt, vermutlich 1940, Gips, Verbleib unbekannt

Scheide zu ziehen (› Gestik). Entstanden in dem Jahr, in dem das Deutsche Reich mit dem Angriff auf Polen am 1. September 1939 den Zweiten Weltkrieg entfesselte, sollte die aggressive martialische Kämpferfigur die Idee des Kampfes in symbolisch-zeitloser Weise verkörpern und dem Volk eine Mahnung sein, zur kriegerischen Auseinandersetzung mit dem vermeintlichen Feind, zum «Schicksalskampf», bereit zu sein. Im Vorfeld des lange geplanten Krieges ging es also darum, den «Wehrwillen» (ein Begriff aus der zeitgenössischen Rezeption der Breker-Plastik) der Bevölkerung zu stärken, diese, wenn man so will, ideologisch aufzurüsten, einzuschüchtern, geistig zu unterwerfen.

Neben männlichen Aktfiguren spielten auch Frauendarstellungen eine wichtige Rolle. Ein typisches Beispiel ist der *Frauenakt* (auch *Stehende* oder *Hingebung* betitelt), den Josef Thorak 1940 als Gipsmodell auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* zeigte: ein wie tänzerisch stehender weiblicher Akt mit leicht angewinkelten Knien und weit ausgebreiteten Armen |Abb. 4|. Die nach oben gewendeten offenen Handflächen, der in den Nacken und zur Seite gelegte Kopf, die geschlossenen Augen und geöffneten Lippen drücken Passivität, Anmut und Hingabe aus. Hier zeigt sich, daß Männer- und Frauenakte im Nationalsozialismus meist nicht nur einen symbolisch-allegorischen wie auch erotischen Gehalt hatten, sondern zugleich Ausdruck festgelegter Rollenbilder waren: «In genauer Entsprechung zur Aktmalerei werden auch in der Aktplastik Mann und Frau klar definierte geschlechtsspezifische Rollen zugewiesen, entsprechend reaktionär bürgerlichen Denkmustern, die als naturgegeben hingestellt und deren Erfüllung als ‹völkische Pflicht› ausgegeben wird.»[11]

Entgegen dem eigenen Anspruch, eine «revolutionäre», eine «neue deutsche Kunst» zu schaffen, erweist sich die NS-Kunst in erster Linie als kontramodern und restaurativ. Das zeigt sich am deutlichsten in der Malerei, in der die traditionelle Gattungsmalerei des 19. Jahrhunderts – Historienmalerei, Allegorie, Portrait, Akt, Genre, Landschaft, Stilleben – wiederbelebt, eine Rückkehr zur altmeisterlichen Malerei propagiert und das Handwerkliche betont wurden (› Historienbild).[12] Auch wenn es keinen einheitlichen Stil gab, war die stilistische Bandbreite gering, weil eine «volksnahe» naturalistische Gegenständlichkeit gefordert war. Thematisch ging es auch hier ausschließlich um eine Illustration der NS-Propaganda und um Rollenklischees: die Frau als Mutter, als «Lebensquell», als «Hüterin des Lebens» oder «Hüterin der Art» (› Frau), der Mann als Bauer, Handwerker, Held, Kämpfer und Soldat, die «arische» Familie als



5 | Adolf Ziegler: Die vier Elemente, 1936, Öl/Lw., 171 × 109,8 cm (Mitteltafel), 170,3 × 85,2 cm (linker Flügel), 161,3 × 76,7 cm (rechter Flügel), München, Pinakothek der Moderne

Keimzelle der «Volksgemeinschaft» sowie die Landschaft als Ausdruck von Heimat, als Symbol der Verwurzelung in der «deutschen Scholle», als Bestandteil der Blut-und-Boden-Ideologie (› Landschaft, politische).[13]

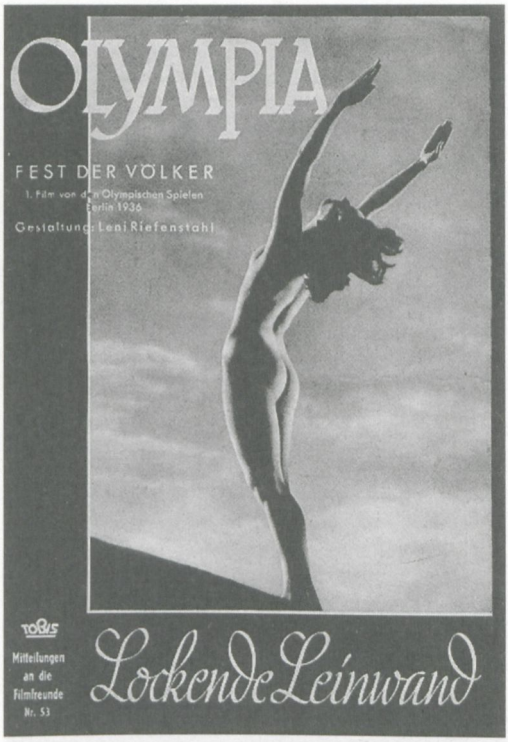
Eines der bekanntesten Bilder aus der NS-Zeit ist Adolf Zieglers Triptychon *Die vier Elemente*, das zur «programmatischen Bildkunst» zählt |Abb. 5|. Ziegler war 1936 zum Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste, einer der sechs Einzelkammern der Reichskulturkammer, ernannt worden; im Juli 1937 führte er die erste von zwei landesweiten Beschlagnahmungen «entarteter Kunst» durch, die der Bestückung der gleichnamigen Münchner Ausstellung diente. Das 1936 gemalte Triptychon hatte Hitler für die «Wohnhalle» in seinem Münchner Dienstsitz, dem «Führerbau», erworben, einem monumentalen, 1933 bis 1935 von Paul Ludwig Troost errichteten Bau in der Arcisstraße. 1937 war es eines der Hauptwerke auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung*, gleichzeitig schmückten *Die vier Elemente* als Gobelins den deutschen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung. Auffallend ist zunächst die Wahl des Triptychons, einer sakralen, aus dem christlichen Kultus entlehnten Bildform. Dargestellt sind in naturalistisch-penibler Malweise – deretwegen Ziegler vom Volksmund als «Reichsschamhaarmaler» verspottet wurde – vier auf einer Bank sitzende, pyramidal angeordnete Frauenakte, Allegorien der vier Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft. Auf den ersten Blick unpolitisch wirkend, steht das Triptychon doch in enger Beziehung zur NS-Programmatik und zum nationalsozialistischen Rassenideal.[14]

Weitverbreitet waren Darstellungen des Bauern. Dabei beschworen die Bilder bäuerlicher Arbeit und Lebensweise eine agrarische, vorindustrielle Idylle, die mit der Wirklichkeit der hochtechnisierten Gesellschaft im NS-Staat nichts zu tun hatte (› Bauer). Hier zeigt sich exemplarisch, wie die Kunst des Nationalsozialismus sich zwar volkstümlich gab, in Wahrheit aber verlogen war, indem die tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse und Widersprüche verschleiert wurden. Typisch ist Adolf Wissels Ölbild *Kalenberger Bauernfamilie*, das als Beitrag zu dem 1937 vom «Amt Rosenberg» ausgeschriebenen Wettbewerb «Das Familienbild» entstand, 1939 auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* präsentiert und dort von Hitler für die Reichskanzlei erworben wurde |Abb. 6|.[15] Das großformatige Bild entspricht der nationalsozialistischen Rassen- und Familienideologie sowie der erwähnten Fixierung der Geschlechterrollen. Wissel zeigt vor einer weiten Landschaft drei Generationen einer bäuerlichen «arischen» Großfamilie im

6 | Adolf Wissel: Kalenberger Bauernfamilie, 1939, Öl/Lw., 150 × 200 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum

Sonntagstaat, auf einer Terrasse am langgestreckten Tisch sitzend. Der Vater als Oberhaupt der Familie, als ihr «Führer», überragt in der pyramidalen Komposition der Gruppe alle anderen Anwesenden, ein sinnfälliger Ausdruck der patriarchalischen Familienstrukturen.

Neben dem Rundfunk war der Film das entscheidende Propagandainstrument und Massenmedium des NS-Regimes. Die Tänzerin, Schauspielerin, Fotografin und Regisseurin Leni Riefenstahl drehte drei Filme über die Reichsparteitage der NSDAP: über den 5. Reichsparteitag 1933 den Film *Sieg des Glaubens* (Uraufführung am 2. Dezember 1933), über den 6. Reichsparteitag 1934 den Film *Triumph des Willens* (Uraufführung am 28. März 1935) und über das Manöver der Wehrmacht während des 7. Reichsparteitags 1935 den Kurzfilm *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* (Uraufführung im Dezember 1935). Für *Triumph des Willens*, einen Film von fast zwei Stunden Länge, der heute als Inbegriff des NS-Propagandafilms gilt, drehten achtzehn Kamerateams mit insgesamt 170 Mitarbeitern mehr als sechzig Stunden Rohmaterial. In spektakulären Bildern, mit speziellen Kameraeinstellungen und Großaufnahmen, ungewöhnlichen Blickwinkeln und Schnitten sowie mit theatralischen



7 | Olympia – Fest der Völker, aus: Mitteilungen an die Filmfreunde, Nr. 53, Berlin 1938, Berlin, Deutsches Historisches Museum

Licht- und Musikeffekten wurde die Gemeinschaft zwischen «Volk» und «Führer» zelebriert, wurden die Menschenmassen inszeniert, die führenden Nationalsozialisten, allen voran Hitler, in eine mythische Atmosphäre gerückt und die Ausdruckskraft der NS-Symbole eindringlich betont.[16]

Den hier gefundenen neuen Stil des propagandistischen Dokumentarfilms entwickelte Riefenstahl in ihrem vierstündigen Olympiafilm (1. Teil *Fest der Völker*, 2. Teil *Fest der Schönheit*, Uraufführung 20.–21. April 1938) weiter |Abb. 7|.[17]

Vom 6. bis 16. Februar 1936 wurden in Garmisch-Partenkirchen die IV. Olympischen Winterspiele, vom 1. bis 16. August in Berlin die XI. Olympischen Sommerspiele ausgetragen. Obwohl die Nationalsozialisten den olympi-

8 | Franz Würbel (Entwurf): «Olympische Spiele», 1936, Plakat, Farblithographie, 101,3 x 63,2 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum

schen Gedanken der Völkerverständigung prinzipiell ablehnten, wollten sie die Spiele für ihre propagandistischen Zwecke nutzen, um sich vor der Weltöffentlichkeit als friedliebendes, tolerantes und wirtschaftlich aufstrebendes Land zu präsentieren. Hinter den perfekt organisierten Spielen blieb den mehr als drei Millionen Besuchern aus dem In- und Ausland die Realität des Hitlerregimes verborgen, das bereits erste Konzentrationslager gebaut hatte und die Verfolgung der Juden sowie seine Kriegspläne systematisch vorantrieb. Sowohl in Riefenstahls Olympiafilm, für den die Regisseurin einen Stab von 300 Mitarbeitern zur Verfügung hatte, als auch in Franz Würbels Olympiaplakat manifestieren sich – ebenso wie in den oben erläuterten Beispielen aus den Bereichen Plastik und Malerei – Ideologie, Körperkult und Menschenbild der Nationalsozialisten |Abb. 8|. Das Plakat verzichtet auf eine vordergründige propagandistische Stellungnahme und bindet den Ort der Olympischen Spiele geschickt in seine Gestaltung ein.[18] Nur drei Jahre später zeigte die NS-Diktatur jedoch ihr wahres Gesicht, indem sie die Welt in den schlimmsten Krieg aller Zeiten stürzte.

Anmerkungen

1 Vgl. Peter Zimmermann: *Zur Bildsprache des Nationalsozialismus im Plakat*, in: Maria Rüger (Hg.): *Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen*, Dresden 1990, S. 223–236, S. 234; Silke Graser: *Die Ausstellung «Gebt mir vier Jahre Zeit» (Berlin, 1937). Rekonstruktion und Analyse*, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 2007.

2 Max Domarus: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*, Bd. I, 1, München 1965, S. 194.

3 Rolf Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003, S. 33; vgl. Brigitte Schütz: *Hitler – Kult – Visualisierung*, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hg. v. Hans-Jörg Czech u. Nikola Doll, Ausstellungskatalog, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2007, Dresden 2007, S. 268–283.

4 Vgl. Ines Schlenker: *Die «Großen Deutschen Kunstausstellungen» und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb*, in: *Kunst und Propaganda* 2007, S. 258–267; ead.: *Hitler's Salon. The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, 1937–1944*, Bern et al. 2007.

5 Vgl. Christoph Zuschlag: *«Entartete Kunst». Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 21); Bruce Altshuler: *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History*, Bd. I: *1863–1959*, London et al. 2008, S. 255–278; Uwe Fleckner (Hg.): *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im «Dritten Reich»*, Berlin 2009; Andreas Hüneke: *Kunst am Pranger. Die Moderne im Nationalsozialismus* (in Vorbereitung); *Reclam Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hg. v.

Stefan Jordan u. Jürgen Müller (in Vorbereitung), s. v. «‹Entartete Kunst›» (Christoph Zuschlag).

6 Als Überblick über die NS-Kunstpolitik nach wie vor unverzichtbar ist Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963; vgl. ferner Alan E. Steinweis: *Art, Ideology, and Economics in Nazi-Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill u. London 1993; Volker Dahm: *Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer*, in: Hans Sarkowicz (Hg.): *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 2004, S. 75–109.

7 Zit. nach Beate Mielsch: *Die historischen Hintergründe der «Kunst-am-Bau»-Regelung*, in: Volker Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 21–44, S. 37.

8 Vgl. Georg Bussmann: *Plastik*, in: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, hg. v. id., Ausstellungskatalog, Frankfurter Kunstverein et al. 1974–1975, Frankfurt a. M. 1974, S. 110–121, S. 110.

9 Vgl. Klaus Wolbert: *Die Nackten und die Toten des «Dritten Reiches». Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen 1982 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Bd. 12).

10 Vgl. *Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1984, Berlin 1984 (Akademie-Katalog, Bd. 138), S. 74 f., Nr. 3.4; vgl. zu Breker *Zur Diskussion gestellt: Der Bildhauer Arno Breker*, hg. v. Rudolf Conrades, Begleitband zur Ausstellung, Schwerin, Schleswig-Holstein-Haus, 2006, Schwerin 2006. Die Ausstellung war heftig umstritten; vgl. id. (Hg.): *Das Schweriner Arno-Breker-Projekt. Dokumentation*, Schwerin 2007; Walter Vitt u. Christoph Zuschlag (Hg.): *Der Fall Arno Breker. Ein Kritiker-Disput zur Schweriner Ausstellung 2006*, Nördlingen 2007 (Schriften zur Kunstkritik, Bd. 17).

11 Bussmann 1974, S. 116; vgl. Stefanie Poley (Hg.): *Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe*, Bad Honnef 1991; Elke Frietsch: *«Kulturproblem Frau». Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, Köln, Weimar u. Wien 2006.

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

13 Demgegenüber spricht Christian Fuhrmeister von einem «breiten Spektrum künstlerischer Äußerungen auch in der totalitären Diktatur» und von einer «mehr oder minder pluralistische[n] Auffassung von Kunst im Nationalsozialismus»; vgl. Christian Fuhrmeister: *Kunst und Architektur im Nationalsozialismus – Ein Überblick*, in: Urte Krass (Hg.): *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, München 2009 (Münchner Kontaktstudium Geschichte, Bd. 12), S. 187–205, S. 189 f.

14 Vgl. 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. 9–34; Christian Fuhrmeister: *Adolf Ziegler (1892–1959), nationalsozialistischer Künstler und Funktionär*, in: Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp u. Florian Matzner (Hg.): *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. «... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus»*, München 2008, S. 88–95.

15 Vgl. Ingeborg Bloth: *Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 1994, S. 100 f. u. S. 128 ff.

16 Vgl. Rolf Giesen u. Manfred Hobsch: *Hitlerjunge Quex, Jud Süss und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film*, Berlin 2005, S. 88–92; Peter Zimmermann: *Die Parteitagsfilme der NSDAP und Leni Riefenstahl*, in: id. u. Kay Hoffmann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3, Stuttgart 2005, S. 511–529, S. 517 ff.

17 Vgl. Giesen u. Hobsch 2005, S. 185 ff.; Zimmermann u. Hoffmann 2005, S. 523 ff.

18 Vgl. Jürgen Döring: *Plakatkunst von Toulouse-Lautrec bis Benetton*, hg. v. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Heidelberg 1994, S. 136.