

Mediale Inszenierungen von »Volk und Führer«:

Akustik – Bild – Skulptur

ELKE FRIETSCH

Ein bekanntes Propagandaplakat aus der Zeit des Nationalsozialismus mit der Botschaft »Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger« zeigt eine große Ansammlung von Menschen, in deren Mitte ein Radiogerät schwebt (Abb. 1). Das Radio ist ein deutliches Symbol für den »Führer«, der, selbst unsichtbar, vom Volk gehört wird und dieses zusammenschweißt. An den Personen im Vordergrund sind Einzelheiten erkennbar. Hüte, Frisuren und Accessoires zeichnen sie als Männer und Frauen aus. Doch im Hintergrund verschwinden die Individuen in einer anonymen Menge. Bilder wie das hier beschriebene haben in der Forschung möglicherweise lange Zeit zu der Annahme beigetragen, mediale Inszenierungen des »Dritten Reiches« geschlechtsneutral analysieren zu können. Bestätigt das Plakat doch auf den ersten Blick die verbreitete These, der Nationalsozialismus habe Unterschiede zwischen Männern und Frauen letztlich eingeebnet, indem er »nur noch geschlechtslose »Einsatzträger« kannte.¹

Mittlerweile liegen aus den Kunst-, Kommunikations- und Filmwissenschaften vielschichtige Untersuchungen vor, welche die Bedeutung der Kategorie Geschlecht für die mediale Inszenierung der NS-Weltanschauung aufzeigen. Allerdings arbeiten die Medienwissenschaften zum »Dritten Reich« nach wie vor meist innerhalb der engen Grenzen ihrer eigenen Disziplinen. Interdisziplinäre Arbeiten, die unterschiedliche mediale Inszenierungen des Nationalsozialismus unter Bezugnahme auf die Kategorie Geschlecht analysieren, bleiben die Ausnahme.² Darüber hinaus fällt auf, dass Männlichkeits- und Weiblichkeitsimaginationen weitgehend

1 | Joachim C. Fest: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft, München: Piper [1963] 2004, S. 371.

2 | Vgl. etwa Barbara Schrödl: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg: Jonas Verlag 2004.



Abb. 1: Propagandaplakat, 1936.

getrennt untersucht werden.³ Damit wird ein wichtiges Untersuchungsfeld verschenkt, denn die Absicht des »Dritten Reiches«, den Staat als »Gesamtkunstwerk« zu errichten, zeigt sich sowohl in der theoretischen und praktischen Kombination akustischer und visueller Inszenierungen als auch darin, dass Männlichkeit und Weiblichkeit als einander ergänzende Kategorien gesehen und inszeniert wurden. Dem Nationalsozialismus lag bei aller Vielfalt von Bildern und Imaginationen ein stereotyper Kanon von immer wiederkehrenden Themen und Bildtypen zugrunde, der das kollektive Gedächtnis prägen und eine Vorstellung von »Volk und Führer« schaffen sollte. Der vorliegende Aufsatz stellt den Versuch dar, anhand einiger Bei-

3 | Ich selbst habe mich in meiner Dissertation weitgehend auf die Analyse von Weiblichkeitsbildern in der Kunst des Nationalsozialismus beschränkt. Elke Frietsch: »Kulturproblem Frau«. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006. Der vorliegende Aufsatz stellt den Versuch dar, Thesen, die ich hier entwickelt habe, auf Männlichkeitsbilder des »Dritten Reiches« auszuweiten.

sowie bestimmte Charakteristika unterschiedlicher medialer Darstellungsformen wie auch ihre Geschlechtsspezifika herauszuarbeiten. Im Zentrum stehen dabei die Inszenierungen von »Volk und Führer« und ihre Negativbilder.

Auf der Suche nach dem verlorenen Gesicht

Die gesamte Weltanschauung des »Dritten Reiches« kreiste um den »Führer«. Der »Führer« galt als Verkörperung nationalsozialistischer Ideale. Er sollte sein Volk leiten und erwecken. Zu einer der Hauptschwierigkeiten gehörte es, den »Führer« angemessen zu repräsentieren. Abstrakte Darstellungen, wie sie in Italien von Mussolini existierten, wären in Deutschland von Hitler aufgrund der hier propagierten abbildhaften Rassenideologie nicht möglich gewesen.⁴ Undenkbar etwa wäre es gewesen, Hitler wie Mussolini als künstlerisch abstrahierte Form darzustellen.⁵ Der Zwang zur Abbildhaftigkeit stellte die Künstler vor große Probleme, da das Antlitz des »Führers« der vorherrschenden Rassenideologie nicht entsprach. Das Plakat »Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger« (Abb. 1) stellt einen Versuch dar, diesem Problem zu begegnen: Hitler wird unsichtbar.

Claudia Schmölders hat verdeutlicht, dass Hitler in den ersten Jahren seiner politischen Karriere buchstäblich hinter seiner Stimme verschwand.⁶ Er erinnerte selbst daran auf dem Parteitag 1936 mit den Worten: »Ihr habt einst die Stimme eines Mannes vernommen, und sie schlug an eure Herzen, sie hat euch geweckt, und ihr seid dieser Stimme gefolgt. Ihr seid ihr jahrelang nachgegangen, ohne den Träger der Stimme auch nur gesehen zu haben; ihr habt nur eine Stimme gehört und seid ihr gefolgt.«⁷ Der Zeitzeuge Konrad Heiden berichtet, dass Hitler auf den ersten Parteitag Fotografien verbieten ließ:

»Adolf Hitler hatte verboten, daß man ihn photographierte. In seinen Versammlungen verstand er es, durch raffinierte Beleuchtungstricks halb unsichtbar zu bleiben. Wenn er den Saal

4 | Gemeint ist hier die nationalsozialistische Gleichsetzung von Bild und Realität, wie sie etwa bei Schultze-Naumburg zum Einsatz kam (Paul Schultze-Naumburg: *Kunst und Rasse*, Berlin: J. F. Lehmanns [1928] 1942). Schultze-Naumburg setzte die Körperbilder der Expressionisten mit Fotografien körperlich und psychisch kranker Menschen gleich. Die Nationalsozialisten wandten sich gegen die Moderne und forderten einen Realismus in der Darstellung. Wie ich im Folgenden zeigen werde, wandten sie sich aber auch bisweilen vom abbildhaften Realismus der Fotografie ab und forderten, dass die Kunst Ideale zum Ausdruck bringen müsse. Hierzu auch ausführlich Kapitel III und IV in E. Frietsch: *Kulturproblem*.

5 | Vgl. hier beispielsweise das »Rundprofil des Duce« von Renato Bertelli aus dem Jahr 1933. Abb. in Hans-Jörg Czech/Nikola Doll (Hg.): *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Dresden: Sandstein 2006, S. 15.

6 | Claudia Schmölders: »Die Stimme des Bösen«. Zur Klanggestalt des Dritten Reiches«, in: *Merkur* 581 (1997), S. 681–693; Claudia Schmölders: *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, München: C. H. Beck 2000.

7 | Zitiert nach Joachim C. Fest: *Hitler. Eine Biographie*, Berlin: Ullstein 1973, S. 706.

betrat, ging er rasch durch eine von SA gebildete Gasse und blieb für die meisten Besucher ein hastig vorüberwehender, sofort verwischter Eindruck. Stand er erst einmal oben, dann gewahrte man durch das rauchige, fahle Licht eine hagere, oft nach vornüber schnellende Gestalt im schwarzen Gehrock gestikulieren; das Gesicht war durch einen dunkelblonden Schnurrbart halb verdeckt.«⁸

Presseleute hielten das Verbot, Hitler zu fotografieren, für einen Propagandatrick, mit dem es dem »Führer« gelang, sich zu mystifizieren.⁹ Die Mystifikation durch die Stimme traf auf Vorstellungen der Zeit, die sich vom Begreifen, verstanden als Ausgeburt des wissenschaftlichen Zeitalters, abgrenzten und demgegenüber den Hörsinn aufwerteten. Dieses Anliegen einte avantgardistische wie konservative Strömungen. Politische wie unpolitische Abhandlungen versuchten, den Hörsinn wieder in sein »Recht« zu setzen. Ein Beispiel für die unpolitische Variante dieses Anliegens ist Hans Kayzers Buch »Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes« aus dem Jahr 1930. Kayser klagte hier, dass das »nur begreifende Denken« »alle Idealismen und Utopismen« abgeschüttelt habe.¹⁰ Das gegenwärtige Weltbild sei »haptisch infiziert«.¹¹ Um sich aus der aktuellen Armut sinnlichen Erlebens zu befreien, müsse die Akustik eine gesellschaftliche Aufwertung erfahren. Solche Wünsche nach größerer Bedeutung des Hörsinnes, zum Zwecke eines umfangreicheren sinnlichen Erlebens, trafen in politischen Kreisen auf die Annahme, das Volk müsse durch Befehle geleitet und zur Ordnung geführt werden. So heißt es etwa bei Ernst Jünger: »Gehorsam, das ist die Kunst zu hören, und die Ordnung ist die Bereitschaft für das Wort, die Bereitschaft für den Befehl, der wie ein Blitzstrahl vom Gipfel bis in die Wurzeln fährt. Jeder und jedes steht in der Lebensordnung, und der Führer wird daran erkannt, daß er der erste Diener, der erste Soldat, der erste Arbeiter ist.«¹²

Schmölders weist anhand zahlreicher Beispiele aus der Literatur nach, dass der Rekurs auf die innere Stimme, die Deutschland retten sollte, männlich gedacht wurde. Die Stimme des »Gewissens« wurde mit der Stimme der »Väter« gleichgesetzt.¹³ Nationalistisch untermauerte Auseinandersetzungen über den Hör- und Befehlssinn propagierten, dass Deutschland im Ersten Weltkrieg zu Unrecht das Gesicht verloren habe. Dieses Denken ging Hand in Hand mit dem Wunsch nach Eroberung von

8 | Konrad Heiden: Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Eine Biographie, Bd. 1, Zürich: Europaverlag 1936.

9 | C. Schmölders: Hitlers Gesicht, S. 55.

10 | Hans Kayser: Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes, Berlin: Lambert Schneider 1930, S. 15.

11 | Ebd., S. 39.

12 | Ernst Jünger: Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt, Hamburg: Hanseatische Verlags-Anstalt 1932, S. 13.

13 | C. Schmölders: Hitlers Gesicht, S. 54.

»Lebensraum«.¹⁴ Garantiert werden sollte die Erfüllung dieses Wunsches über das Sendungsbewusstsein eines männlichen »Führers«. Schmölders verdeutlicht, dass Hitler, nachdem er sich über seine Stimme Bekanntheit verschafft hatte, vermehrt visuelle Produktionen von sich in Umlauf brachte. Die erste Porträtsitzung bei Heinrich Hoffmann, der zu Hitlers Leibfotografen werden sollte, fand 1923 statt.¹⁵ Als bald entwickelte sich ein Bilderkult um die Figur des »Führers«. Produziert wurden Bücher, Postkartenserien und Porträts für die Haushalte.¹⁶ Die meisten der Porträts zeigen Hitler als »kleinen Mann« aus dem Volk, wobei die Darstellungen bisweilen sakralisiert sind.¹⁷ Hitler versuchte, als das Bild aller Deutschen gelten zu können.¹⁸ Die Fotos aus den Porträtsitzungen bei dem Leibfotografen Heinrich Hoffmann gerieten in die allgemeine Publizistik, die politische Propaganda, die privaten Haushalte und in die Hände der Künstler.¹⁹

Nach der Machtübernahme wurden freiwillig oder auf Parteiempfehlung Hausaltäre mit Hitlers Bildnis eingerichtet, alle repräsentativen Amtsräume mit Hitlerporträts ausgestattet. Hitler erhielt sein »Führerporträt« in der Öffentlichkeit. Die stetige Zunahme an Visualisierungen des »Führers« fand eine Parallele in der weitreichenden Institutionalisierung der Kunst durch die seit 1937 jährlich stattfindenden »Großen Deutschen Kunstausstellungen«, die den Staat als »Gesamtkunstwerk« zeigen sollten.²⁰ Im Juli 1937 wurde die erste »Große Deutsche Kunstausstellung« eröffnet, begleitet von der »Schandausstellung Entartete Kunst«.

14 | Ebd., S. 54–73. Dem verbreiteten Wunsch nach Aufwertung des Hör- und Sehannes begegneten die Nationalsozialisten mit dem Ausbau des Rundfunks und der Medien. Monika Pater: »Rundfunkangebot«, in: Inge Marbolek/Adelheit von Saldern (Hg.), Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen: edition diskord 1998, S. 129–241; Clemens Zimmermann: Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.

15 | C. Schmölders: Hitlers Gesicht, S. 58.

16 | Ebd.

17 | Zahlreiche Beispiele bei Rudolf Herz: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München: Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1994; Martin Loiperdinger/Rudolf Herz/Ulrich Pohlmann (Hg.): Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film, München: Piper 1995; C. Schmölders, Hitlers Gesicht. Zum Phänomen der Sakralisierung Hitlers auch Saul Friedländer: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, München: dtv 1986.

18 | Den Bildern des »kleinen Mannes«, die von Hitler in Umlauf kamen, entsprachen auch die zahlreichen Buchveröffentlichungen, die den »Führer« als Mann aus dem Volk darstellten. Hans Christoph Kaergel: Der Volkskanzler. Das Leben des Führers Adolf Hitler für Jugend und Volk erzählt, Berlin, Leipzig: Beltz 1934; Georg Schott: Das Volksbuch vom Hitler, München: Eher 1933.

19 | Vgl. hier die zahlreichen Abbildungen in R. Herz: Hoffmann & Hitler.

20 | So Hitler in seiner Eröffnungsrede zur »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937. Adolf Hitler: »Die Große Deutsche Kunstausstellung«, in: Die Kunst im Dritten Reich, Juli/August 1937, S. 47–61.

Die »Großen Deutschen Kunstausstellungen« fanden nun jährlich statt und sollten einen Überblick über das deutsche Kulturschaffen geben, im Zentrum stand »der Mensch«.²¹ Vier Jahre hatte man gewartet, bis man die neuen Kunstproduktionen in einer Gesamtschau zeigte – gemessen an der Schnelligkeit, mit der nationalsozialistische Gesetze erlassen wurden, eine lange Zeit.²² Doch die Kunsthistoriker waren nicht völlig zufrieden mit dem »Führerporträt«, wie es hier und andernorts präsentiert wurde – offenbar erhoffte man sich mehr. Die Unvollkommenheit der »Führerporträts« wurde oft durch die vermeintliche Unzulänglichkeit fotografischer Verfahren erklärt. So schrieb etwa die Bildhauerin Hedwig Maria Ley über ihre Arbeit an einer »Hitler-Büste«, die der »Führer selbst als eine der besten bezeichnet[e], die bislang geschaffen wurden«:²³

»Es war meine schwerste Arbeit. Seit vielen Jahren kannte ich Adolf Hitler, ich war in einer seiner ersten Versammlungen, ich bin ihm hundertmal auf der Straße begegnet, habe ihm oft gegenübergesessen – er sah jedesmal anders aus. Sprach er, dann leuchteten seine hellen Augen, die ein loderndes Temperament ahnen ließen, in einem Feuer; dann war die ganze Erscheinung groß und bedeutend. Darin liegt es, daß so viele ungleiche Bilder vom Führer vorhanden und die meisten schlecht oder unzulänglich sind. Jeden Augenblick wechselt sein Ausdruck, die Photoplatte gibt nur einen flüchtigen Eindruck wieder.«²⁴

Repräsentativ für diese Argumentationsweise ist ein weiterer Aufsatz aus dem Jahr 1940 mit dem Titel »Wie sehen die Künstler den Führer?«. Der Autor erklärte:

»In jedem Deutschen ist schon eine bildliche Vorstellung Adolf Hitlers lebendig. Es wäre ein großer Gewinn, wenn es unseren Malern und Bildhauern gelänge, diese im Volk lebende Vorstellung so zum künstlerischen Bilde zu formen, daß es in höherer Bedeutung und Gültigkeit auch in späterer Zukunft, also in der kommenden Vergangenheit, fortbestände und den Nachlebenden zeigte, wie Deutschland den Führer mit dem äußeren, aber auch dem inneren Auge gesehen hat.«²⁵

Weiter hieß es:

21 | Kathrin Hoffmann-Curtius: »Die Inszenierung »Entarteter Kunst««, in: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus, Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln: König 1999, S. 237–246.

22 | Die Entwicklung Deutschlands zum totalitären Staat war schon im August 1934 durch Aufhebung der Verfassung abgeschlossen. Sie fand ihren Höhepunkt in der Vereinigung der Ämter des Reichspräsidenten und Reichskanzlers am 1. August 1934: Hitler wurde »Führer und Kanzler«.

23 | Hedwig Maria Ley: »Eine Bildhauerin schildert ihre Eindrücke«, in: Illustrierter Beobachter: Adolf Hitler ein Mann und sein Volk, München 1936, S. 44 f.

24 | Ebd.

25 | Hellwag, Fritz: »Wie sehen die Künstler den Führer?«, in: Der Türmer, April 1940, S. 301–304, hier S. 301.

»Das technische Wunder des Radioapparates, aus dem jedermann so oft die Stimme Adolf Hitlers hat vernehmen können, ist noch weit überboten worden durch den Kinematographen, der dem gehörten Wort nicht nur die anschauliche Photographie, sondern auch deren naturgetreue Bewegung hinzufügte. So hat das deutsche Volk den Führer figürlich und in der körperlichen Haltung bei verschiedensten Gelegenheiten zu erkennen und beobachten in sehr ausgedehntem Maß Gelegenheit gehabt; es hat sich ihm ein intensiv bewegtes Bild ins Gedächtnis eingeprägt [...]. Darüber hinaus werden Führerbilder noch in ungezählten Zufallsaufnahmen durch Postkarten und illustrierte Blätter vermittelt, bei denen es weniger auf eine vom Verfertiger durchdachte Form der Darbietung als auch hier auf die »Naturtreue« und bewegte Verstärkung des Eindrucks angekommen ist. Das gilt auch für die Mitwirkung der Postkarten-»Künstler«, die über krasse Naturalistik oder Romantik nur ganz selten hinausstreben. [...] Solcher Uebersättigung mit »Wirklichkeit« müsste nun die vereinfachende »Wahrheit« der bildenden Kunst sich gegenüberstellen und das Bild des Führers ihrerseits aus einer höheren Sphäre darbieten.«²⁶

Die Kritik an der »Uebersättigung mit Wirklichkeit«, die hier geäußert wurde, war im Nationalsozialismus in einen breiten Diskurs eingebettet. Unzählig waren die Artikel, die sich vom abbildhaften Realismus der Fotografie abwandten und betonten, dass die Kunst Ideale wiedergeben müsse.²⁷ Diesen Auseinandersetzungen lag das Wissen zugrunde, dass der »Führer« dem propagierten »Rassenideal« äußerlich nicht entsprach, wie ein Großteil der Deutschen. In dem obigen Artikel ging es aber auch um die generelle Frage, wie ein oberster Machthaber angemessen repräsentiert werden könne. Der Autor führte ein historisches Beispiel an:

»Und als Napoleon als kommender Mann sich in den Vordergrund drängte, da gerieten die Künstler ihm gegenüber in Verlegenheit, wie sie seine doch eine sehr realistische Macht verkörpernde Person darzustellen hätten. Napoleon selbst gab den Ausschlag, und weil er ein Mäzen der damals lebenden Künstler sein wollte, ließ er es sich, ein großer Schauspieler, der er war, gefallen, statuenhaft und mit kalten, glatten Gesichtszügen und das Haupt mit Lorbeer umwunden, als römischer Imperator dargestellt zu werden. [...] Chaudet behing die Gestalt Napoleons mit der Toga, und Canova stellte ihn, nach dem Vorbild des »Ares Borghese«, ganz nackt hin. [...] Der künstlerische Kern war gut, die Schale jedoch vergänglich; es ist sehr bezeichnend, daß später Gros auf Befehl in seinem großen Plafondgemälde im Pantheon die Figur des Cäsar-Napoleon durch den dickbäuchigen Ludwig XVIII einfach ersetzen konnte, nachdem ein anderer Poseur die Macht übernehmen konnte.«²⁸

Hier wurde ein Problem der Herrscherikonografie in der Neuzeit und Moderne angesprochen, das die Kunstgeschichtsschreibung in Auseinandersetzung mit

26 | Ebd., S. 303.

27 | Vgl. Gustav Stolze: »Fragment und Torso – Aufbruch zum Ganzen«, in: Kunst für Alle, Oktober 1936, S. 23–27, hier S. 23; Ulrich Christoffel: »Das Bild im Bilde«, in: Kunst für Alle, Juni 1938, S. 193.

28 | F. Hellwag: »Künstler«, a. a. O., S. 302.

der mittelalterlichen Staatstheorie Ernst Kantorowicz' zum Thema gemacht hat.²⁹ Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurde Politik zumeist mit dem Bild des jeweiligen Herrschers symbolisiert. Der Herrscherkörper war das höchste Zeichen staatlicher Repräsentation. Ernst Kantorowicz zeigt, dass sich die Herrschaft des Königs in der mittelalterlichen Staatstheorie über die legitimatorischen Instanzen des *corpus politicum* und *corpus mysticum* ableiten ließ.³⁰ Der König bezog seine Legitimität sowohl von Gottes Gnaden als auch aus der herrschaftlichen Genealogie. Bis ins 18. Jahrhundert hinein verwendete das nachmittelalterliche Königtum bevorzugt das Bild des Herrschers als höchstes Zeichen staatlicher Macht. Mit dem Untergang des Gottesgnadentums und der Ausrufung der Volkssouveränität 1789 wurde die tradierte Legitimation der königlichen Macht fundamental hinterfragt und damit änderten sich auch die visuellen Zeichen der Macht. »Der künstlerische Kern war gut, die Schale jedoch vergänglich.« Der Körper des Herrschers hatte seine Ewigkeit verloren – es mussten neue Formen der Idealisierung gefunden werden. Starke Symbole, die es politischen Gegnern schwer machten, sie außer Kraft zu setzen.

Die feministische Kunstgeschichtsschreibung hat verdeutlicht, dass das imaginäre Gemeinwesen nun häufig durch weibliche Allegorien dargestellt wurde.³¹ Das Bild des Weiblichen als des »Anderen« der von Männern beherrschten Staatsmacht wurde für die Idealisierung und Naturalisierung von Werten eingesetzt, die über den Körper des Herrschers nur noch eingeschränkt repräsentiert werden konnten.³²

Freilich erhielt das Bild des »Führers« im totalitären Staat eine enorme Bedeutung: Über Sakralisierungen wurde versucht, ihm den Anschein des Ewigen zu geben.³³ Doch die Betonung des Körperlichen mit ihrem Rückbezug auf scheinbar »ewige Werte«, wie sie der NS-Ideologie inhärent war, war über das Bild des »Führers« nur eingeschränkt symbolisierbar. Die Repräsentation des »Ewigen« wurde im Nationalsozialismus auf Inszenierungen nackter männlicher und weiblicher Körper verschoben, die »Volk und Führer« repräsentieren oder auch eine Vermittlerfigur zwischen beiden bilden sollten: Es gab männliche Skulpturen und Aktbilder, die *pars-pro-toto*-Figuren für den »Führer« und den nationalsozialistischen Staat bildeten, es gab männliche Skulpturen und Aktbilder, die staatliche Werte oder deren Verteidigung darstellten, es gab weibliche Allegorien, welche die Natürlichkeit der Ideale verkörperten. In manchen Inszenierungen schienen »Volk und Führer« miteinander zu verschmelzen, in anderen war zwischen beiden eine deutliche Hierarchie angelegt. Letztlich waren die Grenzen zwischen den einzelnen Darstellungs-

29 | Lynn Hunt: Symbole der Macht, Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur, Frankfurt/Main: S. Fischer 1989.

30 | Ernst Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München: dtv 1990.

31 | Vgl. etwa La France, Marianne und Germania, La Liberté etc. Kathrin Hoffmann-Curtius: »Feminisierung des Faschismus«, in: Claudia Keller/LiteraturWERKstatt Berlin (Hg.), Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung, Berlin: Aufbau Verlag 1996, S. 45–69, hier S. 48.

32 | Ebd., S. 48.

33 | S. Friedländer: Kitsch und Tod; C. Schmölders: Hitlers Gesicht, S. 92–103.



Abb. 2: Fritz Erler, »Hitler«, vor 1940.

formen nicht immer eindeutig, sie gingen bisweilen ineinander über oder bedingten einander.

Der Autor des oben zitierten Artikels führte einige Beispiele von Hitlerporträts an, die er für relativ gelungen hielt.³⁴ Ein Beispiel war ein Gemälde von Fritz Erler, das Hitler vor der Skulptur eines bewaffneten, nackten männlichen Helden zeigt (Abb. 2). Hitler trägt eine Uniform; das Eiserne Kreuz und die Hakenkreuzbinde zeichnen ihn als militärischen und nationalsozialistischen Führer aus. Im Vordergrund liegen Hammer und Meißel sowie einige unbearbeitete Steine. Hinter der Skulptur wird der Blick auf Säulenarchitektur und Industrie eröffnet. Damit erscheint Hitler deutlich als Erbauer des »Volkskörpers«. Er scheint »die deutsche Rasse« erbaut zu haben, die durch den idealisierten männlichen Krieger verkörpert wird, er scheint den »Lebensraum« geschaffen zu haben, der durch die Architektur symbolisiert wird. Die Skulptur in der Bildmitte nimmt eine Mittlerfunktion zwischen Hitler und dem »Reich« ein. Die Aktfigur bildet eine Personifikation für »Reich« und »Rasse«, wo der reale »Führerkörper« an seine symbolischen Grenzen gelangen würde. Solche Symbolfunktionen wurden nicht allein durch männliche Personifikationen übernommen. Sie wurden in deutlich verteilten Geschlechterrollen übermittelt. Ein Beispiel hierfür ist die Präsentation von Erlers Gemälde auf

³⁴ | Allerdings sah er auch sie nicht frei von Kritik. F. Hellwag, »Künstler«, a. a. O., S. 304.



Abb. 3: Fritz Erler, »Hitler«, flankiert von Plastiken von Paul Scheurle und Alfred Sachs, Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst in München, 1939.

der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1939. Es wurde von einer weiblichen Aktskulptur von Paul Scheurle und einer männlichen Aktskulptur von Alfred Sachs flankiert (Abb. 3). Beide Skulpturen sind mit einem Speer bewaffnet und erhalten damit staatstragende Symbolfunktion. Die Ähnlichkeit der weiblichen und männlichen Figur kann mit dem Anspruch des Nationalsozialismus erklärt werden, der Frau zu gleichem Ansehen wie dem Mann verhelfen zu haben.³⁵ Allerdings war dieses Ansehen bei aller Annäherung und partieller weiblicher Emanzipation, insbesondere während der Kriegsjahre, stets mit deutlich polarisierten Geschlechterrollen verbunden. Auch in der Präsentation von Erlers Gemälde auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1939 mit den Skulpturen von Paul Scheurle und Alfred Sachs wird dies deutlich. So wirkt die weibliche Figur durch ihre entspannte Körperhaltung weniger kampfbereit als ihr männliches Pendant. Sie erscheint als in sich ruhend. Die Spitze ihres Speeres ist nicht erhoben, sondern ruht auf dem Boden, fast so, als halte die Frauengestalt einen Hirtenstab in der Hand. Auf diese Weise erscheint die weibliche Figur als bewahrend, die männliche als wehrhaft.

³⁵ | E. Frietsch: Kulturproblem, S. 43–56; E. Frietsch: »Bilder des Weiblichen als Zeichen für den ›Aufstieg und Verfall‹ von Kultur. Antimisogynie im Nationalsozialismus«, in: Andrea Geier/Ursula Kocher (Hg.), Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion misogynen Rede, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 149–181.

Der männliche Akt als Personifikation der Staatsmacht

Ein Beispiel für eine spezifisch männlich codierte Form der Personifikation staatlicher und ideologischer Zusammenhänge sind die Skulpturen »Partei« und »Wehrmacht« von Arno Breker, die 1939 im »Ehrenhof der Neuen Reichskanzlei« aufgestellt wurden (Abb. 4 und 5).³⁶ Die beiden Skulpturen stellen mit der »Partei« und der »Wehrmacht« die beiden wesentlichen Träger der Staatsmacht neben dem »Führer« dar. Real bekamen die meisten Mitglieder der »Volksgemeinschaft« die Skulpturen nicht zu sehen. Den Ehrenhof betraten mit wenigen Ausnahmen nur Hitler und hohe Staatsgäste. Doch die Verbreitung in den Printmedien war immens. In Form von Postkarten, Abbildungen in Illustrierten und auf Briefmarken wurden die Skulpturen zu einem Teil des kollektiven Bewusstseins gemacht.

Die »Partei« zeigt einen stehenden männlichen Akt auf einem Sockel. Die rechte Hand des ausgestreckten Armes hält eine Fackel. Der linke, leicht angewinkelte Arm ist wie zum Gruß erhoben. Die Augen sind halb geschlossen, nach innen gekehrt. Das Gesicht ist kantig, die Lippen sind schmal. Der Körper ist sehr muskulös. Die »Wehrmacht« wird wie die »Partei« in Gestalt eines nackten Jünglings verkörpert. Sie wirkt zwillingshaft im Aussehen, auch die Haltung ist ähnlich, sie verhält sich spiegelbildlich zur Haltung der »Partei«. Doch einige Details sind anders: Die Rechte ist zur Faust geballt, die Linke hält ein Schwert. Das Schwert zeigt nach unten, so dass deutlich wird, dass der Kampf beendet ist, der Sieg scheint davongetragen. Über den beiden Figuren schwebte der Reichsadler mit dem Hakenkreuz in den Fängen. Vereint mit dem Reichsadler bildeten die Skulpturen im Ehrenhof der Reichskanzlei das symbolische Zentrum der Macht. Eingebunden in die Staatsarchitektur kam ihnen »eine Mittlerfunktion zwischen der staatlichen Macht und den Volksgenossen zu, die sich über die Statuen ins Verhältnis zum Staat setzen [konnten].«³⁷

»Partei« und »Wehrmacht« wurden 1939 als Zeichnung in der Sondernummer der »Berliner Illustrierten Zeitung« zum 50. Geburtstag Adolf Hitlers wiedergegeben.³⁸ Der Untertitel des Bildes »Der Schöpfer Großdeutschlands« weist die männlichen Akte als Personifikationen Hitlers und *pars-pro-toto*-Figuren für den nationalsozialistischen Staat aus und zeigt sie mit dem Rücken zueinander in einer Landschaft mit bäuerlichem Leben, Hafen, einer Kirche, Industrie und Andeutungen einer antiken Tempelruine. Über diesem Pantheon schweben sie nun gleichsam übermenschhaft, während über ihren Köpfen Militärflugzeuge vorbeiziehen wie Vogelschwärme. Die ideologische Einordnung wurde in der Berliner Illustrierten Zeitung mitgeliefert: »Die Flamme der Idee, getragen von der Partei, das deutsche

³⁶ | Eine detaillierte Beschreibung der Skulpturen findet sich bei Frank Wagner/Gudrun Linke: »Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht (1987), S. 63–78.

³⁷ | Ebd., S. 71.

³⁸ | Abbildung in E. Frietsch: Kulturproblem, Abb. 56.

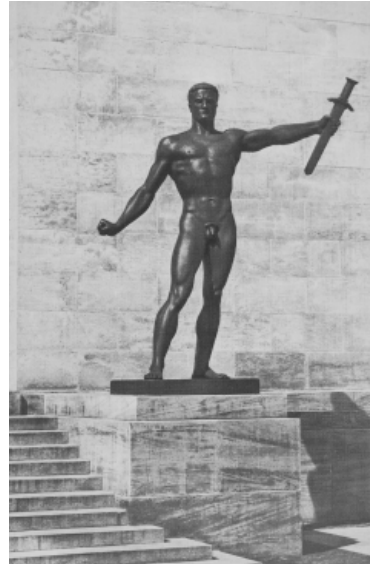


Abb. 4 und 5: Arno Breker, »Die Partei« (links) und »Die Wehrmacht« (rechts), Ehrenhof der Neuen Reichskanzlei, Berlin, 1939.

Schwert, in der Hand der Wehrmacht – gemeinsam wachen sie über die deutschen Lande und die friedliche Arbeit der deutschen Menschen.«

Neben der Partei und Wehrmacht gab es zahlreiche Institutionen und Werte, deren Personifikation männlichen Figuren vorbehalten war. In männlicher Gestalt etwa trat meist die Verteidigung staatlicher Werte in Erscheinung. Die dargestellten Helden konnten sowohl für den »Führer« stehen, der sein Reich verteidigt, als auch für jeden einzelnen Volksgenossen, der zur Verteidigung der Heimat aufgerufen wurde. Insbesondere während des Krieges entstanden unzählige Heldenbilder und -skulpturen – zahlreich waren die Kriegsbilder von Elk Eber und die oft mythisch konnotierten Skulpturen von Joseph Thorak oder Arno Breker. Waren die Bilder Elk Ebers, die Helden vor Panzern im Feld zeigen, unmittelbar auf das Kriegsgeschehen bezogen, so hatten Brekers und Thoraks Skulpturen mit Titeln wie »Prometheus«, »Berufung« oder »Die Tat« vor allen Dingen übergeordnete symbolische Funktion. Hier ging es nicht nur um Darstellung des Kriegsgeschehens, sondern auch um dessen symbolische Überhöhung in Form der Darstellung ideeller Werte. Der Rückbezug auf tradierte Vorstellungen, etwa im Bildungsgut »Antike«, konnte die Werte als überzeitlich und damit ewig legitimieren.

Wolfgang Fritz Haug hat den männerbündischen Charakter dieser Inszenierungen herausgearbeitet.³⁹ Die Kriegsbilder, die Männer an Panzerzügen zeigen oder männliche Helden, die ihre toten oder verwundeten Kameraden wegtragen,

³⁹ | Wolfgang Fritz Haug: »Ästhetik der Normalität – Vor-Stellung und Vorbild«, in: NGBK (Hg.), *Inszenierung der Macht* (1987), S. 79–102.

scheinen ohne Darstellungen des Weiblichen auszukommen. Ihr exklusiver heroischer Charakter fand seine Entsprechung in dem Ausschluss von Frauen aus vielen hohen Ämtern des Nationalsozialismus.

Der weibliche Akt als Allegorie der Natur

Doch Bilder des Weiblichen wurden für die Repräsentation politischer Zielsetzungen des Nationalsozialismus ebenfalls eingesetzt. Weibliche Allegorien nahmen in Form von Bildern und Skulpturen vielfältige Aufgaben ein.⁴⁰ In den Printmedien waren den Bildern männlicher Helden oft weibliche Allegorien, etwa für die zu verteidigende Heimat, beigeordnet. Charakteristisch hierfür ist ein in der »Berliner Illustrierten Zeitung« erschienener Bericht von der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1941.⁴¹ Auf einer Doppelseite sind männliche Helden sowie weibliche Allegorien von »Wahrheit, Schönheit und Ewigkeit« gezeigt. In der oberen Reihe sind Joseph Thoraks »Zwei Menschen«, »Die Berufung« von Arno Breker sowie ein Kriegsbild von Paul Padua zu sehen. In der unteren Bildreihe sticht die Gegenüberstellung des »Aktbildes einer jungen Tänzerin« mit dem Landschaftsbild »Abend an der Taurach« hervor. Der liegende weibliche Akt wird gleichsam zur Heimat, die verteidigt und erobert werden soll. Die nach vorn stürmenden Soldaten, die oberhalb des Landschaftsgemäldes in Gestalt eines Ölbildes eingeblendet sind, scheinen den bevorstehenden Sieg des Nationalsozialismus anzukündigen.

Künstlerische Darstellungen, in denen das Weibliche für den Sieg (Abb. 6), die »befreite Nation« (Abb. 7) oder die »Art« (Abb. 8) stand, fanden sich im Nationalsozialismus zuhauf. Wie Silke Wenk und Kathrin Hoffmann-Curtius gezeigt haben, konnte hier auf die lange ikonografische Tradition insbesondere seit der Französischen Revolution zurückgegriffen werden, in der dem Weiblichen die Repräsentation wesenhafter Werte wie »Wahrheit, Natürlichkeit, Ewigkeit« zugestanden wurde.⁴² Vor diesem Hintergrund lässt sich die Präsentation des Hitlerbildes von

40 | Zu den Formen der staatlichen Repräsentation siehe u. a. Kathrin Hoffmann-Curtius: »Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der »Naturgesetzlichkeit«, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), *Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper*, Pfaffenweiler: Centaurus 1990, S. 151–180; Silke Wenk: »Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus«, in: NGBK (Hg.), *Inszenierung der Macht* (1987), S. 103–118; E. Frietsch: *Kulturproblem*.

41 | Abbildung in E. Frietsch: *Kulturproblem*, Abb. 62.

42 | Kathrin Hoffmann-Curtius: »Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution«, in: Gudrun Kohn-Wächter (Hg.), *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, Berlin: Orlanda Frauenverlag 1991, S. 57–92; Silke Wenk: »Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen«, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), *Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper*, Pfaffenweiler: Centaurus 1990, S. 181–210. Im Anschluss daran siehe Elke Frietsch: »Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre«, in: Paula Diehl (Hg.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München: Fink 2006, und Elke Frietsch: »Die Wiederkehr des Helden. Politische Religion,



Abb. 6 (links): Arno Breker, »Siegerin vor dem Haus des Deutschen Sports«, Berlin, 1937.

Abb. 7 (Mitte): Richard Scheibe, »Die Befreiung (Saarlandbefreiungsdenkmal Höchst am Rhein)«, 1936.

Abb. 8 (rechts): Georg Kolbe, »Die Hüterin«, 1938.

Fritz Erler mit einer weiblichen und einer männlichen Aktskulptur (Abb. 3) noch besser verstehen. Weiblichkeit und Männlichkeit scheinen hier die beiden symbolischen Säulen des Staates zu bilden, der durch das »Führerporträt« repräsentiert wird. Männliche Akte personifizierten im Nationalsozialismus die Tat, die Macht. Dargestellt mit muskulösen, makellosen Sportlerkörpern standen sie auch für die »Rasse«. Doch all diese Verkörperungen waren zwingend auf weibliche Allegorien angewiesen. Der Grund hierfür lag keineswegs nur in der weiblichen Gebärfähigkeit, welche die Frau für die Nationalsozialisten zur »Hüterin der Art« machte. Die Bedeutung weiblicher Allegorien ging weit hierüber hinaus. Wurde das Männliche traditionell mit Kultur assoziiert, so galt das Weibliche als Verkörperung von Natur. Dementsprechend konnten Bilder des Weiblichen gut als Naturalisierungen von Werten und Zuständen verwendet werden. Über die Tradition, mit dem Weiblichen den Zustand einer Kultur anzuzeigen zu können, waren sich die Nationalsozialisten im Klaren. Unzählig waren die Aussprüche nationalsozialistischer Theoretiker, in denen erklärt wurde, dass das Erscheinungsbild der Frau besonders geeignet sei, Werte und Ideale einer Gesellschaft widerzuspiegeln.⁴³ Stand das Männliche im Nationalsozialismus also für die Verteidigung bestimmter Werte, so verkörperte das Weibliche deren »Wahrheit«. Ähnliches lässt sich für die Repräsentation der Feindbilder sagen: Stand »der Jude« hier für den Verbrecher, so verkörperte die »verführte Deutsche« die »Blutschande«.

Macht, Herrschaft und Gewalt in künstlerischen Inszenierungen seit der Französischen Revolution«, in: Kirchliche Zeitgeschichte. Internationale Halbjahreszeitschrift für Theologie und Geschichtswissenschaft 21 (2007), Heft 2, S. 355–380.

43 | Vgl. hierzu die Einführung von Christina Herkommer und mir in diesem Band sowie E. Frietsch: Kulturproblem.

Die Naturalisierung des »Volkskörpers«

Die Inszenierung von Feindbildern bedeutete eine wesentliche Stütze für die Verkörperung der NS-Weltanschauung. Die Repräsentation des »Eigenen« war maßgeblich auf die Abgrenzung und Legitimierung durch das »Andere« angewiesen. Da die eigene Lehre bisweilen widersprüchlich war, benötigte man anschauliche Feindbilder umso dringender.

Das »Andere« war insbesondere durch die Figur »des Juden« repräsentiert, der als Sexualstraftäter und »Rassenschänder« inszeniert wurde. In den Imaginationen enthalten war das Bild der »blonden arischen Frau«, Symbol für die deutsche Nation, die vom Juden vergewaltigt wird.⁴⁴ »Verbrecherphysiognomien« wurden zumeist in männlicher Gestalt visualisiert (Abb. 9).⁴⁵ Die weiblichen Feindbilder waren längst nicht so detailliert, wie die Herausarbeitung männlicher Verbrechertypen. Hier wurde vielmehr gegen bestimmte Wesensformen polemisiert: Im Zentrum der Polemik standen die Feministin, die Intellektuelle oder das ausländische »Flintenweib«; auch das Bild der »degenerierten Jüdin« kam vor.⁴⁶ Abbildung 10 ist der Zeitung der SS, dem »Schwarzen Korps« von 1936, entnommen. Gezeigt sind Negativbilder von »Amazonen vor 25 Jahren«, denen das positive Bild des »Sportmädels von heute« (links unten) gegenübergestellt wird. Die Illustration veranschaulicht die im Nationalsozialismus beständig artikulierte Behauptung, dass die »Emanzipation der Frau von der Frauenemanzipation« erreicht werden müsse. Feministin, Intellektuelle, ausländisches »Flintenweib« und »degenerierte Jüdin« wurden als Beispiele für den Verfall von Werten angeführt. Die alte Vorstellung, dass sich am Bild des Weiblichen der Zustand einer Kultur oder Nation ablesen lasse, kam hier zur vollen Blüte.

Der Einsatz visueller Tricks bei der Konstruktion der eigenen Identität

Die künstlerischen Bilder idealer männlicher und weiblicher Körper führten die Existenz des »Volks- und Rassekörpers« vor Augen. Künstlerische Bilder wurden nicht nur auf Ausstellungen oder im öffentlichen Raum gezeigt, sondern massenhaft in den Printmedien verbreitet. Selbst in der Tagespresse gehörte die Abbildung künstlerischer Bilder zum Alltag. Sie führten hier den »idealen Körper« vor Augen. Der einzelne Volksgenosse konnte sich über diese Bilder als ein Teil des »Gesamtkunstwerks Staat« betrachten. Begleitet wurden die Bilder von einer beständigen

⁴⁴ | Christina von Braun: »Und der Feind ist Fleisch geworden. Der rassistische Antisemitismus«, in: Dies./Ludger Heid (Hg.), *Der ewige Judenhaß: Christlicher Antijudaismus, Deutschnationale Judenfeindlichkeit, Rassistischer Antisemitismus*, Berlin, Wien: Philo 2000, S. 149–213.

⁴⁵ | Hier zeigt sich eine Parallele zur nationalsozialistischen Rechtsprechung, die von der Figur des »männlichen Verbrechers« ausging. Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Roth in diesem Band.

⁴⁶ | Bildbeispiele in E. Frietsch: *Kulturproblem*.

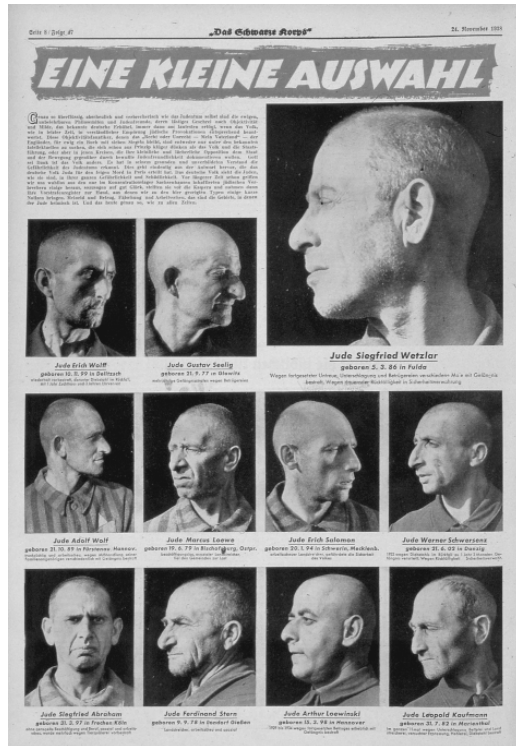


Abb. 9: aus: Das Schwarze Korps, 1938.

ideologischen Einordnung. Wesentlich war dabei ein Diskurs zur »Rasse«. Auch bei diesem ideologischen Diskurs kam der Geschlechterideologie wesentliche Bedeutung zu.

Auch wenn eine Vielzahl idealisierter künstlerischer Bilder die Existenz des nationalsozialistischen »Volkskörpers« suggerierten und eine Vielzahl von Bildern des »hässlichen Juden« und der »vergewaltigten deutschen Frau« dessen Bedrohung vorführten, blieb die Unmöglichkeit des nationalsozialistischen »Volkskörpers« auf theoretischer Ebene offensichtlich. Diesem Problem widmeten sich renommierte Philosophen, nationalsozialistische Rassentheoretiker, Kulturzeitschriften für ein breites Leser(innen)publikum, aber auch die Tagespresse. Das Problem, der propagierten rassischen Norm nicht zu entsprechen, betraf nicht nur den »Führer«, sondern auch sein Volk. Die theoretischen Angebote, die die Philosophen bezüglich dieses Problems machten, waren bisweilen unterschiedlich,⁴⁷ die Antwort der offiziellen Rassenideologie, die sich überall in der Propaganda fand, hingegen relativ einheitlich. Die Vertreter der NS-Rassenideologie wandten eine beständig

47 | Vgl. hierzu George Leaman: »Deutsche Philosophen und das ›Amt Rosenberg‹«, in: Ilse Korotin (Hg.), »Die besten Geister der Nation«. Philosophie und Nationalsozialismus, Wien: Picus 1994, S. 41–65.



Abb. 10: aus: *Das Schwarze Korps*, 1936.

gleiche Argumentationsstruktur an, die unter dem Begriff der ›Weltanschauung‹ subsumiert werden kann. Der Rekurs auf die ›Weltanschauung‹ war dabei nicht spezifisch nationalsozialistisch, sondern findet sich bereits bei Rassentheoretikern des 19. Jahrhunderts, etwa bei Houston Chamberlain. In seinem Hauptwerk »Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts« ersetzte Chamberlain den Begriff ›Philosophie‹ durch den der ›Weltanschauung‹. Das Wort Philosophie, das sich vom griechischen *sophia* (Weisheit) ableitet, sei für die Beschreibung »rassischer Werte« unangebracht. Für den Wert einer Weltanschauung komme es »mehr auf die Sehkraft als auf die abstrakte Denkkraft an, mehr auf die Richtigkeit der Perspektive, auf die Lebhaftigkeit des Bildes, auf dessen künstlerische Eigenschaften als auf die Menge des Geschauten«.⁴⁸ Die nationalsozialistischen Rassentheoretiker bezogen sich auf Chamberlains Definition des Begriffs ›Weltanschauung‹. Betont wurde, dass diese sich letztlich nicht durch Empirie vollständig erklären lasse, sondern ein Ergebnis subjektiver Anschauung sei.⁴⁹ Hier zeigt sich, was Forschungen auch für den Bereich der nationalsozialistischen Gesetzgebung festgestellt haben: Viele Gesetze

⁴⁸ | Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, München: Bruckmann 1899–1904, S. 877.

⁴⁹ | Harry Griessdorf: *Unsere Weltanschauung. Gedanken über Alfred Rosenbergs: Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Nordland 1941, S. 102–107.

wurden bewusst unklar formuliert, um im Zweifelsfall stets im Sinne des Nationalsozialismus entscheiden zu können.⁵⁰

Chamberlain verwendete nicht nur Begriffe wie ›Weltanschauung‹ oder ›künstlerische Eigenschaften‹, sondern führte zur Veranschaulichung seiner Theorie auch Bilder an. In der hier zitierten Passage nutzt er eine metaphorische Wendung, um den deutschen Begriff ›Weltanschauung‹ gegenüber dem der griechischen ›Philosophie‹ aufzuwerten:

»Die deutsche Sprache ist hier, wie so oft, unendlich tief; sie nährt uns mit guten Gedanken, die uns mühelos zufließen, wie die Muttermilch dem Kinde. ›Welt‹ heißt ursprünglich nicht die Erde, nicht der Kosmos, sondern die Menschheit. Das erste Glied dieses Wortes weist uns also gebieterisch auf unsere Menschennatur und auf ihre Grenzen hin.«⁵¹

Die Grenzen des Denkens wurden nun aber nicht so ausgelegt, dass ethnische Grenzen nicht gezogen werden könnten, sondern vielmehr so, dass diese eben ein Prinzip der Anschauung seien – nämlich von denjenigen, die hierfür von der Natur das Privileg erhalten hätten: die deutsche »Rasse« bzw. ihre Bevollmächtigten. Mit dieser Interpretation sollte Kritikern, die erklärten, dass sich »rassische Grenzen« nicht definieren ließen, der Wind aus den Segeln genommen werden. Rassentheoretiker wie Horst Günther, aber auch die führenden nationalsozialistischen Propagandablätter und Kulturzeitschriften argumentierten nach diesem Schema.⁵² Zur Veranschaulichung nutzten sie auch Bilder, und zwar – dies wurde schon in Chamberlains Verwendung der Metapher der ›Muttermilch‹ deutlich – bevorzugt Bilder des Weiblichen, die als ›natürlich‹ codiert waren.⁵³

Auch wenn man die gesetzgeberische Kraft der »Rassenkunde« lobte, d. h. die aus ihr hervorgehende Legitimation, gegen all jene vorzugehen, die keinen »Arier-nachweis« erbringen konnten, so betonte man die Notwendigkeit einer Ergänzung der Naturwissenschaften durch die subjektiven Auslegungsmöglichkeiten der Geisteswissenschaften. Ein Beispiel:

»Für die Sicherung der Lebensgrundlagen unseres deutschen Volkstums sind die naturwissenschaftlichen Schlußfolgerungen aus den rassekundlichen Erkenntnissen zunächst das Wichtige und Bedeutsame, denn sie gaben die tragfähigen Grundlagen für die gewaltige

50 | Gisela Bock: Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 458.

51 | H. S. Chamberlain: Die Grundlagen, S. 876.

52 | Vgl. Hans F. K. Günther: Herkunft und Rassengeschichte der Germanen, München: J. F. Lehmanns 1935; Hans F. K. Günther: »Die Auflösung der germanischen Rassenpflege durch das mittelalterliche Christentum«, in: Nationalsozialistische Monatshefte, März 1935, S. 220–224; siehe auch E. Frietsch: Kulturproblem, Kapitel II bis IV.

53 | »Rassische Merkmale« hingegen wurden oft anhand männlicher Körper als »Standardmodellen« vorgeführt. Vgl. Hans F. K. Günther: Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes, München: J. F. Lehmanns 1927; H. F. K. Günther: Herkunft.

gesetzgeberische Arbeit, die im Sterilisierungsgesetz, in den Maßnahmen zur Förderung einer gesunden deutschen Familie, im Eheschließungsgesetz usw. ihren Niederschlag fand. Dennoch wäre es ein böswilliges Mißverständnis, wenn man aus dieser Hochschätzung der naturwissenschaftlichen Rassenlehre schließen wollte, daß der nationalsozialistische Staat sich materialistisch einstellt. Von Anfang an ist vielmehr schon durch die Rassenkunde selbst bewiesen worden, daß sie sich ihres doppelseitigen Charakters klar bewußt ist.«⁵⁴

»Doppelseitigkeit« war ein euphemistisches Wort für Janusköpfigkeit, d. h. für die Möglichkeit, dass auch erklärte Nationalsozialisten deutscher Herkunft den »arischen« Idealen nicht entsprechen könnten oder – noch weitgreifender – sich in der Geschichte kein »ursprüngliches Deutschtum« finden ließ. Darum war es nötig, auf Begriffe wie »Rassenseele« oder »Eigengesetzlichkeit« zurückzugreifen:

»Sie [die NS-Weltanschauung] weiß, daß neben der Naturwissenschaft die Geisteswissenschaft ein ursprüngliches Anrecht darauf hat, Methode, Ziel und Richtung der Rassenkunde mitzubestimmen. Sie weiß, daß nicht nur die Vererbungslehre und die Rassenhygiene, nicht nur die natürliche Entwicklungsgeschichte des Menschen Gegenstand wissenschaftlichen Bemühens zu sein haben, sondern daneben auch die Bedeutung des Blutes in der Geschichte und das Bemühen um die Erkenntnis der Rassenseele und ihrer spezifischen Eigengesetzlichkeit.«⁵⁵

Im Folgenden wurde ausführlich gegen eine »Rassenkunde« argumentiert, die vom bloßen äußeren Erscheinungsbild ausgehe. Dagegen wurde die Macht des »deutschen Wesens« gesetzt. Illustriert wurde der Artikel durch ein Doppelporträt. Eine Aufnahme des Kopfes der Statue der »Ecclesia« aus dem Bamberger Dom ist mit der Fotografie einer jungen Frau konfrontiert, deren Pose und Frisur dem in Stein gemeißelten Ideal gotischer Bildhauerkunst nachempfunden sind.⁵⁶ Erläuternd heißt es: »Was die Künstler vor Jahrhunderten zur Gestaltung anregte [...], finden wir wieder in den Menschen der Jetztzeit.« In anderen Artikeln, die sich dem »Rassenbegriff« zuwandten, verzichtete man auf die Herleitung über künstlerische Repräsentationen. Hier schien der menschliche Körper im fotografischen Bild des Weiblichen bereits verlebendigte Kunst geworden zu sein. Die zahlreichen Fotografien von Frauen in der Natur, wie sie sowohl in Mode- und Kulturzeitschriften als auch in Propagandablättern wiedergegeben wurden, sind in diesem Sinne zu verstehen.⁵⁷ Der weibliche Körper scheint hier eine Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und »Rasse« erlangt zu haben, die fern aller Probleme der Moderne liegt. Der drohende Kulturverfall, der im »Dritten Reich« beständig an Feminismus, Liberalismus und Marxismus heraufbeschworen wurde, schien im Bild des schönen, nackten und als überhistorisch propagierten weiblichen Körpers des Nationalsozialismus

54 | N. N.: »Grundlagen der Rassenpsychologie«, in: Das Schwarze Korps, 19.3.1936, S. 13.

55 | Ebd.

56 | Abbildung in E. Frietsch: Kulturproblem, Abb. 21.

57 | Beispiele in E. Frietsch: Kulturproblem.

überwunden zu sein.⁵⁸ Ihre Autorisierung erhielten die weiblich definierten Werte durch männliche Personifikationen der Partei, der Wehrmacht, der Tat, kurz, der Staatsmacht.

Resümee

Ein Plakat wie »Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger« (Abb. 1) mag auf den ersten Blick geschlechtsneutral erscheinen. Doch solchen Plakaten oder auch Bildern, in denen der »Mensch« im Zentrum stand, war eine Fülle anderer Bilder gegenübergestellt, die dezidiert geschlechterideologisch untermalt waren. Unter den Begriff »Bild« lassen sich dabei die unterschiedlichsten Inszenierungen im öffentlichen Raum fassen, die in illustrierten Zeitschriften reproduziert wurden.

Auch die Theorien zu Akustik und Bildlichkeit waren geschlechtsspezifisch codiert. Wurde die »Stimme«, wie gezeigt wurde, im Nationalsozialismus im Kontext des Wunsches nach »Eroberung von Lebensraum« männlich gedacht, so war »das Bild« als *Spiegel* kultureller Werte und Zustände auf gewisse Weise »weiblich« konnotiert.

In den ersten Jahren der politischen Machtentfaltung nahm die Stimme des »Führers«, verbreitet über den »Volksempfänger«, eine maßgebende Rolle bei der Formierung der Vorstellung vom neuen Machthaber ein. Die große Bedeutung des Radios, aber auch des Films blieb während der gesamten NS-Zeit bestehen. Doch mit gewonnener Macht kam künstlerischen Bildern eine zunehmende Bedeutung bei der Repräsentation von »Volk und Führer« zu. Die anfängliche Zurückhaltung Hitlers vor Porträts verschwand und eine Fülle visueller Produktionen kam in Umlauf. Mit der Einführung der von nun an jährlich stattfindenden »Großen Deutschen Kunstausstellungen« dürfte das Jahr 1937 als entscheidende Wende hin zum verstärkten Einsatz künstlerischer Inszenierungen angesehen werden. Von kunsthistorischer Seite herrschte hinsichtlich der »Führerporträts«, wie anhand zweier Beispiele gezeigt wurde, jedoch eine gewisse Unzufriedenheit. Die künstlerischen Inszenierungen männlicher und weiblicher Körper können als ein Versuch angesehen werden, ideale Werte vor Augen zu führen, wo der Körper des »Führers« und mit ihm der »Volkskörper« an seine symbolischen Grenzen kam. Akustik, Film, aber auch Architektur vervollständigten die Machtimagination vom »Gesamtkunstwerk Staat«. Dabei bleibt offen, inwieweit ideologische Botschaften zur Gänze oder nur in Teilen wahrgenommen wurden. Es ist ein Desiderat der Forschung, den Funktionen unterschiedlicher medialer Inszenierungen, aber auch ihren Geschlechtercodierungen im Detail nachzugehen.

Literaturverzeichnis

Gedruckte Quellen

- Chamberlain, Houston Stewart: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, München: Bruckmann 1899–1904.
- Christoffel, Ulrich: »Das Bild im Bilde«, in: Kunst für Alle, Juni 1938, S. 193.
- Griessdorf, Harry: Unsere Weltanschauung. Gedanken über Alfred Rosenbergs: Der Mythos des 20. Jahrhunderts, Berlin: Nordland 1941.
- Günther, Hans F. K.: Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben und in der Geistesgeschichte der europäischen Völker, insbesondere des deutschen Volkes, München: J. F. Lehmanns 1927.
- Ders.: Herkunft und Rassengeschichte der Germanen, München: J. F. Lehmanns 1935.
- Ders.: »Die Auflösung der germanischen Rassenpflege durch das mittelalterliche Christentum«, in: Nationalsozialistische Monatshefte, März 1935, S. 220–224.
- Heiden, Konrad: Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Eine Biographie, Bd. 1, Zürich: Europaverlag 1936.
- Hellwag, Fritz: »Wie sehen die Künstler den Führer?«, in: Der Türmer, April 1940, S. 301–304.
- Hitler, Adolf: »Die Große Deutsche Kunstausstellung«, in: Die Kunst im Dritten Reich, Juli/August 1937, S. 47–61.
- Jünger, Ernst: Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt, Hamburg: Hanseatische Verlags-Anstalt 1932.
- Kaergel, Hans Christoph: Der Volkskanzler. Das Leben des Führers Adolf Hitler für Jugend und Volk erzählt, Berlin, Leipzig: Beltz 1934.
- Kayser, Hans: Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes, Berlin: Lambert Schneider 1930.
- Ley, Hedwig Maria: »Eine Bildhauerin schildert ihre Eindrücke«, in: Illustrierter Beobachter: Adolf Hitler ein Mann und sein Volk, München 1936, S. 44 f.
- N. N.: »Grundlagen der Rassenpsychologie«, in: Das Schwarze Korps, 19.3.1936, S. 13.
- Schott, Georg: Das Volksbuch vom Hitler, München: Eher 1933.
- Schultze-Naumburg, Paul: Kunst und Rasse, Berlin: J. F. Lehmanns [1928] 1942.
- Stolze, Gustav: »Fragment und Torso – Aufbruch zum Ganzen«, in: Kunst für Alle, Oktober 1936, S. 23–27.

Literatur

- Bock, Gisela: Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.
- Braun, Christina von: »Und der Feind ist Fleisch geworden. Der rassistische Antisemitismus«, in: Dies./Ludger Heid (Hg.), Der ewige Judenhaß: Christlicher Antijudaismus, Deutschnationale Judenfeindlichkeit, Rassistischer Antisemitismus, Berlin, Wien: Philo 2000, S. 149–213.

- Czech, Hans-Jörg/Doll, Nikola (Hg.): Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Dresden: Sandstein 2006.
- Fest, Joachim C.: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft, München: Piper [1963] 2004.
- Ders.: Hitler. Eine Biographie, Berlin: Ullstein 1973.
- Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, München: dtv 1986.
- Frietsch, Elke: »Kulturproblem Frau«. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006.
- Dies.: »Helden und Engel. Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre«, in: Paula Diehl (Hg.), Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, München: Fink 2006, S. 129–148.
- Dies.: »Die Wiederkehr des Helden. Politische Religion, Macht, Herrschaft und Gewalt in künstlerischen Inszenierungen seit der Französischen Revolution«, in: Kirchliche Zeitgeschichte. Internationale Halbjahreszeitschrift für Theologie und Geschichtswissenschaft 21 (2007), Heft 2, S. 355–380.
- Dies.: »Bilder des Weiblichen als Zeichen für den ›Aufstieg und Verfall‹ von Kultur. Antimisogynie im Nationalsozialismus«, in: Andrea Geier/Ursula Kocher (Hg.), Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion misogynen Rede, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 149–181.
- Haug, Wolfgang: »Ästhetik der Normalität – Vor-Stellung und Vorbild«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht (1987), S. 79–102.
- Herz, Rudolf: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München: Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1994.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin: »Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der ›Naturgesetzlichkeit‹«, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler: Centaurus 1990, S. 151–180.
- Dies.: »Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution«, in: Gudrun Kohn-Wächter (Hg.), Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin: Orlanda Frauenverlag 1991, S. 57–92.
- Dies.: »Feminisierung des Faschismus«, in: Claudia Keller/LiteraturWERKstatt Berlin (Hg.), Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung, Berlin: Aufbau Verlag 1996, S. 45–69.
- Dies.: »Die Inszenierung ›Entarteter Kunst‹«, in: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus, Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln: König 1999, S. 237–246.
- Hunt, Lynn: Symbole der Macht, Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur, Frankfurt/Main: S. Fischer 1989.
- Kantorowicz, Ernst: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München: dtv 1990.

- Leaman, George: »Deutsche Philosophen und das ›Amt Rosenberg‹«, in: Ilse Körtin (Hg.), »Die besten Geister der Nation«. Philosophie und Nationalsozialismus, Wien: Picus 1994, S. 41–65.
- Loiperdinger, Martin/Herz, Rudolf/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film, München: Piper 1995.
- NGBK (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin: Nishen 1987.
- Pater, Monika: »Rundfunkangebote«, in: Inge Marbolek/Adelheit von Saldern (Hg.), Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus zwischen Lenkung und Ablenkung, Tübingen: edition diskord 1998, S. 129–241.
- Schmölders, Claudia: »Die Stimme des Bösen«. Zur Klanggestalt des Dritten Reiches«, in: Merkur 581 (1997), S. 681–693.
- Dies.: Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie, München: C. H. Beck 2000.
- Schrödl, Barbara: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg: Jonas Verlag 2004.
- Wagner, Frank/Linke, Gudrun: »Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht (1987), S. 63–78.
- Wenk, Silke: »Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht (1987), S. 103–118.
- Dies.: »Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen«, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler: Centaurus 1990, S. 181–210.
- Zimmermann, Clemens: Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.