

ZUR BILDPOLITIK IM NATIONALSOZIALISMUS

GEBRAUCH UND MISSBRAUCH VON BILDERN

Die prähistorischen Höhlenmalereien belegen es ebenso wie die Forschungen zur Kinderzeichnung: Es ist ein elementares Bedürfnis des Menschen, sich bildnerisch zu betätigen, sich die Welt malend, zeichnend und formend anzueignen und durch Bilder mit anderen Menschen zu kommunizieren. Doch nicht nur die Produktion, auch die Rezeption von Bildern bereitet den Menschen Vergnügen, befriedigt ganz offensichtlich ein menschliches Grundbedürfnis. Es steht außer Frage: Menschen brauchen Kunst. Doch die Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden geht einen Schritt weiter. Sie fragt nicht, ob der (einzelne) Mensch Kunst braucht, sondern ob die Gesellschaft Kunst braucht. Kein Kunstwerk ist eine von Raum und Zeit losgelöste *creatio ex nihilo*. Jedes Kunstwerk entsteht vielmehr an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit, in einer konkreten historischen und gesellschaftlichen Konstellation, es hat einen (oder mehrere) Produzenten und es hat Rezipienten. Damit spiegelt Kunst ihr Umfeld wider, zugleich wirkt sie verändernd und gestaltend darauf ein. In diesem Potenzial liegt indes auch eine Gefahr. So lehrt der Blick in die Geschichte, dass Mächtige – seien es weltliche, seien es geistliche – immer wieder versucht haben, die Produktion und Rezeption von Bildern zu kontrollieren und zu steuern, um ihre Macht zu festigen und auszuweiten. In der jüngeren deutschen Geschichte ist es insbesondere die Zeit des Nationalsozialismus, in der mit Bildern Politik gemacht, Kunst also missbraucht wurde.

BILDPOLITIK 1933–1945

Wer mit Bildern Politik macht, betreibt Bildpolitik. In Anlehnung an Hildegard Brenners Definition von Kunstpolitik verstehe ich Bildpolitik im doppelten Sinne als Politik, die sich auf Bilder richtet, und als Politik, die mit Bildern gemacht wird.¹

Die Bildpolitik der Nationalsozialisten war Bestandteil des systematischen Auf- und Ausbaus der nationalsozialistischen Herrschaft, der unmittelbar nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 begann und sich auf alle Ebenen des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens bezog. Am 4. Februar 1933 erließ Reichspräsident Paul von Hindenburg die *Verordnung zum Schutze des Deutschen Volkes*, die der neuen Regierung eine weitreichende Handhabe zum Eingriff in die Presse- und Versammlungsfreiheit sowie zur Verfolgung politischer Gegner bot. Die nach dem Reichstagsbrand eilig erlassene *Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat* vom 28. Februar 1933 »setzte praktisch

¹Vgl. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 275: »Kunstpolitik kann nun zweierlei bedeuten: erstens Politik, die sich auf Kunst richtet; zweitens Politik, die mit Kunst gemacht wird.« – Der vorliegende Aufsatz enthält Auszüge aus folgenden Publikationen des Autors: **Christoph Zuschlag**, »Entartete Kunst«, *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S. 38–57. Ders., »Nationalsozialismus«, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. II, hrsg. von Uwe Fleckner u. a., München 2011, S. 174–181.

ON THE USE AND MISUSE OF IMAGES

Both prehistoric cave painting and research on children's drawings demonstrate that there is a fundamental human need to work with images; to make the world our own through painting, drawing and sculpture; and to communicate with other people through pictures. Yet producing images is not the only way in which art provides people with pleasure: viewing imagery is also a pleasurable experience, and clearly satisfies a further basic human need. Consequently, there should be no question as to whether people need art. Despite this, the exhibition in the *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden* goes one step further. It not only asks whether individuals need art; it asks whether society as a whole needs art. No work of art is a *creatio ex nihilo* divorced from space and time. Every work of art originates in a specific place and at a specific time—in a concrete historical and social constellation: one or more people produce it and others consume it. As a result, art mirrors its surroundings, but at the same time it acts upon its environment in ways that change and form its setting. However, danger also lies in this capacity. The powerful, whether secular or religious, have tried to control and guide the production and reception of images time and time again in order to consolidate and expand their power. In recent German history the National Socialists in particular used imagery as a political tool; consequently art was misused.

IMAGE POLITICS 1933–1945

People who use images for political ends practice image politics. Following Hildegard Brenner's definition of art politics, I understand image politics in two ways: first, as a form of politics that is directed at images; and second, as politics that is made with images.¹

National Socialist image politics were part of the systematic growth and development of National Socialist power, which itself began with the naming of Hitler as chancellor on January 30, 1933 and which affected all levels of political, social and cultural life. On February 4, 1933 Reich President Paul von Hindenburg enacted the *Decree for the Protection of the German People*, which gave the new government broad powers to interfere with the freedom of the press and freedom of assembly, and persecute political enemies. The *Decree of the Reich President for the Protection of the People and State*, which was hastily enacted in February 1933 after the fire at the Reichstag, »practically repealed the basic rights that had been secured in the Weimar Constitution, despite the fact that the constitution continued to remain in

¹ See Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (Reinbek: Rowohlt Verlag, 1963), 275: »»Art politics« can thus be understood in two ways: firstly, as politics concerned with art; secondly, as politics conducted through art.« This text contains excerpts from the following publication: Christoph Zuschlag, »Entartete Kunst«: *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995), 38–57. See also: Christoph Zuschlag, »Nationalsozialismus,« in *Handbuch der politischen Ikonographie*, vol. II, eds. Uwe Fleckner, et al. (Munich: C. H. Beck, 2011), 174–181.

die politischen Grundrechte der Weimarer Verfassung außer Kraft, die ja während der zwölfjährigen Dauer des Dritten Reiches formell weiterexistierte. Im Prinzip war damit der permanente Ausnahmezustand erklärt, und die Verfolgung sowie Terrorisierung politischer Gegner durch die Regierung erhielten damit den Schein des Legalen.² Presse und Versammlungen konnten verboten, Hausdurchsuchungen und Beschlagnahmungen angeordnet, politische Gegner rigoros verfolgt und ohne richterliche Kontrolle in Schutzhaft genommen werden. Das *Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich* (»Ermächtigungsgesetz«) vom 24. März 1933, das der Regierung uneingeschränkte Gesetzgebungsvollmacht verlieh, bedeutete faktisch die Ausschaltung des Reichstags und bot auch die juristische Grundlage für eine ganze Reihe von Gleichschaltungsgesetzen. »Gleichschaltung« meint den Prozeß, in dem die NSDAP ihre Monopolstellung errang und mit dem Staat zu einer Einheit verschmolzen wurde.³ Die Identität von Staat und Partei wurde durch das *Gesetz zur Sicherung der Einheit von Partei und Staat* vom 1. Dezember 1933 institutionell festgelegt. Nach dem *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* vom 7. April 1933 konnten Beamte entlassen werden, wenn sie »nichtarischer« Abstammung waren oder als politisch unzuverlässig galten. Allein in den deutschen Museen verloren rund 35 Direktoren und Abteilungsleiter über Nacht ihre Posten, dazu kamen mehrere Dutzend Hochschullehrer an Kunstakademien und Universitäten.

Durch die Zentralisierung und Schaffung von Kontrollorganen bemächtigten sich die Machthaber systematisch auch des kulturellen Sektors. Die wichtigsten Etappen der administrativen Gleichschaltung dieses Bereiches waren die Errichtung des aus zwölf Abteilungen bestehenden Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda im März 1933 und der ihr untergeordneten Reichskulturkammer mit sechs Einzelkammern, darunter die Reichskammer der bildenden Künste, im September 1933.⁴ Das Propagandaministerium stellte eine nationalsozialistische Neuschöpfung dar; Vergleichbares hatte es weder im Kaiserreich noch in der Weimarer Republik gegeben. Die Reichskulturkammer war das Instrument zur totalen ideologisch-politischen, sozialen und ökonomischen Kontrolle des gesamten kulturellen Lebens. Sämtliche Kulturschaffende wurden zentral überwacht. »Nichtarische« oder aus anderen Gründen missliebige Personen wurden nicht aufgenommen oder konnten jederzeit ausgestoßen werden, was einem Berufsverbot gleichkam. Die unter Androhung von Strafmaßnahmen erteilten Arbeits- und Ausstellungsverbote wurden von der Gestapo überwacht, zum Beispiel durch unangemeldete Atelierkontrollen. Produktion, Distribution und Rezeption

² Klaus Hildebrand, *Das Dritte Reich*, München 1987, S. 3.

³ Brenner 1963 (wie Anm. 1), S. 36.

⁴ Vgl. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, London 1993 und Volker Dahm, »Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer«, in: *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, hrsg. von Hans Sarkowicz, Frankfurt/Main, Leipzig 2004, S. 75–109.

effect, at least formally, during the twelve years of the Third Reich. In principle, a permanent state of emergency was declared and this provided a quasi legal framework for the persecution and terrorization of political enemies by the state.«² Freedom of the press and the right to assembly could be banned; searches and seizures ordered, and political enemies could be persecuted and taken into so-called protective custody without judicial oversight. The *Law to Remedy the Distress of People and Reich* (»Ermächtigungsgesetz«) brought in on March 24, 1933 provided the state with unlimited legislative authority, including the power to circumvent parliament as well as the legal basis for an entire range of laws aimed at *Gleichschaltung*. »*Gleichschaltung* refers to the process by which the NSDAP monopolized power and consolidated state authority.«³ The identity of the state and party was institutionally established with the introduction of the *Law to Secure the Unity of Party and State* on December 1, 1933. After the enactment of the *Law for the Restoration of the Professional Civil Service* on April 7, 1933 civil servants could be removed from office if they were deemed of non-Aryan descent or politically disloyal. In German museums alone thirty-five directors and heads of department lost their jobs overnight, as did dozens of professors at art academies and universities.

The people in power also systematically took control of the cultural sector by implementing policies of centralization and by setting up regulatory bodies. The most important stages of administrative *Gleichschaltung* in the cultural sphere were the establishment in March 1933 of the Reich Ministry of Popular Enlightenment and Propaganda, which was divided into twelve departments, and the Reich Chamber of Culture in September 1933, which was made up of six committees, including the Reich Chamber of Visual Arts.⁴ The Propaganda Ministry was a creation of the National Socialist regime; nothing comparable had ever existed before, neither as part of the German Empire nor during the Weimar Republic. The Reich Chamber of Culture was a tool used for the complete ideological, political, social, and economic control of cultural life. Numerous art professionals were placed under surveillance and the information that was gathered about them was centralized. People viewed as non-Aryan as well as people who were shunned for other reasons were either not employed or could be fired at any time; this amounted to banning certain people from working in their own professions. People who ignored work and exhibition bans faced punitive measures. Furthermore, artists and other people who had been issued with such bans were closely monitored by the Gestapo and faced unannounced inspections of their

² Klaus Hildebrand, *Das Dritte Reich* (Munich: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1987), 3.

³ Brenner, 1963 (see note 1), 36.

⁴ See Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi-Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1993). See also Volker Dahm, »Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer,« in *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, ed. Hans Sarkowicz (Frankfurt am Main and Leipzig: Insel, 2004), 75–109.

künstlerischer Erzeugnisse unterlagen somit der unmittelbaren nationalsozialistischen Zensur. Weitere Etappen der kulturellen Gleichschaltung waren die *Anordnung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste betreffend die Veranstaltung von Kunstausstellungen und Kunstmesen* vom 10. April 1935, derzufolge alle Kunstausstellungen der Anmeldungspflicht und vorherigen Genehmigung durch die Reichskammer der bildenden Künste unterlagen, sowie das Verbot der Kunstkritik am 27. November 1936 durch die *Anordnung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda über Kunstkritik*.

All dies schuf die juristische und institutionelle Grundlage für die völlige Liquidierung der Autonomie der Kunst, die dem totalen Macht- und Autoritätsanspruch des Staates entsprach. Mit totalitären Mitteln hatte er binnen kurzer Zeit die Freiheit der Künste aufgehoben, die – als Reaktion auf die Zensur im Kaiserreich – in der Verfassung der Weimarer Republik garantiert und staatlich geschützt worden war.

KUNST ALS PROPAGANDA

Der NS-Staat wies der Kunst die alleinige Funktion zu, seine Ideologie zu illustrieren und zu verbreiten. Hauptthema der Kunst war dabei 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 Zeppelfeld 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 – was, in abgewandelter Form, als Kunst-am-Bau-Vorschrift bis heute existiert.⁵ 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 jährlichen *Großen Deutschen Kunstausstellungen*, auf die ich weiter unten eingehe. Generell dominierte die an der Antike und an der klassischen Tradition der europäischen Bildhauerei orientierte Aktfigur.⁶ Männer- und Frauenakte von Bildhauern wie Arno Breker und Josef Thorak hatten im Nationalsozialismus nicht nur in der Regel einen symbolisch-allegorischen Gehalt, sondern waren zugleich Ausdruck festgelegter Rollenbilder: »In genauer Entsprechung

⁵ Vgl. Beate Mielsch, »Die historischen Hintergründe der ›Kunst-am-Bau‹-Regelung«, in: *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der Boer Jahre*, hrsg. von Volker Plagemann, Köln 1989, S. 21–44, das Zitat aus dem Erlass auf S. 37. Vgl. ferner Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011; Online-Ressource: http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/BMVB/Sonderveroeffentlichungen/2011/DL_GeschichteKunst,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL_GeschichteKunst.pdf (Stand: 16. August 2012).

⁶ 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.

studios. As a result, the production, distribution, and reception of art was placed under National Socialist censorship. Further stages of cultural *Gleichschaltung* were ordered by the president of the Reich Chamber of Fine Arts on April 10, 1935 and these targeted the organization of exhibitions and art fairs. As a result exhibitions had to be registered and artists needed to apply for a permit from the Reich Chamber of Fine Arts. The ban on art criticism on November 27, 1935 by a directive from the Reich Ministry of Popular Enlightenment and Propaganda regarding art criticism also represented a further step towards cultural *Gleichschaltung*.

Taken together these measures created the legal and institutional basis for the complete liquidation of artistic autonomy; art then conformed to the absolute claims of the state to power and authority. Within just a short period of time the state had used totalitarian measures to abolish the freedom of art that had been introduced as a reaction against censorship in the German Empire and that was guaranteed under the Weimar Constitution.

ART AS PROPAGANDA

The sole function assigned to art by the National Socialist state was the illustration and propagation of its ideology. The main artistic theme during this period was the image of humanity as defined by the racist ideology. This was manifested publicly through monumental sculptures placed in public squares, and state and party buildings such as the Reichsportfeld (Olympic compound) designed by Werner March in Berlin, or the Zeppelinfeld, which provided the location for the Nuremberg rally and was designed by Albert Speer. In a decree issued on May 22, 1934, Goebbels, speaking specifically about public construction projects, declared that »as a matter of principle a suitable percentage of the construction budget must be allotted for contracts given to fine artists and art craftsmen.« This ordinance, albeit in a modified form, still exists today as the *Kunst am Bau* regulation.⁵ Additionally, public offices, ceremonial sites, and so-called halls of honor were decorated with reliefs and effigies as part of exhibitions. The extent of public demand for sculptural works was clearly demonstrated by the annual *Great German Art Exhibition*, which I discuss below. In general art was dominated by figurative sculpture, which was based on classical traditions and the European traditions that followed them.⁶ Under National Socialism, nude figures of men and women by sculptors such as Arno Breker and Josef Thorak conveyed not only symbolic and allegorical content; they also established gender stereotypes: »As in figurative painting, figurative sculptural nudes are

⁵ See Beate Mielsch, »Die historischen Hintergründe der ›Kunst-am-Bau‹ – Regelung,« in *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, ed. Volker Plagemann (Ostfildern: DuMont Reiseverlag, 1989), 21–44. The quote from the decree can be found on p. 37. See also: Claudia Büttner, »Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland,« [www.bbsr.bund.de](http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/BMVBS/Sonderveroeffentlichungen/2011/DL_GeschichteKunst,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL_GeschichteKunst.pdf), August 16, 2012, http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/BMVBS/Sonderveroeffentlichungen/2011/DL_GeschichteKunst,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL_GeschichteKunst.pdf.

⁶ See Klaus Wolbert, *Die Nackten und die Toten des ›Dritten Reiches‹. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus* (Gießen: Anabas, 1982).

zur Aktmalerei werden auch in der Aktplastik Mann und Frau klar definiert geschlechtsspezifische Rollen zugewiesen, entsprechend reaktionär bürgerlichen Denkmustern, die als naturgegeben hingestellt und deren Erfüllung als »völkische Pflicht« ausgegeben wird.«⁷

Entgegen dem eigenen Anspruch, eine »revolutionäre«, eine »neue deutsche Kunst« zu schaffen, erwies sich die NS-Kunst in erster Linie als kontromodern und restaurativ. Das zeigt sich am deutlichsten in der Malerei, in der die traditionelle Gattungsmalerei des 19. Jahrhunderts – Historienmalerei, Porträt, Genre, Landschaft, Stillleben, Akt und Allegorie – wiederbelebt, eine Rückkehr zur altmeisterlichen Malerei propagiert und das Handwerkliche betont wurden.⁸ 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«; der Mann als Bauer, Handwerker, Held, Kämpfer und Soldat; die »arische« Familie als Keimzelle der »Volksgemeinschaft«; Landschaft als Ausdruck von Heimat, als Symbol der Verwurzelung mit der »deutschen Scholle«; als Bestandteil der Blut- und Bodenideologie et cetera.⁹ Weitverbreitet waren außerdem bäuerliche Szenen. 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. Hier zeigt sich exemplarisch, wie die Kunst im NS-Staat sich zwar volkstümlich gab, in Wahrheit aber verlogen war, indem die tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse und Widersprüche verschleiert wurden.

AUSSTELLUNGSPOLITIK ALS BILDPOLITIK

Zentraler Bestandteil der nationalsozialistischen Bildpolitik war die Ausstellungspolitik. Die Nazis hatten die propagandistischen Möglichkeiten von Ausstellungen erkannt und für ihre Zwecke nutzbar gemacht. In einer in der Geschichte einzigartigen Weise entwickelten sie die Ausstellung, namentlich die auf ein großes Publikum zielende Wanderausstellung, zu einem massenwirksamen Ideologieträger und Manipulationsinstrument. Die Ausstellungspolitik basierte auf einem simplen Schwarzweißprinzip; die Namen der positiven, häufig thematischen Ausstellungen lesen sich wie ein Themenkatalog der Parteipropaganda: *Die Auslese*, *Heroische Kunst*, *Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst*, *Deutscher Wald*, *Schönheit der Arbeit*, *Deutschlands Größe*. Ab 1939 stiegen die Ausstellungen, die den Krieg verherrlichten und die Feinde

⁷ Georg Bussmann, »Plastik«, in: ders. (Red.), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main 1975, S. 110–121, hier S. 116. Vgl. Stefanie Poley (Hg.), *Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe*, Bad Honnef 1991.

⁸ Vgl. Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974.

⁹ 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«; Christian Fuhrmeister, »Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Ein Überblick«, in: *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, hrsg. von Urte Krass, München 2009, S. 187–205, hier S. 189 f. Auch wenn es richtig ist, dass die Durchsetzung eines ästhetischen Kanons misslang, so kann doch m. E. von einer pluralistischen Kunstauffassung im Nationalsozialismus keine Rede sein.

assigned distinct gender roles according to conventional bourgeois norms, which are presented as innate. Conforming to these norms was considered a racial obligation.⁷

Despite the claim that National Socialist art was »revolutionary« and a »new German art« it proved to be counter-modern with its return to older styles. This is best exemplified by the return to traditional nineteenth century genre painting, which focused on history, portraits, genres, landscapes, still life, nudes, and allegorical works; but also through the emphasis that was placed on craftsmanship and the work of old masters.⁸ Although there was no uniform style, the range of styles that existed was quite narrow because popular, representational realism was ideologically endorsed. The themes represented in this artwork were used to illustrate National Socialist propaganda and strengthen gender stereotypes: women were mothers, the sources or guardians of life and their kind; men were portrayed as farmers, craftsmen, heroes, warriors, and soldiers; the Aryan family was depicted as the nucleus of the national community; landscapes were expressions of home, and symbols of the roots of the people on German soil, and as part of the blood and soil ideology, and so on.⁹ Bucolic scenes were also common. While such images of agricultural life and labor conjured up notions of an agrarian, pre-industrial idyllic society, they had nothing to do with the reality of the highly technological National Socialist state. This is a perfect example of the way art under National Socialism hypocritically masqueraded as folklore, while concealing the reality behind social relations and the contradictions of the time.

EXHIBITION POLITICS AS IMAGE POLITICS

Exhibition politics were central to National Socialist image politics. The National Socialists recognized that exhibitions provided a good opportunity to disseminate their propaganda. They developed large traveling exhibitions that targeted a mass audience; this was something that had never been seen before. It was a medium with a mass appeal, which was used to promote their ideology and as such was an instrument of manipulation. Exhibition politics were based on a simple black-and-white principle and the names of the positive, often themed-based exhibitions read like a catalogue of the motifs of party propaganda: *Natural Selection*, *Heroic Art*, *The Streets of Adolf Hitler in Art*, *German Forest*, *The Beauty of Labor*, and *Germany's Greatness*. In 1939 exhibitions glorifying the war and demonizing Germany's enemies suddenly increased: *Poland War Campaign in Images and Effigies*, *Art of*

⁷ Georg Bussmann, »Plastik« in *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung* (Frankfurt: Frankfurter Kunstverein, 1974/75), 110–121, here 116. See Stefanie Poley, *Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe* (Bad Honnef: K. H. Bock, 1991).

⁸ See Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution* (Munich: Hanser, 1974).

⁹ In contrast, Christian Fuhrmeister refers to a »broad spectrum of artistic voices, even in the totalitarian dictatorship« and of a »more or less pluralistic conception of art in National Socialism« in Christian Fuhrmeister, »Kunst und Architektur im Nationalsozialismus. Ein Überblick« in Urte Krass, *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, (Munich: Utz Verlag, 2009), 187–205, here 189. Even if the assertion of an aesthetic canon was unsuccessful, there was certainly no pluralistic conception of art during the National Socialist regime.

verteufelten, sprunghaft an: *Polenfeldzug in Bildern und Bildnissen, Kunst der Front, Raubstaat England*. Daneben dienten feindbildbezogene Ausstellungen der negativen Abgrenzung: *Schreckenskammern der Kunst, Antibolschewistische Ausstellungen, Der Ewige Jude*. In exemplarischer Weise wurde dieses antithetische Prinzip im Sommer 1937 in München durch die Inszenierung zweier paralleler Ausstellungen umgesetzt: Während die *Große Deutsche Kunstausstellung* im neu errichteten Haus der Deutschen Kunst das »neue deutsche Kunstschaffen« im repräsentativen Rahmen versammelte, wurde in den benachbarten Hofgartenarkaden in engen, dicht gehängten und mit polemischen Wandbeschriftungen versehenen Räumen die Schau *Entartete Kunst* gezeigt. Sie enthielt das, was im NS-Regime pauschal als »Verfallskunst« galt, in den Museen beschlagnahmt und in Ausstellungen an den Pranger gestellt, vernichtet und »verwertet« wurde: Werke des Expressionismus, Dadaismus, Konstruktivismus, des Bauhauses, der Neuen Sachlichkeit und der Abstraktion. Als Kontrastveranstaltung sollte die Ausstellung der »entarteten« Kunst der »deutschen« Kunst zum Profil verhelfen. Während die *Große Deutsche Kunstausstellung* bis 1944 jährlich in München veranstaltet wurde,¹⁰ schickte das Propagandaministerium die Ausstellung *Entartete Kunst* bis 1941 auf Reisen. Nach München war sie – in wechselnder Zusammenstellung – in mindestens 16 Städten des damaligen Reiches zu sehen.¹¹

RESÜMEE

Haben die Nationalsozialisten die gesellschaftliche Wirkung von Kunst und die Möglichkeiten ihrer staatlichen Kontrolle überschätzt? Zumindest Letzteres ist mit Ja zu beantworten. In den ersten Jahren nach der Machtübernahme waren es ideologische Richtungskämpfe und Kompetenzrangeleien, die einen eindeutigen kunstpolitischen Kurs und einen einheitlichen Umgang mit der »Verfallskunst« verhinderten. Protagonisten dieser Rivalitätskämpfe innerhalb der Führungsriege waren vor allem Propagandaminister Joseph Goebbels und der Gründer des Kampfbundes für Deutsche Kultur, Alfred Rosenberg, aber auch Erziehungsminister Bernhard Rust, dem gegen den Widerstand von Goebbels die Museen und Kunstakademien zugewiesen wurden, sowie der preußische Ministerpräsident und Innenminister Hermann Göring. Erstmals prallten die unterschiedlichen Kunstauffassungen innerhalb der Parteispitze über die Frage der Einschätzung des Expressionismus aneinander. Auslöser war der öffentliche Disput über diese Stilrichtung im Sommer 1933, der durch die beginnenden Repressalien und die sogenannten Schreckenskammern ausgelöst worden war (Expressionismusstreit).

¹⁰ Vgl. Ines Schlenker, »Die ›Großen Deutschen Kunstausstellungen‹ und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb«, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hrsg. von Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Dresden 2007, S. 258–267. Dies., *Hitler's Salon. The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944*, Oxford u. a. 2007. Seit dem 20. Oktober 2011 ist die Internetplattform *GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München* online (<http://www.gdk-research.de>; Stand: 16. August 2012). Vgl. hierzu Hanns Christian Löhner, »Die Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944/45«, in: *Kunstchronik*, 65. Jg., 2012, Heft 4, S. 201–204.

¹¹ Vgl. Christoph Zuschlag, »Von ›Schreckenskammern‹, ›Horrorkabinetten‹ und ›Schandausstellungen‹. Die NS-Kampagne gegen ›Entartete Kunst‹«, in: *Moderne am Pranger. Die NS-Aktion ›Entartete Kunst‹ vor 75 Jahren. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider*, hrsg. von Christiane Ladleif und Gerhard Schneider, Ausst.-Kat. Kunsthalle Jesuitenkirche, Aschaffenburg, Bönen 2012, S. 21–31. Ders., »75 Jahre Ausstellung ›Entartete Kunst‹«, in: *Der Berliner Skulpturenfund. ›Entartete Kunst‹ im Bombenschutt. Entdeckung, Deutung, Perspektive*, hrsg. von Matthias Wemhoff in Zusammenarbeit mit Meike Hoffmann und Dieter Scholz, Regensburg 2012, S. 37–51.

the Front, Robber State England. In addition, exhibitions based on images of the enemy served to dissociate the public from the enemy: *Art Chambers of Horror, Anti-Bolshevist Exhibitions*, and *The Eternal Jew*. In Munich in the summer of 1937, this antithetical principle was characteristically staged in two exhibitions which ran parallel to one another. In the *Great German Exhibition*, »new German art« was displayed in the new House of German Art in a setting befitting fine art. In the cramped spaces of the neighbouring Hofgartenarkaden, the art displayed as part of the *Degenerate Art* exhibition was hung densely together, and polemical texts were written on the walls. The exhibition contained works widely considered to be degenerate under National Socialist rule. Such works were confiscated from museums, severely criticized, destroyed, or exploited; they included works of Expressionism, Dadaism, Constructivism, Bauhaus, New Objectivity, and Abstraction. The stark contrast between the two exhibitions was aimed at enhancing the profile of »new German art« compared to so-called degenerate art. While the *Great German Art Exhibition* was shown in Munich annually until 1944,¹⁰ the Ministry of Propaganda only sent the *Degenerate Art* exhibition on tour until 1941. Following Munich, the exhibition was displayed in various configurations in at least sixteen different cities throughout the Reich.¹¹

CONCLUSION

Did the National Socialists overestimate the social effects of art and the ability of the state to control it? At least the latter question can be answered affirmatively. In the first few years of the Nazi regime, political infighting over ideology and power interfered with the formulation of a clear art policy and a consistent approach to so-called degenerate art. The main protagonists in the rivalries within leadership circles included Propaganda Minister Joseph Goebbels; Alfred Rosenberg, the founder of the Combat Group for German Culture; Prussian Prime Minister and Minister of the Interior Hermann Göring; and Minister of Education Bernhard Rust, who had been put in charge of museums and art academies against Goebbels's wishes. Opinions within the party leadership clashed for the first time over Expressionist art. In the summer of 1933 a public debate erupted about Expressionism (the *Expressionismstreit*), which had been triggered by its initial repression and so-called »Chambers of Horror«.

An essentially paradoxical situation existed until 1937: on the one hand modern art in local Chambers of Horror was denounced in Hitler's speeches, decried by the National Socialist press and banned from the museums and

¹⁰ See Ines Schlenker, »Die ›Großen Deutschen Kunstausstellungen‹ und ihre Auswirkungen auf den nationalsozialistischen Kunstbetrieb,« in *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, eds. Hans-Jörg Czech and Nikola Doll (Dresden: Sandstein, 2007), 258–267; and Ines Schlenker, *Hitler's Salon: The Grosse Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944* (Oxford: Verlag Peter Lang, 2007). Since October 20, 2011 the internet platform »GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München« has been online (<http://www.gdk-research.de>). See also: Hanns Christian Lühr, »Die Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944/45,« *Kunstchronik* 65, no. 4 (2007), 201–204.

¹¹ See Christoph Zuschlag, »Von ›Schreckenskammern,‹ ›Horrorkabinetten‹ und ›Schandausstellungen.‹ Die NS-Kampagne gegen ›Entartete Kunst,« in *Moderne am Pranger. Die NS-Aktion ›Entartete Kunst‹ vor 75 Jahren. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider*, eds. Christiane Ladleif and Gerhard Schneider, exh. cat. Museen der Stadt Aschaffenburg (Böhen: Kettler, 2012), 21–31. See also: Christoph Zuschlag, »75 Jahre Ausstellung ›Entartete Kunst,« in *Der Berliner Skulpturenfund. ›Entartete Kunst‹ im Bombenschutt. Entdeckung, Deutung, Perspektiven*, eds. Matthias Wemhoff, Meike Hoffmann and Dieter Scholz (Regensburg: Schnell und Steiner, 2012), 37–51.

Bis 1937 herrschte eine im Grunde paradoxe Situation: Einerseits wurde die moderne Kunst in lokalen »Schreckenskammern«, in Reden Hitlers und in der NS-Presse angeprangert und aus den musealen Schauräumen verbannt. Andererseits waren einige der betroffenen modernen Künstler Mitglieder der Reichskammer der bildenden Künste, konnten ihre Werke weiterhin mehr oder weniger unbehelligt in privaten Galerien ausstellen und erhielten sogar staatliche Aufträge. Bis 1935 konnte zweiwöchentlich die Zeitschrift *Kunst der Nation*¹² erscheinen, die sich für die Künstler des Expressionismus einsetzte, und bis zum 30. Oktober 1936 war die moderne Abteilung der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais frei zugänglich. Die beiden Parallelausstellungen des Jahres 1937 sollten diese widersprüchliche Situation beenden und der Bevölkerung vor Augen führen, was im NS-Staat als »entartet« und was als »neue deutsche Kunst« zu gelten habe. In der Tat markierte das Jahr 1937 eine Wende in der Kunstpolitik im Sinne einer Radikalisierung. Die Moderne wurde in den Museen beseitigt, verkauft und vernichtet. Wer in der Femeischau vertreten war, dem war das Stigma »entartet«, nun staatlich sanktioniert, auf die Stirn gedrückt. Den betroffenen Künstlern blieb nur die Wahl des Exils oder der inneren Emigration, Verstöße gegen Mal- und Arbeitsverbot waren mit großen Risiken verbunden. Ein offenes Eintreten für die geschmähte Kunst war fortan nicht mehr möglich. Und dennoch gelang es nicht, Widersprüchlichkeiten gänzlich zu vermeiden. So blieben, um nur ein Beispiel zu nennen, Karl Schmidt-Rottluff und Emil Nolde, zwei der Hauptbetroffenen in der Ausstellung und der Beschlagnahmen »entarteter« Kunst, bis 1941 formelle Mitglieder der Reichskammer der bildenden Künste. Auch andere Indizien deuten darauf hin, dass die »Verfallskunst« keineswegs vollständig von der Bildfläche verschwand.

Und auf der Seite der offiziell geförderten Kunst? Auch hier Fehlanzeige. In seiner Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg vom 1. September 1933 hatte Hitler gesagt: »Ob die Vorsehung uns alle die Männer schenkt, die dem politischen Willen unserer Zeit und seinen Leistungen einen gleichwertigen kulturellen Ausdruck zu schenken vermögen, wissen wir nicht.«¹³ Als Hitler dann im Juni 1937 die *Große Deutsche Kunstausstellung* vorbeichtigte, bekam er, wie Goebbels in seinem Tagebuch vermerkte, wegen der mangelnden Qualität der Exponate einen Tobsuchtsanfall.¹⁴ Thematisch illustrierten die systemkonformen Künstler zwar die geforderte Ideologie, künstlerisch kamen die Werke aber nicht über eine banale, bieder-handwerkliche Stufe hinaus. Und auch in den nächsten Jahren erwiesen sich die Erneuerungsabsichten in der Kunst, aufwendiger

¹² Vgl. hierzu Stefan Germer, »Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren«, in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hrsg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990, S. 21–40.

¹³ Robert Eikmeyer (Hrsg.), *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939*, Frankfurt/Main 2004, Dokument 1, S. 43–54, hier S. 52.

¹⁴ Vgl. Zuschlag 1995 (wie Anm. 1), S. 187.

galleries. On the other hand, some of the affected artists were members of the Reich Chamber of Fine Arts. These artists were allowed to continue displaying their work in private galleries more or less undisturbed and even received state-funded contracts. Until 1935 the fortnightly magazine *Kunst der Nation*,¹² which supported Expressionist artists, still received permission for publication. Furthermore, the modern art collection owned by the Berlin National Gallery on display at the *Kronprinzenpalais* was open to the public until October 30, 1936. However, the parallel exhibitions held in 1937 were to end this situation and demonstrated quite plainly to the public which art was considered »degenerate« by the National Socialist state and which was »new German art«. Indeed, the year 1937 marked a radicalization in the politics of art. Modern art was removed from museums, sold or destroyed. Those artists presented as part of the vilifying *Degenerate Art* exhibition were labelled with the stigma of degenerate, which was now even sanctioned by the state. The affected artists could only either go into exile or emigrate internally, as the risks associated with violating prohibitions against painting and working were extremely high. Similarly, it was no longer possible to publicly support this maligned form of art. Yet the contradictions continued, for instance, Karl Schmitt-Rottluff and Emil Nolde; two of the artists most affected by the exhibition and confiscations of so-called degenerate art, formally remained members of the Reich Chamber of Fine Art until 1941. At the same time, there are further indications that suggest that this form of art did not vanish completely.

But what was the case with officially supported art? There is little to report here. In his speech at the NSDAP conference on September 1, 1933 in Nuremberg, Hitler stated, »We do not know if providence will bestow upon us all, men who can adequately express the political desires of our times and its accomplishments in their cultural endeavours.«¹³ According to Goebbels's diary, Hitler burst into a fit of rage while previewing the *Great German Art Exhibition* in July 1937, in response to the poor quality of the exhibits.¹⁴ Indeed, the artists who conformed to the system did integrate the required ideology into their work, but their work never developed beyond a level of conventional craftsmanship and banality. Furthermore, in the years that followed the aim of rejuvenating art proved illusory, despite the intensive promotion of young artists. The purges in art, as well as in literature and music, had eliminated creative talent and benefited mediocre—but patriotic—artists. An art form that was genuinely and specifically National Socialist did not evolve. This was simply impossible under the circumstances: »The Nazis

¹² See Stefan Germer, »Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren,« in *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünf- undvierzig*, eds. Bazon Brock and Achim Preiß (Munich: Klinkhardt, 1990), 21–40.

¹³ Robert Eikmeyer, *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939* (Frankfurt am Main: Revolver, 2004), 43–54, here 52.

¹⁴ See Zuschlag, 1995 (see note 1), 187.

Nachwuchsförderung zum Trotz, als Illusion. In der Kunst hatten, ebenso wie in Literatur und Musik, die »Säuberungen« die schöpferischen Talente beseitigt und mäßig begabte, dafür gesinnungstreue Künstler begünstigt. Zur Ausprägung einer genuinen und spezifisch nationalsozialistischen Kunst kam es nicht, konnte es unter diesen Umständen gar nicht kommen: »Es gelang den Nazis weder einen Stil noch eine eigene Bildsprache zu erarbeiten, geschweige denn durchzusetzen. Das formale und thematische Repertoire der Künstler, die sich als Nationalsozialisten verstanden, sich in den Dienst der Bewegung stellten oder vom NS-Regime gleichgeschaltet wurden, entstammt samt und sonders Quellen, die nicht erst der Nationalsozialismus als politische Bewegung und Regime eröffnet hat.«¹⁵

Die Frage der tatsächlichen gesellschaftlichen Wirkung der Kunst ist schwerer zu beantworten. Dass die Nazis von einer großen Wirkung ausgingen, belegen ihre intensiven Bemühungen, auch diesen Bereich vollständig zu kontrollieren. Die offiziell propagierte Kunst in Museen und Ausstellungen wie der *Großen Deutschen Kunstausstellung* dürfte dabei allerdings wohl eher eine geringe Wirksamkeit entfaltet haben. Wirkmächtiger als die in musealen Räumen gezeigten Gemälde waren gewiss die Monumentalplastiken im öffentlichen Raum oder aber vor allem das Medium Film, das in der nationalsozialistischen Bildpolitik und Propaganda – neben den anderen Massenmedien Rundfunk und Presse – eine Schlüsselrolle spielte. Die Femekampagne gegen die Moderne hingegen war ohne Zweifel erfolgreicher (im Sinne der beabsichtigten propagandistischen Wirkung) als der Versuch, eine »neue deutsche Kunst« zu etablieren. Dies hing nicht zuletzt damit zusammen, dass an bereits bestehende Ressentiments gegen die Moderne angeknüpft werden konnte.

Trotz aller brutalen Repressalien und Verluste haben glücklicherweise zahlreiche Werke der künstlerischen Moderne den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg überstanden. Einen Teil davon konnten die Bürger 1955 auf der ersten *documenta* bewundern, die von Arnold Bode bewusst retrospektiv angelegt worden war, als Würdigung der von den Nationalsozialisten als »entartet« verfemten Kunst.¹⁶ In der demokratischen und zivilgesellschaftlichen Gesellschaft der BRD wurde die rehabilitierte Moderne mehr denn je zum Symbol von Individualität, geistiger Unabhängigkeit und Freiheit.

Christoph Zuschlag

¹⁵ Bazon Brock, »Kunst auf Befehl? Eine kontrafaktische Behauptung: War Hitler ein Gott?«, in: Brock, Preiß 1990 (wie Anm. 12), S. 9–20, hier S. 9.

¹⁶ Vgl. Walter Grasskamp, »»Entartete Kunst« und *documenta* I. Verfemung und Entschärfung der Moderne«, in: ders., *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, S. 76–119.

did not succeed in developing their own style or pictorial language, let alone enforcing it. The formal and thematic repertoire of the artists—who considered themselves National Socialists and made themselves available to the movement or who were brought into line by the National Socialist regime—completely arose from sources that had neither been opened up by National Socialism as a political movement nor by the National Socialist regime.¹⁵

The question of art's impact on society is more difficult to answer. The Nazis clearly assumed art had a large effect on society, considering their zealous efforts to fully control this area of culture. Art that was officially promoted by the National Socialists in museums and exhibitions, such as the *Great German Art Exhibition*, seems to have been less effective than the monumental sculptures placed in public spaces. In fact cinema, along with mass media and the press, played a key role in National Socialist image policy and propaganda. As a result, the campaign against modern art was more successful as a form of propaganda than in establishing a form of »new German art«. This was not least due to the fact that pre-existing resentment against modern art was drawn upon.

Fortunately, despite all of the brutal repression and losses, numerous works of modern art survived National Socialism and World War II. In 1955, people were once again able to admire some of this artwork in the first documenta, which Arnold Bode had established to retrospectively honor the so-called degenerate art defamed by the National Socialists.¹⁶ In the democratic and civil society of the West German Republic, modernity, which had been reclaimed, became more than ever the symbol of individuality, intellectual independence, and freedom.

Christoph Zuschlag

¹⁵ Bazon Brock, »Kunst auf Befehl? Eine kontrafaktische Behauptung: War Hitler ein Gott?«, in Brock and Preiß, 1990 (see note 12), 9–20, here 9.

¹⁶ See Walter Grasskamp, »Entartete Kunst« und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne,« in *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, ed. Walter Grasskamp (Munich: C. H. Beck, 1989), 76–119.